

UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DEL *GRAFFITI* PERUANO¹

*Santiago Tácunan Bonifacio**

Cuando en el 2008, elegí como tema de investigación el *graffiti*, no sabía con exactitud que involucraba tal estudio. Mi primera intención fue registrar los innumerables «lienzos urbanos», ubicados a lo largo de las principales avenidas de Lima Norte como la Panamericana Norte, Túpac Amaru, Universitaria, Canta-Callao, Néstor Gambeta, entre otras avenidas importantes de la zona. En este recorrido, también incluí diferentes calles, jirones, pasajes y parques públicos con la finalidad de contar con un registro más completo.

Luego de más de dos meses de ardua labor por los distritos de Ancón, Carabaylo, Santa Rosa, Comas, San Martín de Porres, Independencia, Ventanilla, Los Olivos y Puente Piedra, logré reunir aproximadamente 350

¹ Este artículo forma parte de una investigación mayor titulada *Artistas urbanos del siglo XXI. Testimonios y catálogos*, que auspicia el Seminario de Historia Rural Andina de la UNMSM.

* Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2000), posee un diploma en Gestión Municipal de los Proyectos Sociales (2006) de la Escuela Mayor de Gestión Municipal. Es investigador del Seminario de Historia Rural Andina desde 1998 y de la Facultad de Educación de la Universidad Católica Sedes Sapientiae desde el 2006, en donde también ejerce la docencia.

fotografías de *graffitis*, murales y algunas obras en proceso de transición entre el *graffiti* y el muralismo.

Este archivo fotográfico inicial se incrementó en la medida que comenzamos a visitar los distritos de Surco, San Juan de Miraflores, Chorrillos, Barranco, El Agustino, El Rímac, El Callao, La Molina, Miraflores, San Isidro, entre otros. Una ardua tarea, sin duda, por más de veinte distritos de Lima Metropolitana.

Culminadas estas labores, una de las tareas más inmediatas fue catalogar las imágenes fotográficas teniendo en cuenta la ubicación geográfica, los que eran propiamente *graffiti*, los que eran murales y, finalmente, aquellos que no terminaban por ser definidos en un primer momento.

Una vez concluida esta labor, se procedió a analizarlos tratando de saber con exactitud quién era el autor o los autores de cada una de ellas. Esta tarea fue muy complicada, pues no siempre el artista suscribe sus obras con claridad y con sus nombres verdaderos, tan solo deja constancia de un seudónimo que ellos llaman *tag*, que muchas veces no se pueden leer con claridad. Debo confesar que en más de un caso fue imposible identificar al artista debido, principalmente, a dos cosas: a lo difícil que es leer las firmas o *tags* y porque la mayoría de las obras evidenciaban inscripciones superpuestas por parte de otro artista urbano o alguna pinta pandillera.

Este primer acercamiento con el *graffiti* es la razón principal por la que decidí emprender una nueva aventura de investigación tratando de reconstruir una breve historia del *graffiti* en el Perú. Para esta tarea, se ha utilizado no solo material bibliográfico, físico y virtual, sino también el testimonio de más de sesenta artistas urbanos que, debido al espacio otorgado en la presente revista, no podemos incorporar, así como tampoco podemos realizar una selección de sus principales trabajos artísticos.

El presente estudio intenta analizar qué es el *graffiti* y cuál es su origen, así como cuándo se inició en nuestro país. Ojalá que este intento por estudiar el *graffiti* en el Perú pueda tener más seguidores. En el Perú, este vacío académico viene siendo suplido por los propios artistas, quienes crean sus propios *blogs*, *flicker* y otros portales en internet para publicitar sus obras y darse a conocer.

Este panorama bibliográfico se muestra más desolador para las capitales de las provincias del norte, centro y sur del país, en donde también existe una interesante actividad desarrollada por el *graffiti*, que lamentablemente todavía no recibe la verdadera atención por parte del mundo académico.

1. *GRAFFITI*: CONCEPTO Y CARACTERÍSTICAS

No existe un consenso definitivo acerca del origen de la palabra *graffiti*, aunque las posibilidades se reducen a una procedencia latino-italiana (*graffitus*, *graffiare*) y griega (*grafien*, *graphein*), que denota de manera semántica una forma de garabatear, escribir o dibujar.

Si se toma en cuenta el concepto en un sentido estricto, el origen de la palabra *graffiti* se puede remontar históricamente a los tiempos romanos cuando los ciudadanos «guarrebaban» (ensuciaban, manchaban) las paredes y los espacios públicos de Pompeya y del Templo Herculano con profecías, mensajes, avisos, escrituras e imágenes de protesta y de cierto contenido sexual. Al parecer, el deseo de compartir ese pensamiento era incontenible, así como el uso de la burla e ironía en cada una de ellas².

² Los hallazgos arqueológicos en Pompeya y Herculano, destruidos en el año 1979 de nuestra era aproximadamente, muestran interesantes textos hechos a mano sobre las paredes carbonizadas de la ciudad. Hasta la actualidad, son más de 15 000 inscripciones



Graffiti hallado en la colina del Palatino (Roma), en las paredes del Paedagogium. Hombre rezando ante la figura de un crucificado con cabeza de asno, en donde se lee: «¡Alexameno adora a su dios!». Alexameno era objeto de burlas por parte de sus condiscípulos paganos por profesar la fe cristiana. Pero también se conserva la respuesta escrita por él: «¡Alexameno fiel!»³.

Graffiti hallado en una caupona pompeyana: «Estabilio borracho dice de su taberna: aquí, por la calidad de los vinos, acabas, de las tetas de Venus, por mamar»⁴.



espontáneas descubiertas que ponen en evidencia los deseos, voluntades y ocurrencias de los hombres y mujeres de esa antigua ciudad. Entre los temas más cotidianos podemos mencionar el agradecimiento a los dioses, ciertas cualidades eróticas, anuncios comerciales, saludos personales, mensajes amorosos, anécdotas sexuales, insultos y hasta citas de autores clásicos. El sentimiento y la pasión son algo que muchas veces se entremezclan y la forma y el sentido de cómo han sido escritos los textos dan referencia, en su mayoría, de que han sido elaborados por gente del pueblo, sin mayor formación académica.

Para mayor información, consulte la fuente siguiente: <<http://terraantiquae.blogia.com/2005/010902-graffiti-la-permanencia-de-lo-efimero.-pompeya-en-un-grito-mudo.php>>

³ Mayor detalle en <<http://personal5.iddeo.es/magolmo/jaffa.htm>>

⁴ Más información en <<http://jccavila.blogspot.com/>>

Algunos autores consideran que al hablar de *graffiti* uno se puede remontar hasta la época de la prehistoria y consideran que lo esencial del *graffiti* es su sentido de comunicación, no solo entre ellos, sino también con sus dioses. Bajo este razonamiento, sugieren que las imágenes rupestres impresas sobre una roca o en las paredes de una caverna también pueden y deben llamarse *graffiti*, claro está, en sus inicios más remotos.

Según estos investigadores, la idea de plasmar mensajes iconográficos sobre los muros, representa un impulso tan antiguo como los inicios de la racionalidad en el ser humano; el estudio del significado del mensaje no tiene porque limitar el estudio de la creación artística. Si consideramos que ese es el sentido, tendríamos que estudiar de manera obligatoria la iconografía de los macedonios, griegos, los antiguos egipcios y cuanta cultura haya dejado evidencia de su destreza artística utilizando diferentes técnicas (incisiones, grabados, pinturas, dibujos, etc.).



Bisonte del Paleolítico superior (15 000 a. C.)
Cueva de Altamira (Santander, España).

Pictografía en diversos matices de rojo ocre y naranja. (Sibaté,
Colombia – 6000 a. C.).





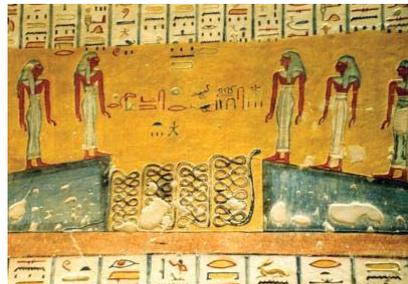
Pintura del norte de África
(Argelia oriental y Túnez central, 6000 a. C.)



Escritura simbólica de la civilización griega
(Palacio de Cnosos de Creta - 1400 a. C.)



Escritura cuneiforme
(último tercio IV milenio)



Jeroglíficos egipcios
(3000 años a. C.)



Evidencia gráfica de la cultura Sumeria
(3000 a. C.)

Esta afirmación es inexacta e intentaremos demostrarlo analizando algunas evidencias iconográficas del Antiguo Perú, que también suelen ser llamados *graffitis*.

En los últimos diez años, la ciencia arqueológica ha descubierto innumerables evidencias iconográficas elaboradas con punzón, pedazos de carbón o cualquier otro material vegetal o mineral, sobre diversas superficies (pared, muro, roca, piso, etc.), a las que les atribuyen cierta característica clandestina o no forman parte del diseño original de la edificación. Este carácter clandestino, según los arqueólogos, es suficiente fundamento para ser llamados *graffitis*.

Una rápida revisión bibliográfica sobre el tema nos evidencia que existen diseños iconográficos con estas características en Cardal (Lima), Cumbemayo (Cajamarca), Chavín de Huantar (Ancash), Complejo Maranga (Lima), Cahuachi (Ica), Chanchan (La Libertad), Armatambo, Pachacámac y Puruchuco (Lima), por solo citar algunos.

Estos importantes hallazgos arqueológicos, sin embargo, no han sido dados a conocer en su mayoría porque muchos arqueólogos consideran que no son *graffitis* o porque simplemente no consideran el hallazgo de mayor importancia.

Como no es nuestra intención hacer un estudio de todos los hallazgos arqueológicos referentes sobre el tema de investigación, tan solo intentaré comentar los trabajos de Mario Alejandro Ramos (2001)⁵, Régulo Franco Jordán (2001)⁶ y Enrique Bragayrac Dávila (1982)⁷.

En el Complejo Arqueológico Caqui, ubicado en el valle bajo de la cuenca del río Chancay, Ramos ha podido ubicar unos «*graffitis*» de la sociedad Chancay sobre un muro de tapias que colinda con un pasadizo. Las inscripciones han sido elaboradas utilizando la técnica de incisión y los diseños figurativos incluyen representaciones zoomorfas y antropomorfas con un carácter bastante realista, en donde se puede distinguir un mono, un ave, un felino, un perro, un pez, etc.

Pero también existen imágenes humanas y algunos trazos irreconocibles (híbridos y sobrenaturales) que hacen referencia a los tres niveles jerarquizados de la cosmovisión andina: Uku Pacha (mundo de adentro), Kay Pacha (mundo presente donde habitan los hombres) y Hanan Pacha (mundo de arriba).

Resulta complicado saber por qué el «artista» de Caqui trazó esos dibujos o, mejor aún, si fueron elaborados luego de que ese complejo fuera

5 El primer contacto con este estudio fue en el XI Congreso Nacional de Estudiantes de Arqueología (2001) y, posteriormente, en el XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica (2009). A pesar de mi esfuerzo por ubicar físicamente este trabajo, no he tenido la oportunidad de leer esta investigación en su totalidad.

6 Regulo Franco es parte de un equipo compuesto por César Gálvez Mora y Segundo Vásquez Sánchez, los mismos que han publicado un interesante trabajo titulado *Graffiti Mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo*, en el 2001.

7 Bagayrac era funcionario del INC hasta la década del 90. Durante ese tiempo, elaboró un informe del complejo arqueológico Armatambo (Chorrillos), específicamente de la huaca Marcavilca, en donde encontró evidencia de *graffitis*. El trabajo es inédito y lo hemos obtenido gracias al generoso desprendimiento del arqueólogo Walter Tosso.

abandonado por sus habitantes originales. Más controversial resulta si pueden ser llamados «*graffitis*».

Aunque hay mucho por estudiar, este tipo de información nos ayuda a entender mejor a esta sociedad y a diferenciar el uso del recinto, así como a encontrar una respuesta a las creencias e ideas de la época, ya sea de manera oficial o contestataria.



(Fotos: cortesía Mario Alejandro Ramos)

Al igual que Mario Alejandro Ramos, Régulo Franco Jordán cree haber hallado *graffiti* en la huaca Cao Viejo, ubicada dentro del complejo arqueológico El Brujo. El hallazgo está ubicado sobre la superficie de muros y columnas y simbolizan a diversos personajes como mensajeros, figuras geométricas, corredores, cuchillos ceremoniales, caminantes, búhos, rostros humanos estilizados, guerreros, red, extremidades humanas, figura serpentiforme, cabezas de peces, figuras romboidales, personajes ornitomorfos, porras, diseños antropomorfos, unku y diseños zoomorfos.

La mayoría de ellos está disperso y en mal estado de conservación y varios de ellos presentan rastros de pintura de color negro, blanco, amarillo y rojo, los mismos que junto a las incisiones hechas para elaborar la imagen, le dan un efecto y acabado que permite ver un diseño bien elaborado.

Los diseños son de trazos firmes y han sido elaborados con un instrumento que pudo haber sido un pedazo de madera o hueso para rayar la pared. Según parece, algunas de las imágenes han sido realizadas durante el funcionamiento del recinto y otras en los primeros años de haber sido abandonado el lugar.

El alto y ancho de los diseños es muy variable, aunque casi todas están asociadas a los temas representados en los relieves policromos y la pintura mural del recinto. Por esta razón, la iconografía de los *graffitis* encontrados está asociada a una realidad concreta, pero son caracterizados por ser una copia de los «diseños oficiales» y trabajados de manera espontánea.

Si bien existe cierta controversia acerca de que los diseños hallados en la huaca Cao Viejo son o no *graffitis*, existe el consenso sobre que han sido elaborados sin tener el consentimiento oficial de la época. Pero, ¿basta el carácter clandestino para llamarlo *graffiti* o es indispensable otro tipo de elemento que permita situar la creación artística en su verdadero rango y categoría?



(Fotos: cortesía Régulo Franco Jordán)

Por su parte, Enrique Bragayrac, quien contratado por el pueblo joven Cruz de Armatambo, desarrolló varios trabajos de excavación preliminar en el montículo denominado Marcavilca (Chorrillos) y encontró ciertos elementos iconográficos que algunos arqueólogos lo califican como *graffiti*.

La presencia de Bragayrac en Chorrillos responde ha un pedido expreso de los pobladores invasores, quienes en número de trece familias habían ocupado parte del área arqueológica, así como zonas de amortiguamiento. Su labor se circunscribió a un rápido estudio, cateo de pozos y levantamiento de planos, pues los pobladores intentaban gestionar la instalación de servicios básicos en la zona (titulación, agua, desagüe y alumbrado eléctrico).

Según los primeros resultados, Bragayrac sugiere que es posible que el lugar haya sido ocupado por más de un grupo cultural, pues existen restos de cerámica que la ubica entre el Intermedio Tardío, el Tercer Horizonte e incluso durante las primeras décadas de ocupación colonial.



(Fotos: Santiago Tácunan Bonifacio)

El hallazgo más importante, iconográficamente hablando, se ubicó en la zona denominada Sector «A» (parte alta) en medio de unas plataformas, muros, cimientos y escalinatas enterradas y casi destruidas por la ocupación urbana. Se trata de un recinto rectangular dividido por muros que forman dos habitaciones, en donde se elaboraron ideogramas con incisiones que tienen como imagen central el sol y la luna, además de la palabra runa. El diseño, en general, es difícil de interpretar, porque no existe iconografía similar en toda la costa central.

Estos diseños elaborados en las paredes internas de esta habitación presentan imágenes antropomorfas, fitomorfas y zoomorfas estilizadas, sin dejar de mencionar algunos diseños peculiares como los signos y flechas. Si bien el autor no menciona que las imágenes halladas representan *graffiti*, algunos otros arqueólogos si lo consideran así y buscan enmarcarlo dentro de esta línea temática.

A nuestro entender, ninguna de las evidencias iconográficas mencionadas líneas arriba pueden ser llamadas propiamente *graffiti*, ni en su sentido más primitivo, pues en casi la mayoría se pueden apreciar un respeto por el tipo de pensamiento de la época y la mayoría de las imágenes son simple representación de la iconografía oficial. En ese sentido, el concepto de *graffiti* debe ir más allá de lo clandestino, debe ser contestatario, cuestionar el *statu quo*, poseer una cuota de ironía, cierta dosis de burla e irreverencia, además de la creación artística como tal.

En este sentido, la simple definición del *graffiti* como un «acto de escribir o representar un símbolo sobre una determinada superficie», nos lleva a una confusión, pues entendiéndola así, casi todo el mundo habría hecho *graffiti* alguna vez en su vida. Por ejemplo, alguna vez hemos rayado un árbol con una navaja, hemos pintarrajeado una pared con un lema, hemos elaborado un dibujo sobre la mesa de algún colegio o escrito una frase en el baño de algún lugar público.

Si bien el concepto de *graffiti* actual ha evolucionado, también guarda algunas semejanzas con las primeras manifestaciones del origen de la palabra, pues aún conserva su característica trasgresora, en cierta medida es anónima, asume posturas en contra de las restricciones, el soporte o «lienzo» es público y las imágenes encierran un código y un mensaje que puede ser explícito, implícito o ambos al mismo tiempo.

Con el transcurrir del tiempo y las variantes adquiridas por esta forma de expresión urbana, podemos sugerir que el *graffiti* ya no conserva su esencia compositiva, semánticamente hablando, pues algunos trabajos ya no son solo de carácter escrito o de mensaje verbal, sino que también poseen un mensaje iconográfico o pictórico y verbal a la vez. Pero, el mensaje verbal no siempre es explícito ni intenta comunicar nada, pues muchas veces es solo una construcción artística de diferentes estilos, formas, colores y tamaños.

En la actualidad, las inscripciones netamente escritas no son reconocidas como *graffiti*, quizás lo fueron en la década de los 80 y 90, sobre todo de aquellas con contenido político; pero a partir de la primera década del siglo XXI, el *graffiti* posee otra composición que más adelante detallaremos y que incluye, sin duda, una composición artística compleja. Hoy, algunos de los trabajos iniciales del *graffiti* solo reciben el nombre de simples lemas, pintarrajeadas o escritos.



El *graffiti* ha evolucionado, sin duda, pues el que llegó al Perú, y que tiene sus orígenes en la ciudad de Nueva York, ya no es el mismo. Incluso en Europa cuando la gente ve un *graffiti* de los años 80, lo considera tan solo una inscripción.

Tak 183: una de las primeras creaciones iconográficas que recibe el nombre de *graffiti*.

En este desarrollo, el *graffiti* actual se caracteriza por poseer un fuerte carácter creativo y una inusual representación visual de un grupo de jóvenes con una visión particular de la realidad. No pierde, sin embargo, su sentido de comunicación y medio de expresión urbano informal que plasma en muros o paredes sus inquietudes generacionales.

El *graffiti*, como lo aseguran muchos artistas y estudiosos de la materia, no es una moda. El mensaje y contenido serio o deslumbrante es perfectamente entendido por el público o, mejor aún, solo apreciado. Nunca está sujeto a reglas gramaticales ni formas preconcebidas, pues el día que lo sea dejará de ser *graffiti*. Bajo esta premisa el tamaño, la disposición, los colores y el diseño son siempre diferentes en cada laberinto de creatividad.

Además de las definiciones clásicas de las características del *graffiti*, relacionadas a su corta permanencia (efímero), a la marginalidad con que se crea la imagen, el anonimato con el que se actúa y a la utilización de espacios públicos o privados, es necesario incluir que este fenómeno se presenta dentro de un contexto en el que la juventud de una sociedad no encuentra los espacios para expresarse con libertad. De esta manera, el desarrollo del *graffiti* es símbolo de rebelión y de reivindicación social, pero además de creación humana artística.

Históricamente, se ha comprobado que el *graffiti* aparece en una determinada sociedad cuando existen gobernantes prepotentes, represivos o ineptos. Si a ello le agregamos la posibilidad de eludir lo prohibido, transgredir la norma, disfrutar del placer de la adrenalina y, sobre todo, de gozar de una creación artística superior a la de los demás, encontramos la combinación perfecta para el surgimiento del *graffiti* en el Perú y en el mundo.

En este rápido análisis conceptual del *graffiti*, debemos dejar en claro que los artistas urbanos, llamados también grafiteros, no tienen que

ver nada con las pandillas o con comportamientos agresivos de grupos delincuenciales. Muy por el contrario, ellos tienen una serie de proyectos, aspiraciones, metas y, sobre todo, un estilo de vida. Quizás la ilegalidad en la que se desenvuelven muchos de ellos pueda llevarnos a una rápida y simple confusión. Sin embargo, es una apreciación totalmente errónea.

Pero, ¿por qué estos artistas urbanos hacen *graffiti*? Siempre se ha querido responder a esta pregunta y varias disciplinas como la sociología, la psicología, la antropología y el periodismo han intentado exponer alguna explicación al respecto. Los análisis, por lo general, han sido muy superficiales, pues muchos de ellos se encierran en conceptos de inconformidad, falta de adaptación al orden establecido, personalidad agresiva y violenta, rebeldía, etc.

Un estudio más profundo nos obliga a mirar al ser mismo del artista y en donde se identifica que la necesidad principal de hacer *graffiti* es la necesidad de expresarse, obtener un reconocimiento, salir del anonimato, aunque ello resulte aparentemente contradictorio, y, por último, de dejar constancia de su propia existencia y de desarrollar un talento adquirido o transmitido generacionalmente de manera familiar o pública.

No olvidemos que la manera más espontánea que tiene el ser humano es la comunicación, que aunada a la destreza y habilidad que adquiere con la práctica un artista, representa el motor del surgimiento y desarrollo del *graffiti*. A todo ello habría que agregar el placer de disfrutar la descarga de adrenalina y, sobre todo, de la demostración de que uno es mejor que otro (individual o colectivamente).

La combinación de todos estos elementos permite no solo el surgimiento del *graffiti*, sino también su permanencia y evolución.

2. PUBLICACIONES EN TORNO AL *GRAFFITI*

Mucho se ha escrito y debatido en torno al *graffiti* a nivel mundial, sobre todo en New York, España, Francia, Italia, así como en Rusia, Alemania y Japón. Los tópicos están relacionados con la historia del *graffiti*, su influencia en la mentalidad contemporánea, quiénes fueron los iniciadores, el entorno social en el que se desarrolló, los estilos existentes, los mensajes, las temáticas y, sobre todo, con el registro de manera fotográfica sobre el abundante material iconográfico.

En Latinoamérica, este tipo de estudio e investigación ha surgido en Argentina, Brasil, Chile y, en menor medida, en Ecuador, Colombia y Bolivia, en donde existen solo algunos estudios referenciales y alguna que otra información virtual.

En el Perú, son pocos los estudios sobre el tema. Entre ellos podemos mencionar los análisis sociológicos y antropológicos de Eduardo Arroyo (2000), Antonio Gonzales Montes (2005), Aldo Panfichi y Marcel Valcárcel (1999), Rommel Placencia Soto (2003), Óscar Quezada Macchiavelo (1998), entre otros.

De todos ellos, el trabajo de Óscar Quezada es uno de los primeros en abordar el tema en toda su amplitud, pues la mayoría de los mencionados se centran en estudiar aspectos muy particulares respecto al *graffiti*, aunque tratando de contextualizarlo en un escenario concreto: Lima.

En los últimos años, un nuevo estudio ha salido a la luz tratando de abordar el fenómeno del *graffiti* no como una moda artística ni como un hecho aislado, sino como «una actividad practicada por jóvenes con una historia, ideología y motivaciones personales que buscan expresarse de manera artística en soportes no convencionales» (Figuroa 2008: 1). Se trata de la tesis de Mercedes Figuroa Espejo (2008), quien

intenta comprender cómo el *graffiti* se convierte, para los jóvenes que lo practican, en una forma de conocer su ciudad, reconocerse a sí mismos y darse a conocer en este.

Como todo buen estudio, comienza describiendo la situación actual del *graffiti* en Lima, trata de identificar a los jóvenes que lo practican, los procesos que conllevan a la elaboración y composición del *graffiti*, así como una discusión sobre los procedimientos técnicos y la elección de los espacios y circuitos elegidos por los artistas urbanos. Uno de sus principales aportes es haber recorrido con los grafiteros las calles de Lima y haber realizado cerca de 15 entrevistas formales e informales, en un lapso interrumpido, entre el 2007 y el 2008.

Su principal fuente de información son los DMJC y el colectivo El Codo, cuyos integrantes (Bems, Pésimo, Entes, Dem, Dadoe, Fot y Wa, 3:38 am, Radio Chu, Be, Iturburu) tuvieron que compartir junto a Figueroa una serie de salidas diurnas y nocturnas, clandestinas y legales. Esta forma de convivencia es quizás el aporte más significativo para conocer desde dentro el mundo del *graffiti* limeño.

Una fuente secundaria de información ha sido obtenida de otros artistas como Wes, Nyeth, Naf, Seimiek, Sef, Neat, Orbit, Was y Baby, además de las innumerables fuentes de información virtual y conceptual extraídas de estudios latinoamericanos y europeos.

Bajo este contexto, queremos contribuir y esperamos que otros especialistas puedan también interesarse sobre el tema.

Revistas sobre *graffiti*
(Físicas y virtuales)



3. BREVE HISTORIA DEL *GRAFFITI* EN EL PERÚ

Nadie sabe con exactitud cuándo se inició el arte *graffiti* en el Perú. Sin embargo, muchos coinciden que el *graffiti* que llegó a nuestro país es aquel que se desarrolló en los años 70 en New York y que se puso de manifiesto tímidamente recién en la década del 90 con ciertas particularidades. Para conocer un poco más sobre el desarrollo histórico de esta corriente en París, New York y, finalmente, en América Latina, analicemos brevemente las principales características de cada uno de estos momentos.

Lo que se sabe del *graffiti* parisino es que ha sido impulsado, sobre todo, por jóvenes universitarios en un escenario de inestabilidad social y política (Revolución de Mayo de 1968). El *graffiti*, por esos años, simbolizaba una forma de protesta que cuestionaba el orden establecido no solo por el gobierno de turno, sino también por el rumbo que asumía la sociedad en su conjunto.

No existe un estilo definido ni un tema en particular, pues una rápida revisión de las inscripciones dejadas en las calles y paredes de París, nos revelan aspiraciones, frustraciones, consignas políticas, sueños, retos y también burlas y sarcasmos sobre diversos temas sociales.

Esta actitud de utilizar las calles como escenario para la libre expresión es, sin duda, una lección que reivindica a la sociedad de París, que durante muchos años se había adormecido y caído en la inactividad respecto a la construcción de su futuro. Es desde ese momento que podemos hablar del uso del espacio público como escenario de discusión política.

Si bien el *graffiti* de París es significativo, el más cercano al desarrollado en el Perú se remonta al de New York, específicamente al llamado *graffiti* Hip Hop⁸ que tiene cuatro elementos de expresión: música

⁸ Es un género musical y cultural que forma parte de un movimiento urbano contestatario,

(*Mcing* o *rap*), voz (*DJing*), baile (*break dance*) y arte (*Graffiti*).

Al igual que el *graffiti* de París, el de New York tiene motivaciones similares, aunque se centra en temas más puntuales como discriminación, pobreza, violencia e injusticia. La razón de esta orientación es que es desarrollado por un sector de la población compuesto en su mayoría por familias afro-descendientes.

Esta forma libre de expresión que «invadió» las calles de Los Ángeles, Filadelfia, Pensilvania, así como el barrio del Bronx, además de la utilización como una forma de expresión de protesta política, sirvió también para delimitar territorialmente zonas controladas por bandas lideradas por *gansters*, cuyas acciones delictuosas eran, por lo general, muy violentas.

En Estados Unidos y en casi toda Europa, a los artistas urbanos se les denominan *writers*, los mismos que se caracterizaban en sus inicios, sobre todo, por bombardear las calles con sus nombres, apodos o siglas de la agrupación a la que pertenecían. Con el paso de los años, además del bombardeo, se dio inicio a una nueva forma de expresarse, no solo en las paredes, sino también en los vagones de los trenes y los ferrocarriles.

El primer artista o grafitero (nombre con el que también se le conoce de manera popular) que se da a conocer en New York es Taki 183 (Taki es el diminutivo griego de Demetrius, al parecer su verdadero nombre), quien en una entrevista publicada en el diario New York Times del 21 de julio de 1971, asegura que solo lo hacía como pasatiempo en el trayecto de su casa al trabajo y viceversa, así como durante sus viajes en su labor de mensajero. No se sabe con exactitud si

reivindicativo, de lucha y sobrevivencia de grupos urbanos marginados por el sistema económico norteamericano que intentaba estructurar un modelo social y económico alternativo preservando su identidad. En su esencia son afro-americanos, pero se nutre de nuevas culturas como las caribeñas, puertorriqueñas y sudamericanas. A lo largo de su existencia, se ha ido reformulando y autoafirmando en un movimiento contra la violencia, el racismo, la delincuencia, la droga, entre otros. Es de tono rebelde y está muy cerca al *breakdance*, *rap*, el *dj-ing* y al *skating*.

es el primer grafitero, pero si el primero que se da a conocer. No pasará mucho tiempo para que muchos seguidores imitaran esta fórmula.

Un primer elemento importante que permitió desarrollar el *graffiti* fue la competencia, pues cada uno de los *writers* intentaba hacerse notar más con trabajos originales, de gran tamaño, en gran cantidad y muy dispersos. Un segundo elemento es la invención de nuevos implementos como rotuladores de diferentes tamaños y colores, válvulas (clásica, Skinny, Fat y Súper Fat) y spray de variadas marcas (Montana, Abro, Knauf y Top Colors), que permitieron elaborar piezas de diferentes estilos y cada vez con más elementos constitutivos⁹.

Contradictoriamente, el *graffiti*, lejos de inundar las ciudades y las calles con una gran cantidad de piezas como lo hizo en un inicio, busca en una nueva etapa de madurez; es decir, desea desarrollar menos piezas y dibujos de menor cantidad, aunque más elaborados y animados. Con la intención de hacer «la mejor» pieza o dibujo, los *writers* se agrupan formando *crews*, ya sea por afinidad o por residir en su área de dominio, controlada por determinados grupos.

Durante los años 70, el *graffiti* dejó de ser exclusividad de grupos afrodescendientes para dar paso a nuevos grupos sociales con similares problemas. Pero el auge en New York se vio severamente resquebrajado por la legislación promovida por el Ayuntamiento de esa ciudad con la finalidad de custodiar las estaciones de trenes y metros. Las normas emitidas promovían penas severas contra los infractores del ornato público; es decir, contra los *writers*.

Por esos, años también se dio inicio a un programa de mantenimiento de los vagones que incluía la limpieza y remoción de los *graffitis* elaborados sobre los vagones, coches y locomotoras con abundante material químico. Sin embargo, este tipo de prohibiciones y reglamentaciones punitivas, no hizo sino

⁹ Cabe mencionar que el spray, conocido también como aerosol, no fue inventado directamente para la elaboración de *graffiti*, sino como un material de uso doméstico para resanar superficies como sillas, mesas, accesorios de automóviles, etc.

desarrollar nuevas estrategias, aunque también originó que muchos *writers* se vieran obligados a emigrar a otras ciudades o simplemente a dedicarse a otras actividades. Esta es también una de las razones que explican la expansión del *graffiti* a otros países.

Otro elemento que frenó temporalmente el desarrollo del *graffiti* fue la crisis económica de los años 80, que incrementó los costos de vida, lo que originó que muchos *writers* dejarán de seguir pintando. La cosa empeoró durante los años siguientes, pues la crisis incrementó el grado de violencia social y, por ende, la represión policial, promovida por el Estado con la finalidad de controlar los desórdenes provocados por esta caída económica, que afectó sobre todo a grupos sociales con mayor índice de vulnerabilidad.

Superado este momento y gracias al impulso dado por el *hip hop*, el *graffiti* recobró el auge de los años 70. Un factor que también contribuyó fue la implementación de nuevas estaciones de tren de carga con escasa vigilancia policial y la construcción de enormes estaciones o cocheras para material ferroviario dados de baja. Este escenario circunstancial permitió que muchos jóvenes tomen nuevamente las latas para elaborar *graffiti*.

En este repunte, es necesario incluir la masificación de los medios de comunicación, sobre todo de los medios de prensa escrito (periódicos, revistas, etc.), que divulgaron una serie de publicaciones en torno a este fenómeno social. Un apunte interesante es propuesto por Mercedes Figueroa Espejo respecto a que el auge del *graffiti* también se debió a las investigaciones y opiniones de reconocidos personajes intelectuales de la sociedad, ya sea a favor o en contra de ellos (cf. Figueroa 2008: 26).

La influencia del *graffiti* en Latinoamérica se da en un espacio de lucha sindical y contienda electoral, aunque en los últimos años los temas son muy variados y llegan incluso a no evidenciar ningún mensaje político, sino tan solo una creación artística netamente de colores, formas y estilos.

El primer espacio de manifestación del *graffiti* en América fue el de las universidades, pues los estudiantes denunciaban o rechazaban las políticas del capitalismo extranjero o los planes comunistas y socialistas. Si bien el léxico utilizado es grosero y hasta vulgar en sus inicios, con el tiempo el lenguaje fue asumiendo cierto nivel cultural y originalidad.

A diferencia del *graffiti* de París y New York, el *graffiti* en esta parte del continente evidencia la presencia de grupos sociales más heterogéneos, el uso de imágenes desde un inicio y una dimensión irónica, poética y humorística. No por nada se les atribuye a los latinoamericanos una singularidad criolla y cierta picardía reconocida por todo el mundo.

No se sabe nada sobre el desarrollo del *graffiti* en las provincias del interior del país, incluso en Lima sus orígenes son bastante inexactos. Algunos consideran que la historia del *graffiti* en Lima se remonta a la década del 80 con frases y contenidos políticos y sociales a favor o en contra del gobierno, dispersos por distintos puntos de la ciudad. No son ajenos los temas de pobreza, injusticia, creencias, etc.

El *graffiti* será también utilizado por los grupos subversivos como Sendero Luminoso (SL), Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y diversos partidos políticos afines a ideas comunistas y socialistas con el fin de promover y divulgar sus propuestas e ideario político. El primer escenario de este desarrollo fueron las ciudades de provincias y, posteriormente, las principales ciudades departamentales.

Superado el momento de violencia de la década del 80, el *graffiti* es retomado por grupos sociales heterogéneos para expresar diferentes temáticas, aunque la mayoría se relaciona a problemas sociales; por ejemplo, «Tu vida está en venta, róbal», esta frase hace referencia a ciertos problemas existenciales y violencia juvenil.

Durante los años 90, el *graffiti*, sin mostrar ninguna característica artística, también fue usado por los fanáticos de diferentes equipos de fútbol para mostrar sus preferencias deportivas. Una buena cantidad de los actuales artistas urbanos de Lima se han iniciado como hinchas de determinado equipo de fútbol, aunque con el tiempo han abandonado esos círculos, pues en la actualidad se han convertido en barras bravas, cuyo accionar está relacionado con actos delincuenciales.

Pero la historia del *graffiti* en el Perú puede, quizás, remontarse muchos años atrás si se toma en cuenta las evidencias urbanas y rurales existentes en la hacienda Santiago de Punchauca y en la Casona de San Marcos.



Hacienda de Punchauca,
Carabayllo



Inscripciones dejadas por antiguos trabajadores culíes en la hacienda Santiago de Punchauca.

El primer lugar donde recuerdo haber visto unas inscripciones es en la hacienda Punchauca, ubicada a las afueras de Lima, en el valle bajo del Chillón en el actual distrito de Carabayllo¹⁰. En este lugar, hace ya algún tiempo, identifiqué una serie de inscripciones dejadas por antiguos trabajadores culíes (chinos y japoneses) en las paredes de los cuartos de la casa hacienda. No sé con exactitud cuál es la traducción de esas inscripciones, pero por lo inapropiado del lugar y por el acceso restringido a los trabajadores, bien puede ser los antecedentes rurales del *graffiti* en Lima.

El segundo lugar está ubicado en el Parque Universitario (Cercado de Lima), cuya edificación se remonta a 1605, época en que se comenzó a construir el antiguo noviciado de San Antonio Abad gracias a un generoso donativo económico otorgado por Antonio Correa Ureña, funcionario del Santo Oficio, a favor de la Compañía de Jesús.¹¹

¹⁰ Esta hacienda, construida durante el siglo XVI de la época colonial, fue edificada sobre un antiguo centro ceremonial y administrativo llamado *Huaca Ppunchau*, que significa 'lugar donde se adora al día' (sol). No se sabe con exactitud si los Collis (Intermedio Tardío) o los Incas (Horizonte Tardío) fueron los que construyeron este recinto, aunque se presume que por estar relacionada a una deidad cusqueña, sean estos últimos quienes la construyeron luego de someter a los Colli.

La casa y capilla de la hacienda Santiago de Punchauca (cuyo nombre se lo debe al Santo Patrono Santiago) fue construida con la finalidad de que los indígenas no continúen adorando al dios Sol y para aprovechar la concentración de fuerza de trabajo local, además del control y cobro de tributos. Las 12 fanegadas de tierras de la futura hacienda Punchauca fueron adjudicadas originalmente a Nicolás de Ribera, apodado «El Viejo», por su participación en las guerras de conquista. Este propietario rápidamente adquirirá otras propiedades, pues en 1556 la hacienda ya contaba con 40 fanegadas de tierras. A finales del siglo XVI, esta propiedad alcanza una extensión de casi 120 fanegadas, dimensión que se mantendrá hasta el siglo XVIII. Durante la época republicana, la propiedad será sede del encuentro diplomático entre el Libertador San Martín y el Virrey José de La Serna en 1821. Durante esta época, la hacienda se mantuvo produciendo caña de azúcar, productos de panllevar (maíz, fríjol, etc.) y ganado. Antes de la guerra con Chile, se forma una sociedad mercantil en donde se incorpora fuerza de trabajo culíes en las labores agrícolas. (cf. Tácunan Bonifacio y Quispe Pastrana 2002: 58-195).

¹¹ El complejo contaba con una capilla y dos patios, pero ya a mediados del siglo XVIII

En este lugar, específicamente en la cúpula principal de lo que hoy es el Salón de Grados, Isaac Arrospede, alumno del Convictorio de San Carlos, dejó una inscripción que bien puede ser el antecedente urbano más inmediato del *graffiti* en Lima. La inscripción, ubicada a más de cinco metros de alto, dice lo siguiente: «Isaac Arrospede entró a este Convictorio el jueves 8 de febrero de 1848». Este ingreso furtivo, ilegal y arriesgado bien puede remontarnos a los antecedentes del *graffiti* en Lima.



(Fotos: cortesía Oficina de Turismo de San Marcos)

había alcanzado su máxima extensión y su mayor esplendor, llegando a poseer huertos y casas de ejercicios espirituales que se extendían hasta las inmediaciones del actual Palacio de Justicia. El terremoto de 1746, sin embargo, dejó al conjunto en ruinas y devastó casi toda la infraestructura arquitectónica del resto de Lima. En las décadas siguientes, el edificio recobró prestancia, aunque a los pocos años, en 1767, la corona española expulsó a los jesuitas del Perú. Por esos años, la Casona había sido reedificada con cinco patios, la capilla interior y la iglesia externa. En 1769 este local pasó a ser sede del Real Convictorio de San Carlos, institución educativa destinada a la educación de niños y jóvenes promisorios (cf. Burneo 2002).

Sin embargo, el *graffiti* propiamente dicho que más se asemeja al arte urbano contemporáneo apareció en Monterrico, Barranco y Surco alrededor de la segunda mitad de la década del 90.

Uno de los pioneros fue un joven nacido en Estados Unidos de padres peruanos, que en su corta estadía en el Perú comenzó a firmar como Poet por las diversas calles de la ciudad. Este *tag* será sustituido rápidamente por Trans (su nombre real es Ralph)¹². Él no estaba solo, pues en sus primeras incursiones estaba a su lado una chica, nacida también en Los Ángeles, a quien llamaban Crónica y firmaba como Lady Buku. Ambos solían salir por las calles en busca de paredes para realizar las primeras intervenciones urbanas (piezas y *throw ups*).

A mediados de julio de 1996, y por iniciativa de Trans, pero sobre todo de Lady Buku, es que surgió la idea de formar una *crew* o familia a la que bautizaron como TR, que originalmente significaba *Trird Riel*, aunque luego fue modificado por *Taking Risks*. Era una época de definiciones.

Sus primeros integrantes eran de ascendencia norteamericana (Nozer, Fact, Beas, System, Sean y Tibuck), quienes al parecer son los primeros que desarrollaron la primera intervención en la Vía Expresa y en el Centro de Lima.

La corta estadía de Trans en Lima había motivado a otros jóvenes a interesarse en este tipo de actividades, así como a formar *crews*. De esta manera, surgieron las *crews* de AS (*Aerosoldiers*) que agrupó a artistas como Sapien y Astu, aunque a los pocos años desapareció. También podemos distinguir a los BHC (Buscando Hacia el Cambio) y FBL (Fabricando

¹² Más información en <<http://www.flickr.com/groups/830025@N22/discuss/72157621639541361/>>. Una entrevista más amplia vía e-mail sobre Trans puede ser consultada en <<http://www.renzogonzalez.com/?p=21.>>

Buenas Loncheras), integrado por Naf, Basik y Dace, y Seimiek y Nesta, respectivamente. Según la investigación de Mercedes Figueroa, en este recuento no podemos dejar de mencionar a los RL (Reyes Latinos), integrada por Loco y Gringo. Este último fue asesinado trágicamente cuando realizaba una pinta por la zona de Lince (Figueroa 2008:36).

Los trabajos de Trans, así como el de los primeros seguidores del *graffiti* en Lima, han desaparecido casi en su totalidad, aunque todavía se pueden apreciar algunas firmas en algunas casas antiguas en San Isidro y la Vía Expresa. Hoy no se sabe mucho de Trans, tan solo que vive en Los Ángeles y que se dedica a la carrera militar.

Este arte «exclusivo» y reservado para gente extranjera radicada en el Perú o para gente que tenía dinero, sería rápidamente asimilado por otros jóvenes de distinto estrato social y condición económica. Un claro ejemplo son Risk, Bems, Giebt, Meck, Jaza, Kenny y Head, quienes radicaban en el distrito de San Martín de Porres. Todos ellos formaron luego la *crew* TFC (Tomando Falso Concepto). Si bien todos ellos conocieron los trabajos de Trans, sería Jaba, un recorrido grafitero colombiano, quien les transmitiría todo su conocimiento acerca del arte urbano.

En este mismo distrito, se formó la *crew* FCI (Fusión de Ideas en la Calle), integrado por Fase, Dem, Broe y King. La unión de ambas *crews* (TFC y FCI) dio lugar a la formación de Los DMJC (Dedos Manchados en la Jungla de Cemento) allá por el año 2000. Ambos grupos al inicio guardaban cierta rivalidad, pero su interés por el arte hizo que finalmente se unan.

Pero San Martín de Porres no sería el único distrito de esta parte de la ciudad donde comienza a aparecer pintas, pues por las calles de Comas, los jóvenes recuerdan a Ente, a quien siempre lo encontraban

escuchando rap. El vivía en ese populoso distrito y en cuya casa se hospedaban una gran cantidad de muchachos voluntarios canadienses que venían al Perú a ayudar a construir casas para los pobladores de la zona.

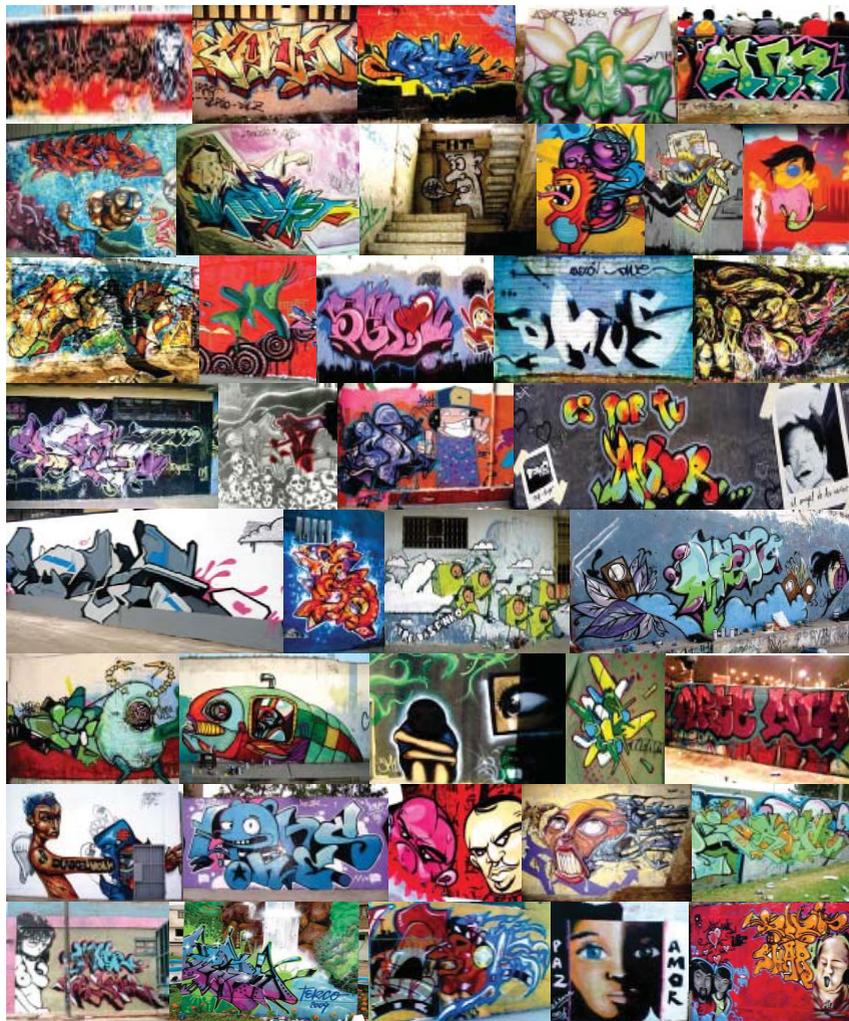
Este contacto fue muy importante para Ente, porque le permitió no solo conocer la música de Snoop Dogy y Public Enemy, sino también el *graffiti*, cuyas imágenes estaban impresas en las portadas de los materiales musicales. En un primer inicio, Ente se dedicó a copiar estas imágenes en cuadernos y hojas sueltas, quizás con la idea de algún día plasmarlos en formatos más grandes.

Cuando se mudó al distrito de Chorrillos (Cono Sur), las paredes de los terrenos sin construir le sirvieron como soporte para delinear sus primeros trazos artísticos. Su cercanía a Miraflores, las movidas caletas de Hip Hop en el anfiteatro del parque Kennedy, así como su cercanía a Trans, Naf, Nyeth, entre otros artistas extranjeros y nacionales, lo animaron a adentrarse con todo en el mundo del *graffiti*.

De aquí en adelante y gracias a la difusión masiva de los medios de comunicación escrita, visual¹³ y, sobre todo, virtual, el *graffiti* comenzó a construirse un propio camino con peculiaridades, variantes y estilos diversos. Hoy, por ejemplo, resulta imposible saber con exactitud cuántos artistas urbanos existen en Lima, pues cada día aparecen más. Hay quienes ya hablan de la posibilidad de establecer hasta tres generaciones de artistas urbanos y muchos seguidores atrás de ellos.

¹³ Una película muy motivadora para estos jóvenes durante esa época fue *Beat Street*, que narra la historia de un joven que se dedica al *graffiti* para sobrevivir. A lo largo de la película, se puede apreciar diferentes estilos de *graffiti* y los trenes de la ciudad intervenidos.

Muestra de graffitis de Lima



SANTIAGO TÁCUNAN BONIFACIO



BIBLIOGRAFÍA

ARROYO, Eduardo

2000 *Escenas urbanas en Lima: Jóvenes y espacios de diversión nocturna*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Sociología. Lima: PUCP.

ARROYO FERREYROS, Juan Carlos

2000 *Dejad que los pasajeros vengan a mí: pintas en las carrocerías de las combis, micros y ómnibus de Lima*. Lima: Stampa Producciones.

BRAGAYRAC DÁVILA, Enrique

1982 «Informe del Complejo Arqueológico Armatambo (Chorrillos)». Inédito. Lima: INC.

BURNEO, Reihard Augustín

2002 *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos*. Lima: Ed. Tarea, Asociación Gráfica Educativa, INC, UNMSM, PCPC, Agencia Española de Cooperación Internacional.

CÁNEPA, Gisela

2001 *Identidades representadas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

CÁNEPA, Gisela y María ULFE

2006 *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec.

GONZÁLES T., Dagoberto

2006 *Graffiti. El arte de hacerse escuchar*. Lima: Editora Palomino.

GONZÁLES MONTES, Antonio

2005 «Nuevos sujetos en la narrativa urbana». Revista *Contexto* N.º 13. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Marcos. pp. 175-187.

FIGUEROA ESPEJO, Irma Mercedes

2008 *Graffiti en Lima: una forma juvenil de conocer, reconocerse y darse a conocer en la ciudad*. Tesis para optar el grado académico de Licenciado en Antropología. Lima: PUCP.

FRANCO, Regulo

2001 «*Graffiti* Mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo». En *Revista del Instituto Francés de Estudios Andinos* (IFEA), 2001, N.º 30, pp. 359-395.

MATEOS RICO, Jacobo

2002 «El *graffiti* contemporáneo como marco de reflexión dentro de los cambios sociales provocados por la globalización económica». En revista *Cuicuilco*, Vol. 9, N.º 26. pp. 163-181.

PANFICHI, Aldo y Marcel VALCÁRCEL

1999 *Juventud: sociedad y cultura*. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú. Lima.

PLASCENCIA SOTO, Rommel

2003 *Sujeto de la antropología: artículos incorregibles e imposibles de publicar*. Lima: UNMSM.

QUEZADA MACCHIAVELO, Óscar

1998 *Los tatuajes de la ciudad. Graffiti en Lima*. Lima: Cultura y Sociedad S.R.L. y Editorial Escuela Nueva.

REY DE CASTRO, Jaime

1999 «El buen y mal humor de las paredes». En revista *IDÉELE*, N.º 98, pp. 64-67.

TÁCUNAN BONIFACIO, Santiago

2008 *Artistas Urbanos. Entre el graffiti y la pintura mural en Lima Norte*. Seminario de Historia Rural Andina. Lima: UNMSM.

TRINIDAD, Rocío

2000 «Discursos visuales de identidad: taz y respaldo sur». *Revista Flecha en el Azul*, N.º 13, pp. 53-63.