Cultura Escrita & Sociedad

NÚMERO 8 • ABRIL DE 2009 • GIJÓN • EDICIONES TREA • ISSN 1699-8308 30 €

DOSSIER

GRAFFITI WAS HERE: UNA VENTANA AL MURO

Coordinado por Fernando FIGUEROA-SAAVEDRA ◦ **Fernando FIGUEROA-SAAVEDRA**: *Graffiti* avant-garde ◦ **Priscilla de PAULA**: *La caligrafía del* pixo ◦ **Lelia GÁNDARA**: *Letra y espacios de poder. El graffiti en espacios institucionales* ◦ **CHORCHA CHILLYS WILLYS**: *El* chante *de la* raya. *Informe sobre el graffiti* hip-hop *en Ciudad de México* ◦ **Fernando FIGUEROA-SAAVEDRA**: *¡Y sin embargo se mueve! Análisis de las principales estrategias modernas para la movilización del graffiti* ◦ **Philippe HAMEAU**: *Las palabras como rito de paso. De la dificultad de «takear» como queremos* ◦ **Miguel FIGUEROA-SAAVEDRA**: *El Japonismo en el graffiti español. Una apropiación icónica entre lo local y lo global* ◦ **Nacho MAGRO HUERTAS**: *Más allá del aerosol. Revisión de las nuevas estrategias de supervivencia del graffiti en España.*

ESTUDIOS

Anne-Marie CHARTIER: *Los cuadernos escolares: ordenar los saberes escribiéndolos* ◦ **Antonio VIÑAO FRAGO**: *Autobiografías, memorias y diarios de maestros y maestras en la España contemporánea (siglos XIX-XXI).*

Cultura Escrita & Sociedad

NÚMERO 8 • ABRIL DE 2009 • GIJÓN • EDICIONES TREA • ISSN 1699-8308

TREA

Cultura Escrita & Sociedad

Revista internacional de Historia social de la Cultura Escrita

DIRECCIÓN: **Antonio Castillo Gómez**
Universidad de Alcalá <antonio.castillo@uah.es>

EDICIÓN Y COORDINACIÓN: **Verónica Sierra Blas**
Universidad de Alcalá <veronica.sierra@uah.es>

ENVÍO DE ORIGINALES/REDACCIÓN:
Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita
Universidad de Alcalá. Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia I y Filosofía
C/ Colegios, 2
28801, Alcalá de Henares (Madrid)
Página web: <www.siece.es>
Correo electrónico: <siece@uah.es>

CONSEJO ASESOR (2008-2010): **Márcia Abreu**, Universidade de Campinas (Brasil) • **James S. Amelang**, Universidad Autónoma de Madrid • **Jean-François Botrel**, Université de Rennes 2-Haute Bretagne (Francia) • **Fernando Bouza**, Universidad Complutense de Madrid • **Pedro M. Cátedra**, Universidad de Salamanca • **Guglielmo Cavallo**, Università di Roma «La Sapienza» (Italia) • **Roger Chartier**, Collége de France • **Anne-Marie Chartier**, Institut National de la Recherche Pédagogique; École Normale Supérieure (Francia) • **Héctor Rubén Cucuzza**, Universidad Nacional de Luján (Argentina) • **Diogo Ramada Curto**, Istituto Universitario Europeo de Florencia (Italia) • **Robert Darnton**, Harvard University (EE.UU.) • **Emilia Ferreiro**, Instituto Politécnico Nacional de México, D. F. (México) • **Béatrice Fraenkel**, École des Hautes Études en Scienes Sociales (Francia) • **Francisco M. Gimeno Blay**, Universitat de València • **Anthony Grafton**, Princeton University (EE.UU.) • **Clive Griffin**, University of Oxford (Inglaterra) • **María Luisa López-Vidriero**, Real Biblioteca, Madrid • **Martyn Lyons**, University of New South Wales de Sidney (Australia) • **Justino Pereira de Magalhães**, Universidade de Lisboa (Portugal) • **Armando Petrucci**, Scuola Normale Superiore de Pisa (Italia) • **Francisco Rico**, Real Academia Española • **Marina Roggero**, Universitá degli Studi de Turín (Italia) • **Elisa Ruiz**, Universidad Complutense de Madrid • **Antonio Viñao Frago**, Universidad de Murcia.

CONSEJO DE REDACCIÓN (2008-2010): **Isabel Beceiro Pita**, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas • **Carlos Alberto González Sánchez**, Universidad de Sevilla • **Alicia Marchant Rivera**, Universidad de Málaga • **María Luz Mandingorra Llavata**, Universitat de València • **Ana Martínez Rus**, Universidad Complutense de Madrid • **Rita Marquilhas**, Universidade de Lisboa (Portugal) • **Diego Navarro Bonilla**, Universidad Carlos III de Madrid • **Manuel Peña Díaz**, Universidad de Córdoba • **Manuel Ramírez Sánchez**, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria • **Elisa Varela Rodríguez**, Universitat de Girona.

EDICIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES:
Ediciones Trea, S. L.
María González La Pondala, 98, nave D
33393, Somonte-Cenero, Gijón (Asturias)
Tel.: 0034-985303801 • Fax: 0034-985303712
Página web: <www.trea.es>
Correo electrónico: <trea@trea.es>

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Pandiella y Ocio
IMPRIME: Gráficas Apel
ISSN 1699-8308 D. L.: As. 2.801/2005

Revisión de títulos, resúmenes y palabras clave en inglés: James S. Amelang.

La edición de esta revista se inscribe en las actividades llevadas a cabo en el marco de las Acciones Complementarias de Investigación HUM2007-29196-E/HIST y HUM2007-30035-E/FILO, financiadas ambas por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2008.

Esta revista figura en las siguientes bases de datos:

Sumario / Summary

Cultura Escrita & Sociedad, 8, 2009

Dossier / Dossier

***Graffiti was here:* una ventana al muro**
Graffiti Was Here: A Window on the Wall

Fernando Figueroa-Saavedra (coord.)

9-12	**Presentación. Graffiti *avant-garde*** Introduction. *Avant-garde* Graffiti	Fernando Figueroa-Saavedra
13-32	**La caligrafía del *pixo*** *Pixo* Calligraphy	Priscilla de Paula (Universidad Politécnica de Valencia; Centro de Enseñanza Superior Juiz de Fora, Brasil)
33-55	**El *chante* de la *raya*. Informe sobre el graffiti *hip-hop* en Ciudad de México** The *chante* of the *raya*: Report on *Hip-Hop* Graffiti in Mexico City	Chorcha Chillys Willys (Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad del Claustro de Sor Juana)
56-73	**Letra y espacios de poder. El *graffiti* en espacios institucionales** Writing and Spaces of Power: Graffiti in Instituional Spaces	Lelia Gándara (Universidad de Buenos Aires)
74-104	**¡Y sin embargo se mueve! Análisis de las principales estrategias modernas para la movilización del graffiti** And Still It Moves! Analysis of the Leading Modern Strategies for Mobilizing Graffiti	Fernando Figueroa-Saavedra (Investigador independiente)
105-116	**Las palabras como rito de paso. De la dificultad de «takear» como queremos** Words as Rite of Passage: On the Difficulty of *Takear* as We Wish	Philippe Hameau (Universidad de Niza-Sophia Antipolis; LAMIC)
117-145	**El Japonismo en el graffiti español. Una apropiación icónica entre lo local y lo global** Japanism in Spanish Graffiti: An Iconic Approach between Local and Global	Miguel Figueroa-Saavedra (Universidad Veracruzana Intercultural, México)
146-160	**Más allá del aerosol. Revisión de las nuevas estrategias de supervivencia del graffiti en España** Beyond the Aerosol. Checking the New Strategies for Graffiti Survival in Spain	Nacho Magro Huertas (Universidad Politécnica de Valencia)

	Estudios / Studies	
163-182	**Los cuadernos escolares: ordenar los saberes escribiéndolos** School Notebooks: Ordering Knowledge by Writing It	Anne-Marie Chartier (Instituto Nacional de la Investigación Pedagógica, París)
183-200	**Autobiografías, memorias y diarios de maestros y maestras en la España contemporánea (siglos XIX-XXI)** Autobiographies, Memoirs and Diaries of School Teachers in Modern Spain (19th-21st Centuries)	Antonio Viñao Frago (Universidad de Murcia)
	Lecturas / Readings	
203-206	**¿Qué es una novela? Propuesta de reflexión sobre el género novelístico** What Is a Novel? A Proposal for Reflection on the Novelistic Genre [reseña de Márcia Abreu (org.): *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*, São Paulo: Mercado de Letras, 2008].	Mateus Henrique de Faria Pereira (Universidad Federal de Uberlândia, Brasil)
206-209	**Desórdenes de la identidad (literaria). Sobre el «pacto ambiguo» de Manuel Alberca** Disorders of (Literary) Identity: On the «Ambiguous Pact» of Manuel Alberca [reseña de Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción,* Madrid: Biblioteca Nueva, 2007].	Susana Arroyo Redondo (Universidad de Alcalá)
209-211	**Un librero en el Madrid del Siglo de Oro** A Bookseller in Habsburg Madrid [reseña de Anne Cayuela: *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias,* Madrid: Calambur, 2005].	Pedro Rueda (Universidad de Barcelona)
211-217	**No sólo leer; también mirar** Not Only to Read, Also to Watch [reseña de Mireille Corbier: *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne,* París: CNRS Editions, 2006].	Joaquín L. Gómez-Pantoja (Universidad de Alcalá)
218-219	**El almanaque y la pedagogía de la Nación** The Almanac and Schooling the Nation [reseña de Eliana de Freitas Dutra: Rebeldes literários da República. História e identidade nacional do «Almanaque Brasileiro Garnier» (1903-1914), Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005].	Jean-François Botrel (Universidad de Rennes2-Haute Bretagne)
219-222	**«Cierta balbuciente grandeza». El poder de los archivos** «A Certain Stammering Grandeur». The Power of Archives [reseña de Linda Giuva, Stefano Vitali e Isabella Zanni Rosiello: *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea,* Milán: Bruno Mondadori, 2007].	Orietta Filippini (Instituto Universitario Europeo, Florencia)

223-225	**Pliegos en la distancia** Pages in the Distance **[reseña de M.ª del Carmen Martínez Martínez: *Desde la otra orilla. Cartas de Indias en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (siglos xvi-xviii),* León: Universidad de León, 2007].**	Laura Martínez Martín (Universidad de Alcalá-SIECE-Grupo LEA)
226-228	**El cuaderno como instrumento de la cultura escolar: objeto, función y contenidos** The Notebook as Instrument of School: Object, Function, and Contents **[reseña de Ana Chrystina Venancio Mignot (org.): *Cadernos à vista. Escola, memória e cultura escrita,* Río de Janeiro: Universidad de Río de Janeiro (EDUERJ), 2008].**	Davide Montino (Universidad de Génova)
229-231	**Las normas de la escritura epistolar a través de los siglos** Rules for Writing Letters through the Ages **[reseña de Carol Poster y Linda C. Mitchell (eds.): *Letter-Writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present: Historical and Bibliographic Studies,* Columbia: University of South Carolina Press, 2007].**	Carmen Serrano Sánchez (Universidad de Alcalá-SIECE-Grupo LEA)
	Informes / Reports	
233-242	**El legado de Jack Goody para los estudios sobre cultura escrita** The Legacy of Jack Goody for the Study of Written Culture	Andréa Pavão (Instituto Superior de Educación de Río de Janeiro) y José Ignacio Monteagudo Robledo (Universidad de Salamanca)
243-248	**Autores / Authors**	
249-253	**Normas para la presentación de originales / Style sheet for submissions**	

Dossier
Graffiti was here: una ventana al muro

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 9-12, ISSN 1699-8308

Graffiti *Avant-Garde*

Fernando Figueroa-Saavedra

A través de los artículos que conforman este dossier monográfico, *Graffiti was here: una ventana al muro*, se ofrece una panorámica actual del graffiti que se desarrolla tanto en Latinoamérica como en Europa, con la pretensión de, aunque fragmentariamente, configurar en los lectores una perspectiva del fenómeno transnacional y pluricultural. Del mismo modo, el dossier procura alertar acerca de la dimensión internacional de su interés como objeto de estudio en los ámbitos académicos, conforme a su creciente presencia cultural, desde enfoques multidisciplinares dispares, pero complementarios.

En las páginas que siguen no se abarca todo lo que representa el graffiti ni todos los aspectos que implica esta manifestación. Pero sí se ha procurado incidir desde diferentes perspectivas y dimensiones en la riqueza y variedad de este medio y en su capacidad de adaptación a los nuevos tiempos mediante la definición de características peculiares en distintos contextos particulares y variadas escenas locales, además de cómo en su desarrollo es clave la influencia de los procesos de globalización cultural en los últimos lustros.

La realidad actual de este medio de comunicación y expresión nos advierte, por otro lado, de la enorme vigencia y envergadura cultural del medio y del complejo desarrollo de nuestra cultura en diferentes niveles a lo largo y ancho del planeta. Quizás con menos rupturismo frente a las tradiciones comunicativas de lo que pudiéramos creer y quizás con más innovación, experimentación o sofisticación de lo que pudiera hacernos sospechar su ubicación en los márgenes culturales. Asimismo, a través de su análisis, observamos de qué modo se recaracteriza o redefine este medio al hilo de las transformaciones culturales y sociales a las que asistimos desde una perspectiva histórica. De este modo, se pueden describir tanto cuadros de características análogos en la génesis y definición de diferentes tipologías a uno y otro lado del Océano Atlántico, como observar la fijación de cuadros endémicos que, sin embargo, se consideran en otras escenas como referentes gráficos a los que se acude desde su conocimiento internacional. El efecto es, por tanto, turbador, pues aparecen corrientes de renovación, fenómenos de intercambio y mixtura, planteamientos mistificadores o innovaciones

técnicas y estratégicas o nuevos mercados y una cultura o subcultura alrededor de esta práctica, entre otras cosas.

Por otra parte, la dimensión subcultural, tanto de América como de Europa, se ha visto afectada por el alto trasiego de informaciones e intercambios audiovisuales, favorecido por el desarrollo de los medios de transporte físicos o, fundamentalmente, por los *mass media* y las nuevas plataformas comunicativas, especialmente Internet. Así, se ha producido una aceleración importante en los procesos de inculturación o recontextualización, con diferentes grados de conocimiento pleno sobre los referentes retransmitidos y asumidos, algo que es más que evidente al analizar la concepción y práctica del graffiti durante las últimas décadas.

En lo que se refiere a los localismos y sincretismos, los profesores Miguel Figueroa-Saavedra, Priscilla de Paula o el grupo de investigación Chorcha Chillys Willys, acometen tanto las cuestiones de las singularidades grafiteras (por ejemplo, el graffiti *cholo* o la *pixação*), como su papel en los intercambios culturales sujetos a la globalización cultural (por ejemplo, el intercambio transatlántico euroamericano o el euroasiático); cuestión que, igualmente, está presente en todos los artículos que se ocupan de las modalidades grafiteras que se articulan desde su vinculación al modelo del graffiti neoyorquino o el graffiti *hip-hop*.

En otra vertiente, el artículo de Nacho Magro Huertas se sumerge en el proceloso mar de las definiciones y nos alerta de la complejidad y renovación continuada de la cartografía del graffiti contemporáneo y todas aquellas otras expresiones colindantes que entrarían en las etiquetas, tan prácticas como discutidas, del Arte urbano o el *Street Art*. Por mi parte, me ocupo en resaltar el peso concreto de la exploración estratégica del graffiti o la gráfica popular de los soportes móviles en su adaptación a los modos frenéticos de vida modernos y el peso de dicho factor en su proliferación actual.

Sin duda, el amplio desarrollo del graffiti desde el tránsito cultural a la sociedad técnico-industrial, especialmente durante la segunda mitad siglo xx, en lo cuantitativo y en lo cualitativo, hace que nos encaremos con un fenómeno cultural fascinante. Una manifestación que, sin ser ajena a las tradiciones y costumbres urbanas pretéritas, ha dotado de una peculiar personalidad al paisaje urbano contemporáneo e incide en mostrarnos, directa o indirectamente, una serie de carencias o desajustes entre los modelos homogeneizadores o reguladores oficiales de la sociedad y los modos de vida y convivencia de una ciudadanía plural; una serie de fuerzas creativas o recreativas que se configuran como

compensación, contrapeso o crítica a las directrices sociales; el conflicto entre la sumisión y la rebeldía; la tendencia humana a ordenarse y a autoafirmarse; la construcción social comunitaria y la dirigida unilateralmente.

En esta misma línea, el artículo de Lelia Gándara nos acerca a ese uso cotidiano, popular y con un significado político implícito o explícito del graffiti, si bien dentro de la realidad argentina, aunque las conclusiones son, sin duda, extrapolables a otros marcos nacionales. Por otro lado, el artículo de Philippe Hameau se presenta como una compensación a esa impresión de desarrollismo cualitativo exacerbado reflejada en otros artículos, con una llamada de atención a una manifestación básica y más próxima a la expresión y complejidad interior de la personalidad, fuera o dentro de un grupo: la firma o *tag*. Elemento que, a veces, se considera menor y sin sentido, pero que, sin embargo, constituye el fundamento básico de todo lo que representa el graffiti como movimiento cultural o artístico, sin el cual sería imposible conocer su génesis y entidad fenoménica en nuestro contexto histórico.

Por último, en lo que tiene que ver con el graffiti de nuestros panoramas urbanos, sorprende ver algunos que corresponden a acciones colectivas anónimas junto a otros de autor. La aparición de un personaje urbano dedicado ocasional o principalmente a hacer graffiti; la conversión del graffiti de medio en finalidad; o la tendencia a movilizar el graffiti y trascender su carácter efímero mediante la documentación gráfico-digital son cuestiones fundamentales a tener en cuenta que se abordan también en este dossier.

Esto plantea, a mi parecer, diversas cuestiones que nos revelan que vivimos un momento histórico de exploración y redefinición de la entidad humana y de reconstrucción de nuestro marco social o ambiental y que nos dirigimos hacia una nueva cosmovisión que presentará diferentes dimensiones en coexistencia: ¿cuáles son los límites del nuevo graffiti? ¿Qué hace que uno se reconozca como grafitero? ¿Qué grado de aparente conflicto provocan las contradictorias reacciones públicas hacia el graffiti? ¿Qué implica en todo esto la conversión en un producto de consumo del graffiti como cultura y como espectáculo? ¿Es éste un fenómeno de envergadura universal, transnacional o local? ¿En qué medida su estudio y análisis supone una ayuda en la comprensión y conocimiento de nuestra realidad social y humana? Multitud de interrogantes que se multiplican desde el vértigo de los arrabales culturales y que, lo más importante de todo, no nos dejan indiferentes y nos arrastran a la reflexión, aunque queden abiertos.

No puedo concluir esta presentación sin expresar mi agradecimiento a todos los colaboradores del dossier y a la revista *Cultura Escrita & Sociedad*, así como desear que esta serie de artículos despierte el interés del lector; suscite la apertura hacia nuevos aspectos de interés sobre el graffiti presente; amplíe, de un modo más detallado, su conocimiento; y nos advierta, desde la contemplación histórica y poliédrica, algunas direcciones futuras que se figuran y que incidirán, seguramente, en la definición de nuevos horizontes para este medio gráfico que se debate entre lo tradicional y lo revolucionario, lo admisible y lo sancionable, lo imaginario y lo real.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 13-32, ISSN 1699-8308

La caligrafía del *pixo*

Priscilla de Paula [Universidad Politécnica de Valencia; Centro de Enseñanza Superior Juiz de Fora]

RESUMEN: Este artículo trata del graffiti *hip-hop* en Brasil, prestando especial atención al fenómeno llamado allí *pixação*, la disidencia brasileña del *bombing* tradicional del graffiti *hip-hop* internacional. El texto analiza las relaciones entre la *pixação* y los sistemas de comunicación en Brasil, tanto institucionales como contraculturales. Igualmente plantea la hipótesis de que la *pixação* en Brasil está directamente asociada a un carácter inexorable, desordenado y excesivo de las formas de comunicación poco ortodoxas que la cultura brasileña ha construido para establecer sus diálogos. La clave de todo ello reside en el exceso de comunicación existente tanto en la cultura brasileña como en el fenómeno específico del *pixo*.

PALABRAS CLAVE: *Pixação*; *Pixo*; Graffiti *hip-hop*; Brasil; Comunicación.

ABSTRACT: This article deals with hip-hop graffiti in Brazil, focusing in particular on the so-called *pixação* phenomenon, Brazil's dissidence from the traditional bombing of international hip-hop graffiti. The text deals with the connections between *pixação* and the established communications systems in Brazil, both institutional and countercultural. Also, the text ventures the hypothesis that the *pixação* phenomenon is directly associated with a demanding, disordered, and excessive character of the unorthodox media that Brazilian culture has developed for its dialogues. The key to understanding this association is the «excess» of communication within both Brazilian culture and this specific form of graffiti.

KEYWORDS: *Pixação*; *Pixo*; Hip-Hop Graffiti; Brazil; Communication.

1. Presentación

El graffiti *hip-hop* entra en la escena contemporánea más que nunca asociado a la realidad urbana posmoderna e identificado por su carácter autorepresentativo e informal. Se suelen también admitir una serie de «poderes» al graffiti posmoderno, como el de recuperar zonas urbanas abandonadas y el de constituirse como alternativa de recodificación del sistema comunicacional institucionalizado, manipulado por la comunicación de masas y por la industria cultural. En este sentido, el graffiti puede ser considerado un curioso instrumento político contra la sociedad excluyente, al utilizar un inigualable sistema de comunicación y de apropiación. Otro importante aspecto de la práctica actual es que, a pesar de su naturaleza «transcultural», que en cierta forma le garantiza una identidad

cosmopolita, el graffiti *hip-hop* viene enseñando que su desarrollo también se establece en elaborados procesos de síntesis entre culturas distintas, volviéndose, a la vez, universal y específico.

Un análisis del graffiti *hip-hop* en Brasil nos mostrará cómo este sistema puede sorprender con singularidades prodigiosas, asociadas naturalmente a la cultura local y a sus formas de expresión y comunicación social: como producto de una realidad muy específica, basado en un cotidiano que se desarrolla en la paradoja de duras restricciones y excesos impresionantes.

2. Lo «transcultural» y lo específico

El graffiti actual ha cambiado algunas de las antiguas pautas para volverse menos tradicional en cuestiones referentes a materiales, soportes, temáticas, agentes, etc. Cada vez se admite menos el análisis sencillo que lo localiza dentro de una práctica individual o aislada, reducida a una mera expresión gráfica del movimiento *Hip-Hop* y circunscrito solamente dentro de sus relaciones con los escritores y con sus *crews* o grupos. La evolución de la práctica y la expansión de las fronteras simbólicas entre fenómenos y saberes posmodernos nos ha permitido establecer nuevas conexiones y usos en el graffiti *hip-hop* como experiencia colectiva en un sentido más amplio, como producto no de un sujeto o de un grupo pertenecientes a una subcultura, sino como resultado de la propia cultura occidental. Como algo que llevase en sí una universalidad autorizada, el graffiti *hip-hop* se presenta como «transcultural», por así decirlo. Sin embargo, a pesar de la omnipresencia del fenómeno en las grandes metrópolis del mundo, es posible establecer grados de diferenciación cada vez más importantes entre las distintas culturas de Occidente que absorbieron el graffiti *hip-hop* estadounidense.

Es cierto que, a partir de los años 80, el graffiti *hip-hop* empezó a conquistar nuevos territorios. El movimiento *Hip-Hop* fue decisivo para la entrada del graffiti tanto en Europa como en los países de Latinoamérica, pues al popularizarse por el mundo llevó consigo sus cuatro elementos fuera del espacio estadounidense. En este primer momento de expansión, las pautas del graffiti *hip-hop* estuvieron más preservadas respecto a sus modelos originales que si lo comparamos con el fenómeno y sus transformaciones de hoy en día. Pero, aun en los primeros años, a pesar de la fuerte carga ideológica y tradicional que lo acompañaba, ya se podían apuntar una u otra diferencia fundamental entre la práctica y el producto del graffiti *hip-hop* en los diversos países extranjeros a los

que llegaba. Este proceso de aculturación del graffiti ha sido el motivo principal de sus múltiples «caras» y desarrollos actuales.

En Europa, por ejemplo, el factor étnico, tan importante en las pautas del *Hip-Hop* estadounidense original, se presentó un poco más débil. Quizá una leve apelación a la marginalidad social resultó ser el sustituto en Europa a la cuestión de las luchas entre razas, muy manifiesta en el *Hip-Hop* de los Estados Unidos. Sin embargo, de acuerdo con el panorama actual, observamos que los embates étnicos son ahora más frecuentes en Europa debido a la expansión de las inmigraciones; por supuesto, hay que saber hasta dónde afecta esta nueva realidad al *Hip-Hop* y al graffiti europeo. También el origen social y económico de los escritores en Europa era más elevado que el de los escritores norteamericanos, como ha afirmado Jesús de Diego y, en consecuencia, sus percepciones del medio urbano, sus expectativas y valores sociales y su conciencia como comunidad étnica eran bastante diferentes.[1] Diego propone igualmente que la percepción global, es decir, la imagen del graffiti en la comunidad ajena al *Hip-Hop* en Europa, se construyó también de forma distinta a la estadounidense. Mientras aquéllos consideraban al escritor de graffiti «básicamente como un gamberro, un individuo marginado que malgasta su tiempo en una actividad que causa daños a la propiedad privada ajena», los europeos se mostraban más abiertos a ver el graffiti como un «arte novedoso, original y sobre todo inalterado por los estratos más comerciales del mundillo artístico».[2] Postura que, en cierto modo, facilitó sustancialmente la introducción de la práctica en la sociedad europea. Además, es posible que la fuerte tradición del graffiti textual en Europa pudiese haber afectado positivamente al desarrollo del graffiti *hip-hop*, no en sus aspectos formales, sino simbólicamente, si pensamos en una sociedad ya entrenada en la práctica de escribir en las paredes.

Vamos ahora a centrarnos en los países de Latinoamérica para conocer cómo se introdujo el graffiti *hip-hop* y cómo su síntesis con estas nuevas culturas locales tuvo lugar de forma bastante distinta en algunos aspectos si lo comparamos con el proceso europeo. Y siempre resultará una novedad hablar de nuevas apariciones y desarrollos del fenómeno, por muy «transcultural» que éste pueda presentarse en la actualidad.

---

[1] Diego, 2000, 176-181.

[2] *Ibidem,* 177.

3. El graffiti en Brasil

En Brasil, y en otras naciones latinas, debemos entender que la década de los 80 ha marcado el retorno de la democracia tras duros años de dictaduras militares. Como en Europa, podemos decir que el graffiti ya era practicado anteriormente, pero en su forma textual, como instrumento real de subversión política. Un recurso contra el sistema opresor, realizado por jóvenes estudiantes y militantes políticos de la clase media. El graffiti *hip-hop* llegó a Brasil, específicamente, a principios de los 80, en una sociedad cansada de tantos años de violenta censura y, por eso, teóricamente abierta a cualquier manifestación cultural, individual o colectiva, así como a cualquier forma de comunicación alternativa. Pero los orígenes y la asociación de su práctica a la cultura negra de los guetos estadounidenses determinaron su absorción por parte de las clases más bajas y reflejan que la censura y el prejuicio aún eran una realidad oculta en la dolida sociedad brasileña.

En este sentido, el graffiti *hip-hop* brasileño estuvo primordialmente más relacionado con las clases humildes (mayoritariamente negras) y sus necesidades que con la burguesía (blanca) politizada y letrada, que ya utilizaba el graffiti textual anteriormente. Hasta podemos decir, por tanto, que el graffiti *hip-hop* desarrollado en Brasil ideológicamente está más cerca de aquel graffiti negro estadounidense de las *gangs* —usado como instrumento de lucha territorial, de rencor y de orgullo racial— que del graffiti blanco europeo.

Como sistema de comunicación, el graffiti ha estado particularmente inscrito en la marginalidad más fecunda de la cultura brasileña, manipulado por una población semianalfabeta y completamente aislada de la cultura oficial erudita, de la política y de la educación básica. También, por ello, el graffiti *hip-hop* se asoció durante años al crimen, más que al pequeño delito y al «simple» vandalismo, como ocurre en Europa; y la enorme cantidad de graffiti hallados en las grandes ciudades, a pesar del gran rechazo social manifiesto, sólo aumentó el abismo existente entre las clases sociales más o menos favorecidas.

Es fácil entender este proceso de identificación del graffiti con las clases pobres y la hostilidad de las clases más favorecidas. Basta con hacer un análisis del graffiti *hip-hop* en el contexto urbano posmoderno, acentuando lo que entendemos que es su carácter más «transcultural». Es decir, las élites siempre fueron eficientes en mantener la ideología dominante. Así, la concepción utilitaria de las ciudades como distribución urbana basada en lo funcional y en lo útil ha

prevalecido hasta la actualidad. Las planificaciones urbanas siguen ofreciendo una visión de la ciudad construida a partir de una utopía fundamentada en la homogeneidad y en el orden como claves de evolución y civilización; y la imagen oficial de la ciudad es una imagen ficcional donde la funcionalidad, la utilidad social, la belleza y la limpieza son recursos ideológicos de control y manipulación utilizados por el poder público. La distinción entre barrios elitistas y suburbanos, la segregación económica, la publicidad y el comercio, la ordenación del tráfico y de los sistemas de comunicación y de transporte, y todos los demás elementos y normas que conforman la ciudad contemporánea, reflejan la invisible institución de una «esfera pública no pública»[3] en los núcleos urbanos, como instancia utilizada para organizar la experiencia social en beneficio de intereses dominantes concretos.

Más específicamente, según Kluge y Negt, toda la ilusión causada por el fraude en la esfera pública y su consecuente institución de los valores y modos de producción del capitalismo tardío alcanza también la manifestación social y pública del lenguaje con sus formas de comunicación social.[4] La realidad de una falsa esfera pública produce relaciones de propiedad y exclusión, como, por ejemplo, la creación de reglas y restricciones en los diversos niveles de comunicación, convirtiendo el espacio comunicacional en una propiedad privada y en una mercancía. Este asunto también lo señalaron Lyotard, al analizar la «tendencia de imponer límites a los juegos discursivos a través de la institucionalización»,[5] o Foucault, en su conocida obra *El orden del discurso*.[6]

La posible relación que se establece entre este fenómeno y el graffiti *hip-hop* es que, a su vez, las culturas urbanas como el *Hip-Hop* pueden crear dispositivos de reacción y contestación a la apropiación alienante de la esfera pública a través de manifestaciones en el espacio urbano que tienden a replantear territorios y significaciones, con el objetivo de reconquistar las posibilidades de comunicación y subjetivación de sus identidades. El graffiti podrá, entonces, ser examinado como una de las actividades estratégicas de las culturas urbanas para la recuperación de la identidad, de la individualidad y del valor del sujeto en el contexto social, principalmente a partir de sus mecanismos de

[3] Expresión utilizada por Kluge y Negt, 2001.

[4] *Ibidem.*

[5] *Apud* Gari, 1995, 175.

[6] Foucault, 1974.

autorepresentación en el entorno. La eficacia de la práctica está en presentarse distinta a las formas comunicacionales del grupo social dominante. La comunicación expresada por el graffiti *hip-hop* utiliza la vía de la transgresión y plantea cuestiones sobre la identidad individual y colectiva lejos de los medios y modelos institucionalizados. El graffiti *hip-hop,* como fuerza subversiva y lúdica, también propone nuevas posibilidades de percepción de la situación urbana, ampliando su carga semántica, una vez que cada intervención, tanto en el sentido físico como en el simbólico, ofrece múltiples posibilidades de lectura, aprehensión y fruición. Pero su mayor tensión está en la posibilidad de ocupar un lugar como elemento neutro o no marcado.

Este carácter no marcado del graffiti es opuesto a la excesiva información visual (símbolos, señales y signos presentados en letreros, emblemas, gráficos, paredes, paradas, luces de neón, buzones, basuras, interiores y exteriores de edificios) que influye en nuestro gusto, en nuestra capacidad perceptiva y representativa, condicionando valores, comportamientos, verdades, políticas, etc. El graffiti *hip-hop,* por no circunscribirse al sistema iconográfico oficial, puede estar «vacío» de significación y tener un papel importantísimo en la guerra contra lo que Baudrillard bautizó como la «dictadura de los signos».[7] Podemos también citar a Diego cuando analiza el graffiti y su relación con la posmodernidad. Para él, la intertextualidad y la intericonicidad del graffiti se presentan en los procesos de cita, distorsión y transformación de los contenidos de la cultura de masas que tienen en el *sampling* su máxima; como «mecanismo intertextual libre, sin método preciso» y «desposeído de sus propiedades semióticas».[8] En consecuencia, el signo producido por el graffiti *hip-hop* se abre a nuevas posibilidades semánticas.

Por lo tanto, el graffiti *hip-hop,* como signo transgresor, dudoso y lleno de ambigüedad, recupera el lenguaje visual urbano de su banalización simbólica

[7] *Apud* Bonito-Oliva, 1987, 16. La caracterización de signo «vacío» presentada por Baudrillard es análoga al elemento neutro teorizado por Barthes, 1986, como signo dotado de poder indeterminado por ser indiferenciado y polisignificante. Como algo atemorizador cuya eficacia es comprobada en la deconstrucción del sistema icónico preestablecido por las instancias de poder a través de la propia reacción social hacia ellos: «en toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos». Cfr. *Ibidem*.

[8] Diego, 2000, 240 y 241, respectivamente.

instituida por la dictadura de significados preestablecidos continuamente. Todo eso va a asignar al graffiti una caracterización política, y lo político en el graffiti *hip-hop* nace así de forma accidental en la propia comunicación que se establece a partir de ello; es decir, sin que el escritor tenga necesariamente plena consciencia de las posibles consecuencias de su práctica.[9]

Pero el carácter contestatario y subversivo existirá solamente cuando los graffiti descontextualicen elementos de la comunicación y de la cultura de masas. A partir del momento en que pasan a ser mercancía, se transforman en uno más de los estereotipos de la sociedad de consumo, como una singularidad programada. Cuando esto ocurre, actúan únicamente como *midias* alternativas, perdiendo toda su fuerza revolucionaria.[10]

Sin embargo, aún podemos observar piezas de graffiti completamente libres de esta reglamentación. Las posibilidades políticas y activistas de estos graffiti contemporáneos, aún transgresores, establecen la relación actual más fuerte de la práctica con la sociedad contemporánea y con los sistemas de comunicación.

Volviendo al caso específico que nos ocupa, el graffiti comenzó en Brasil en el marco territorial de las periferias pobres para después invadir el centro comercial y financiero de las metrópolis; sin embargo, no paró ahí y el próximo paso fue irrumpir en los barrios nobles, apareciendo sobre los edificios y monumentos históricos nacionales de forma descontrolada e imperativa, no sólo como recurso autorepresentativo o juego, sino también como respuesta colérica al silencio de la sociedad frente a las comunidades pobres que abundan en el país. Por haberse asociado en aquellas fechas a las clases sociales menos favorecidas y mayoritariamente negras, la práctica inicial del graffiti se aisló automáticamente de toda posibilidad de institución y fue volviéndose cada vez más marginal y «perjudicial» para el bienestar social y para las conductas aceptables de la burguesía blanca. Hasta en el sentido estético, la pieza de graffiti no fue un objeto apreciado antes de finales de los años 90, estando siempre asociado a lo que es

[9] Sin embargo, eso no va a impedir que cada día más escritores se reconozcan como revolucionarios marginales del sistema de arte y de mercado.

[10] Como el caso de la «extraña permisividad de la administración de Père Lachaise en lo que concierne a continuos bombardeos en el túmulo de Jim Morrison, lo que seguramente auxilia en la manutención del aura de marginalización de este mito de la contracultura», acertadamente observado por Sumiya, 1992, 289, para ilustrar esta absorción del graffiti en la industria cultural ya evidente en la actualidad.

feo, sucio y vulgar. Incluso, en aquel momento más específico de los 80, cuando la industria cultural internacional empezó a volver su mirada hacia un graffiti urbano que prometía ser la revelación estética del arte público, el graffiti en Brasil siguió siendo altamente rechazado tanto por la sociedad en general como por los «entendidos» del arte. Esto, en cierta forma, ha garantizado al graffiti brasileño un lugar destacado en las formas de comunicación transgresoras y alternativas y le ha proporcionado una fuerte protección contra la institucionalización de sus pautas y aspectos.

Pero el fenómeno de la marginalización y no institución del graffiti *hip-hop* en sus principios no ha sido privilegio de la cultura brasileña. Hecho semejante ha ocurrido, en mayor o menor intensidad, en muchos de los sitios donde el graffiti se ha establecido. Sin embargo, en Brasil, todo este rechazo ha posibilitado, además, que una de sus formas expresivas de «bombardeo» se desarrollase de manera paralela al *bombing* tradicional, observado en el resto del mundo occidental. Aparte de eso, hoy en día, como en todo el mundo del graffiti *hip-hop*, se puede también hablar en Brasil de una lenta y visible aceptación del *masterpiece* y del «graffiti de autor» (si así podemos llamar a las piezas del graffiti contemporáneo admiradas y reconocidas por la cultura posmoderna), que intenta «borrar» y controlar de forma más o menos efectiva los *tags* y los «bombardeos».

Así que, en medio de muchas paradojas, el graffiti en Brasil presenta actualmente una curiosa particularidad en una de sus formas más expresivas, una extraña deformidad en el bello conjunto de las grandes y coloridas piezas que decoran las ciudades, imperfección que persiste con una fuerza extraordinaria, a pesar de todas las campañas en contra realizadas por el Gobierno y por los medios de comunicación, y que se conoce como *pixação*.

3.1. *Pixação* y graffiti

Las grandes ciudades brasileñas, como São Paulo y Río de Janeiro, han crecido en los últimos 30 años de forma desordenada económica y socialmente. No es extraño que el graffiti también haya tomado proporciones colosales e incontrolables en estos entramados urbanos asolados por toda clase de intervención visual, institucional o no, que va desde la propaganda política y la publicidad informal pintada en los muros hasta imágenes plurales y diversas producidas por individuos o por colectivos anónimos.

Tanto el graffiti como el *Hip-Hop* en Brasil se han convertido en un verdadero «bombardeo» ideológico en el contexto urbano, dominado, por supuesto, por las clases pobres. La cultura *Hip-Hop* brasileña, ampliamente absorbida por la masa negra empobrecida de la nación, intenta representar a una subcultura cuyos mensajes se desarrollan en un campo de identificaciones más horizontales que verticales.[11] En una sociedad dominada por un paternalismo autoritario, hasta para las formaciones fraternas, con observables dificultades para el cambio, ¿cómo evitar que en la institución de un nuevo pacto entre comunidades no haya un nuevo usurpador? Así, lo que en verdad debería ser una forma de integración social, es en realidad una forma de protección y aislamiento social, cuya consecuencia inmediata es el desarrollo de una subcultura altamente protegida en la propia marginalidad. De esta manera, el *Hip-Hop* brasileño crea un sinnúmero de artistas contra-sistema que hablan como locos y que lo que dicen, por muy verdadero, importante e interesante que sea, se dirige básicamente a ellos mismos. Son palabras destinadas solamente al grupo y a la comunidad y, por ese motivo, es muy difícil que los *manos,*[12] como se les denomina, inspiren simpatía y confianza al ciudadano común, rico o pobre. Como fuerzas contra la cultura institucional y el poder, el *Hip-Hop* y el graffiti en Brasil también se configuran como parias sociales o marginales más o menos agresivos. No es de extrañar, por tanto, que Mano Brown, líder de uno de los grupos de rap brasileño más conocidos, Racionais MC, una vez dijera: «Yo no soy artista. Un artista hace arte, yo hago armas. Soy un terrorista».[13]

Como expresión máxima de ese «terrorismo» del *Hip-Hop* brasileño está la práctica conocida como *pixação,* una forma de escribir graffiti que puede ser análoga a las *bombs* y a los *tags* (Figura 1). El término utilizado anteriormente

[11] Kehl, autora de un interesante análisis sobre la cultura *Hip-Hop* brasileña, denomina a esta forma de organización social como *frátria*, sustituto lingüístico de la palabra portuguesa *pátria*, que se puede equiparar con «fraternidad» o «hermandad» en castellano. El sentido simbólico está en la concepción de una sociedad donde los valores entre hermanos, o fraternales, serían más apropiados que la imponente simbología de la figura del padre (líder) en el patriarcado. Cfr. Kehl, 2000.

[12] Jerga utilizada en Brasil para llamar a los *b-boys*. El término *mano* es una abreviación del castellano «hermano».

[13] Entrevista recogida en Kehl, 2000, 312.

Figura 1. *Pixação* en el centro de la ciudad de São Paulo, 2006. Fotografía de Priscilla de Paula.

era *pichação*. La diferencia estriba en la utilización de la «ch» en lugar de la «x» actual. Ya que *pichar* era una antigua costumbre que representaba la acción de aplicar el *piche* (alquitrán) sobre alguien, en sentido metafórico, con intención de ensuciar su imagen. El término fue acuñado por periodistas brasileños para identificar la acción y referirse a los escritores en la ciudad de São Paulo a mediados de los 80. La fuerza del término ha causado tanto impacto que todos quieren ser *pichadores*, pero como la intención de sus escritos jamás ha sido la de arremeter contra alguien, con el tiempo este término se alteró, cambiándose por *pixação*, y *pixo* acabó siendo el estilo de «bombardeo» brasileño con caligrafía recta, inspirada en la estética gótica, puntiaguda y más cuadrada. El resultado es una caligrafía fea, bruta y sucia, propia de la calle, sin tener aparentemente ninguna intención de conmover ni de ser estéticamente atractiva o llamativa.

La *pixação* es la forma de expresión urbana y de graffiti más barata en Brasil, además de la más popular. Se puede utilizar cualquier material para *pixar:* bolígrafos, pintura y brocha, *spray*, carbón, púas para rascar superficies, etc.; es decir, cualquier material que deje marca. Como en el graffiti *hip-hop* tradicional,

el *pixador* también escribe su nombre o el nombre de su grupo. También es común escribir, junto al nombre, la fecha de la escritura, aunque sea solamente el año. Sobre los soportes, cualquier superficie es válida, hasta los billetes de real (la moneda brasileña) han sido utilizados como blanco por los *pixadores*. No existen apenas restricciones acerca del lugar donde *pixar*, aunque algunos evitan escribir sobre iglesias y señales de tránsito. Sin embargo, la *pixação* tiene especial interés por las grandes alturas; es una práctica radical, de escaladas libres por los mayores rascacielos de las metrópolis brasileñas. Muchísimos escritores ya han perdido la vida intentando alcanzar una buena altura para *pixar* sus nombres y, a pesar del peligro extremo, la *pixação* sigue batiendo récords de altura cada día. Para lograr llegar tan alto, los *pixadores* invaden pisos por la noche, suben por los cables de acero de los pararrayos, escalan por ventanas y balcones e incluso son capaces de hacer una pirámide humana para llegar hasta la cima soñada.

Sin embargo, al margen de la *pixação*, el graffiti *hip-hop* en Brasil ha conseguido desarrollarse también en dimensiones más «civilizadas» o más «artísticas», por así decirlo. Así, el graffiti *hip-hop* renace, en este principio del siglo XXI, como un arte público, perfectamente aceptado por la sociedad brasileña, ignorando todos los antagonismos que inspira su pareja vandálica, la *pixação*. Este renacimiento viene acompañado por una expansión o evolución conceptual y formal de la propia práctica en tierras brasileñas. Es decir, en primer lugar, el graffiti no se limita sólo a plasmar un nombre o una marca en la superficie urbana, sino que es cada vez mayor el número de imágenes iconográficas y de obras realizadas completamente a partir de la pintura de «muñecotes», las letras ininteligibles de los estilos *wild style* o 3D que aún existen. Pero, cada vez más, éstos comparten su protagonismo con una escritura más figurativa, narrativa y pictórica. Y lo que en muchos países europeos difícilmente sería considerado graffiti *hip-hop*, en Brasil sí lo es y nadie duda de su autenticidad.

También con los soportes y técnicas ocurre lo mismo. Como en la *pixação*, el graffiti *hip-hop* brasileño no se restringe sólo a los tradicionales *sprays* sobre muro o sobre los vagones de los trenes. La mayor parte de esta evolución técnica surgió a partir de la necesidad de sustituir materiales caros por otros más económicos y accesibles. Los escritores de graffiti en Brasil, la mayoría muy pobres, sin posibilidades de comprar el material clásico para la producción de sus obras (el *spray* de pintura), desarrollaron una adaptación económica de la técnica y de los materiales, utilizando preferentemente la brocha y la pintura líquida (muchísimo

Figuras 2 y 3. Graffiti de *Os Gêmeos*. Tomada de la página web [www.graffiti.org].

más baratos). Otros materiales e instrumentos alternativos también se pusieron de moda, como el conocido *canetão* —un tipo de brocha de manufactura sencilla, compuesta por un bastón de madera y un trapo de tejido cosido en su extremo—, el tradicional rodillo de pintura (que también se usa para cubrir áreas mayores) o el *nuget* —tinte para zapatos vendido en los supermercados para uso doméstico—, que anteriormente se empleó para realizar *tags,* pero que, en la actualidad, está fuera de uso debido a su carácter vulnerable y efímero, que hace que no resista el paso del tiempo y desaparezca demasiado rápido.

En la nueva generación de escritores reconocidos no existe ya tanto interés en presentarse como marginales, incluso aceptan participar en las campañas gubernamentales de recuperación del espacio urbano a través de la producción masiva de murales de graffiti o de programas educativos de recuperación de la ciudadanía donde enseñan las técnicas del graffiti a niños y niñas de la población pobre de las grandes ciudades, no tanto como expresión artística, sino más bien como alternativa profesional al desempleo nacional. Este graffiti «civilizado» viene asumiendo cada vez más el estatuto de arte, público o popular, pero definitivamente

Figura 4. Graffiti de *Os Gêmeos*. Tomada de la página web [www.graffiti.org].

arte. El término y la práctica de este graffiti en Brasil se dilata hasta ser casi absorbido por la cultura de masas, por la industria cultural y por el arte institucional, de tal forma que se sitúa en un límite contradictorio y peligroso, porque, a pesar de que cada vez este graffiti es más libre y experimental que en el resto del mundo, también cada vez está más próximo a la institución, al poder.

Los nombres más importantes de esta nueva tradición del graffiti brasileño son *Os Gêmeos*. Desde niños, estos dos hermanos, Otavio y Gustavo Pandolfo, que tienen hoy 31 años, ya dibujaban juntos. Actualmente son dos de los escritores más respetados y reconocidos en el panorama internacional del graffiti *hip-hop*. Su primer contacto con el mundo del graffiti internacional fue en 1999, cuando fueron invitados a participar en una exposición en Alemania. En 2005 pasaron diez meses viajando, sobre todo por Europa, para difundir el graffiti brasileño, consolidando definitivamente el graffiti *hip-hop* de Brasil fuera del país. Distinguiendo entre las obras proyectadas para galerías y el graffiti de la calle (su verdadera pasión), su trabajo urbano es tan genial y original que parece estar, de hecho, a años luz del graffiti *hip-hop* más tradicional (Figuras 2 a 4).

Para *Os Gêmeos*, lo que define el graffiti es «el marco estridente del entorno urbano, el hedor de la calle, el abuso de quien se hizo dueño de un sitio público y la tensión que abarca todo lo prohibido».[14] Según el concepto ofrecido por estos dos representantes del graffiti *hip-hop*, escribir una obra original dentro del propio graffiti tiene más que ver con la circunstancia y la transgresión que con purismos y tradiciones técnicas.

Sin embargo, mientras los graffiti experimentales de Brasil llenan las calles de las grandes metrópolis de color y fantasía y se establecen cada vez más en el campo de la estética institucional; las vandálicas *pixações* siguen ofendiendo la mirada del ciudadano y transformando el graffiti brasileño en algo aún más singular.

Sabemos que una de las diferencias más significativas entre la *pixação* y el graffiti mural está más en las respuestas de la sociedad hacia cada práctica que en la imagen en sí construida formalmente por cada una de ellas. Así, el manifiesto horror de la sociedad en general por el *pixo* contribuye a su establecimiento conceptual. Es decir, la *pixação* está directamente asociada a la transgresión de valores y a las nuevas formas de comunicación social, como los *tags* y las *bombs*. Hallados en todas las culturas donde el graffiti *hip-hop* se ha establecido, estos recursos expresivos, a pesar de ser ilícitos, son perfectamente apropiados y empleados por determinados grupos de individuos interesados, entre otras cosas, en plasmar en las calles su animosidad social con su marca personal. Hasta aquí podemos hablar de la *pixação* en los mismos términos que cualquier otra forma de «bombardeo» de la cultura del graffiti *hip-hop*. Sin embargo, el propio término «bombardeo», que hace alusión a algo catastrófico y alarmante, es más apropiado al *pixo* brasileño que a cualquier otra forma de *bombing* contemporáneo, porque en las grandes ciudades donde el graffiti *hip-hop* viene estableciendo sus pautas actuales, el propio *bombing* en sus acciones más vandálicas parece estar cediendo su lugar al graffiti «civilizado». Una prueba de esto es la conciencia que los propios escritores, principalmente en Europa, tienen actualmente acerca de la intervención en monumentos y edificios públicos. Sea por motivos de conservación del patrimonio cultural, sea simplemente por saber que no vale la pena escribir un graffiti en un sitio que será inmediatamente limpiado, cada vez menos escritores están interesados en este tipo de experiencias vandálicas y de baja calidad técnica del graffiti

[14] Entrevista recogida en Oliva, 2006, 47.

urbano.[15] Y eso nos hace pensar que la práctica del graffiti actual propone que, en un entorno urbano, por muy saturado que se presente en términos de graffiti *hip-hop*, iconismos, guerrillas, pegatinas, etc., la presentación gráfica del elemento estético deberá surgir como principal problema para trabajar en la propia acción de intervención, sea artística o no, y al margen de cualquier finalidad o función. Podemos, por lo tanto, arriesgarnos a decir que los «feos» *tags* y pintadas de antaño empiezan, poco a poco, a convertirse en elaboradas piezas murales en las grandes ciudades posmodernas y que no faltará mucho para que conquisten un lugar en el corazón del ciudadano cosmopolita.

Sin embargo, con la *pixação* esto aún está muy lejos de acontecer, a pesar de mostrar aspectos muy semejantes a los sistemas de escritura vandálicos más tradicionales. Como todo vandalismo, su simple presencia incomoda al ciudadano común, que se siente inmediatamente (y personalmente) ofendido ante su existencia. La *pixação* perturba más porque no significa simplemente que algo está fuera del orden, sino que algo ha excedido el orden y que este algo es incontrolable. ¿Será, pues, este carácter desmesurado e irremediable lo que define al *pixo* como práctica específica de la cultura brasileña y, quizá por eso, tiene tanto éxito en este país? Puede que esté ahí la respuesta a por qué la *pixação* es tan diferente de otras prácticas de graffiti: por su carácter desordenado, indisciplinado e irrevocable como base fundamental de la comunicación y de la cultura brasileñas.

4. La *pixação* y el exceso de comunicación en Brasil

Para entender la relación de la *pixação* con la comunicación en Brasil hay que comprender, *a priori,* cómo el *pixo* se anuncia a la sociedad y, en este sentido, por qué se le identifica con la violencia en la cultura brasileña.[16] De hecho, una analogía entre *pixação* y violencia urbana será perfectamente admisible no por la

[15] Hay que advertir que estamos refiriéndonos al graffiti *hip-hop* urbano, lo que excluye al graffiti *hip-hop* realizado en trenes. El tradicional graffiti «trenero» parece estar aún muy asociado a las prácticas vandálicas y viene acompañado de acciones transgresoras verdaderamente agresivas y descontroladas. En este sentido, el graffiti realizado en trenes tendrá más semejanzas estructurales con la *pixação* en Brasil que cualquier otra forma de graffiti *hip-hop* urbano de Europa.

[16] Me refiero a una guerra civil no declarada entre población, crimen organizado, policía y poder público, con más de 35.000 víctimas mortales anuales, es decir, más de una persona cada 15 minutos. En cierta forma, la violencia urbana en Brasil sufre un proceso de aculturación, como si la propia acción violenta formara parte de la cultura del país en la actualidad.

asociación de la práctica con las clases marginadas y pobres (lo que podría sugerir una relación con el crimen), sino porque ambos fenómenos tienen como fin agredir al poder público y a la opinión de la sociedad civil, por lo menos a nivel simbólico. La *pixação* presenta un carácter tan extremado dentro de la realidad urbana de Brasil que, con el tiempo, llegará a representar algo mucho más radical en términos de violencia que una tradicional acción vandálica. Este diálogo con la violencia no significa, pues, que la *pixação* vaya a causar víctimas fatales como algunas de las formas de terrorismo urbano. La intimidación, el delito, la pasión, el ímpetu y el coraje (o la absoluta falta de miedo), utilizados tanto en la acción como en la forma de expresión y de introducción del *pixo* en el medio social, apuntan que el problema va más allá de las máximas de insatisfacción entre pueblo y Gobierno y que la *pixação* se convierte en una forma de terror urbano, ajeno a cualquier posibilidad de diálogo. De hecho, he ahí una importante relación entre *pixação* y comunicación. Lo que en verdad nos lleva a pensar que el *pixo* se establece más como un obstáculo a la comunicación no es si no el exceso mismo de comunicación. Recuperando la pregunta anterior, por lo tanto, ¿no serán la indisciplina y el desorden, sumados a un carácter irremediable, lo que convierte al *pixo* en uno de los ejemplos más claros de cómo tiene lugar la comunicación en Brasil?

Si analizamos la Historia de Brasil encontramos claves importantes para comprender esta definición de «algo» que excede, que es demasiado, que está «hasta los topes» y que va a estar presente en muchos aspectos del Brasil contemporáneo y su cultura, incluso en la comunicación institucional y contracultural de su pueblo. Teniendo en cuenta la necesidad natural e histórica de comunicarse y el desarrollo del proceso de comunicación propio del Brasil más primitivo, se puede comprender algo de las formas poco ortodoxas que la cultura brasileña ha construido para crear sus diálogos. Desde su génesis hubo una dificultad enorme para establecer una comunicación sencilla en un idioma nacional. En aquella «Babel» colonizada por portugueses había más de 500 idiomas aborígenes cuyo origen se situaba en cuatro grupos lingüísticos completamente distintos entre sí, aparte de las distintas formas de comunicación existentes, que no tenían clara ligazón con la lengua hablada de los hombres. Con la llegada del europeo se inventó un idioma «nacional» que se llamó *nhengatu tupi* o lengua general, resultante de una mezcla de las lenguas *tupis* (uno de los cuatro grupos), habladas solamente en la costa del país. Esta absurda supresión de muchos idiomas nativos causó desde el

principio una tradición de comunicación excesiva y exclusiva. Pero, a pesar de la institucionalización, la lengua general no tuvo éxito suficiente como para sobrevivir hasta hoy, y en el Brasil colonial aún se hablaban idiomas aborígenes, como el *nhengatu*, junto al francés, el castellano, el holandés y el portugués.

Más increíble ha sido aún el hecho de que, si el brasileño hoy en día habla el portugués, esto se debe a la influencia de los esclavos negros, que llegaron a Brasil completamente subyugados y tuvieron que luchar para comunicarse. Hay que imaginarles intentando sobrevivir a las palizas y a las dificultades de comunicación, que se solucionaron sólo cuando lograron que el idioma del verdugo fuera su áncora, su referencia y su cartilla. Así, desde el principio se estableció en Brasil un «exceso» de comunicación, una sobreabundancia de posibilidades que acaba siendo desproporcionada, agravada (o incrementada) aún más por una inexorable necesidad (caótica) de comunicarse. Y con exuberancia y desproporción, el sistema de comunicación en Brasil formó parte de las instancias más controladas de la sociedad (los *mass-media*, la política, el arte, el comportamiento del ciudadano) y de las esferas más populares y espontáneas (como la cultura popular, el folklore, el afecto o las comunicaciones no institucionales, como la *pixação* y el graffiti y la propia violencia).

Por todos estos motivos, visualmente la *pixação* es distinta del *tag* común. Porque no se parece en nada a la escritura tradicional; es decir, aparte de ser ininteligible, los *tags* se presentan como firmas complejas, pero siempre se parecerán a las firmas. El *pixo,* a su vez, está más cerca de un esquema de repetición de patrones y símbolos gráficos sencillos que de un texto tradicional. Lejos de la imagen cursiva de la escritura occidental, la *pixação* parece buscar su referencia también en posibles orígenes afro-brasileños; su imagen nos lleva a establecer una analogía directa con distintos símbolos mágicos de las religiones africanas que hallaron terreno en el *candomblé* y en la *macumba* (véase la Figura 3).

Otro elemento interesante de observar es la repetición excesiva que se impone en el entorno urbano. En comparación con el *bombing* más tradicional, tanto el *pixo* como los *tags* y *throw ups* utilizan el recurso de la repetición y de la masificación como medio efectivo de apropiación del espacio urbano. Pero el *pixo* suele surgir en secuencias repetitivas exhaustivas en la misma superficie (véase la Figura 4). Esto nos lleva a afirmar que el autor está más determinado (o más necesitado) de la autorepresentación a través de su *pixo* que el escritor de graffiti de *tags* y *throw ups*. Una vez más surge el carácter excesivo y abusivo de la

Figuras 5-8. *Pixação* en edificios del centro de São Paulo, 2006. Fotografías de Priscilla de Paula.

pixação, que la va a distanciar de otras manifestaciones de intervención urbana contemporánea.

Y, finalmente, el exceso de comunicación en la *pixação* va a hallar su máxima en que se apropia del espacio urbano. El *pixador*, una vez más a diferencia del escritor del graffiti civilizado, o hasta del escritor vandálico, no respeta ninguna superficie urbana, desde edificios públicos, fincas particulares, medios de transporte e, incluso y principalmente, monumentos históricos. La *pixação* se relaciona tan íntimamente con el patrimonio cultural y público que acaba por

Figura 9. *Pixação* en un puente de la ciudad de São Paulo, 2006. Fotografías de Priscilla de Paula.

volverse un elemento más de la Historia y de la cultura de Brasil. Pero su rúbrica y su objetivo es alcanzar las alturas como un Ícaro triunfante. He ahí lo más extraordinario y exuberante de esta forma de graffiti. No estamos tratando de un caso destacado en la Historia del graffiti, en cuanto que un escritor logra escalar una altura desproporcionada y allí deja su marca. Estamos hablando de un fenómeno que ocurre diariamente, cientos de veces, toda vez que un *pixador* sale a *pixar* su nombre y trepa por las paredes de los edificios en las alturas de las grandes ciudades brasileñas: monumentos como el Cristo de Corcovado en Río de Janeiro, rascacielos como el «Edificio Itália» en São Paulo o grandes puentes como el de Niterói. Son verdaderos alpinistas urbanos que desarrollan su escalada sin ningún equipo de seguridad o técnica apropiada; ellos simplemente suben y *pixan* una serie con, por lo menos, diez repeticiones de su firma, sin que nadie pueda entender cómo lo han logrado (Figuras 5 a 9). Y una vez más se puede pensar que lo que fundamenta esta práctica radical del graffiti en Brasil es lo que en verdad construye la sociedad y la cultura de este país: un amor a lo que es excesivo y desordenado, sumado a un factor inexorable que es la necesidad de comunicación.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.

Bonito-Oliva, Achille: *American Graffiti*, Nápoles: Electa, 1987.

Castleman, Craig: *Los Graffiti*, Madrid: H. Blume, 1987.

Diego, Jesús De: *Graffiti: la palabra y la imagen. Un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo* xx, Barcelona: Libros de la Frontera, 2000.

Foucault, Michel: *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1974.

— *A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*, São Paulo: Loyola, 1996.

Garí, Joan: *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco, 1995.

Kehl, Maria Rita: «A fratria órfã, o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo», en Maria Rita Kehl (org.): *Função Fraterna*, Río de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 209-245.

Kluge, Alexander y Oskar Negt: «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa,* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-271.

Oliva, Fernando: «O eterno retorno do graffiti», *Revista Bravo!*, 103, 2006, pp. 46-55.

Paula, Priscilla de, y Danièlle Gonçalves: *Graffiti hip-hop femenino en España a finales del siglo xx: la singularidad como significancia,* Valencia: Universitat Politècnica de València, 2006.

Sumiya, César: *As Culturas Marginais e os Grafites*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 33-55, ISSN 1699-8308

El *chante* de la *raya.* Informe sobre el graffiti *hip-hop* en Ciudad de México

Chorcha Chillys Willys[1] [Universidad Autónoma de México; Universidad del Claustro de Sor Juana (México)]

RESUMEN: Como el graffiti *hip-hop* llegó con mucho retraso a la gran Ciudad de México, cosa que ocurrió a principios de los años 90 del siglo pasado, tuvimos la oportunidad de prepararnos como equipo de investigación para seguir de cerca su llegada y poder juzgar su significado. Todo fue una repetición de lo ocurrido en Nueva York décadas antes, con los debidos matices propios de la región. En tanto objeto estético, el graffiti *hip-hop* es una figura popular y ajena al canon institucional. Así pudimos experimentar el fenómeno de cerca, tal cual es, y su relación intrínseca con la moda adolescente, el delito, el deporte, la resistencia civil, el machismo, el fetichismo, la acción estética directa, el desplante urbano, los ritos de paso, etc. Nuestra conclusión es que este tipo de graffiti se expresa como un síntoma indirecto y, en realidad, no violento de un grave conflicto político de los adolescentes de la ciudad, pues al mismo tiempo son «invisibles» en todas partes y son «sospechosos» de todo.

PALABRAS CLAVE: Graffiti *hip-hop;* Adolescentes; Ciudad de México; Vandalismo; Contracultura; Policía urbana; Arte callejero; Resistencia civil; Rock; *Pachuco;* Chicano; *Cholo;* Rascuachismo; Muralismo mexicano.

ABSTRACT: As hip-hop graffiti reached Mexico City late (in the early 1990s), we had the chance to prepare ourselves as scholars to follow its arrival and evaluate its meaning. It all consisted of a repetition of what happened in New York decades previously, apart from some obvious local features. As an aesthetic object, hip-hop graffiti is popular and resides outside the institutional canon. We thus had the chance to experience this graffiti close up, and saw it in relation to: teenage fashion, crime, sport, civil resistance, sexism, fetishism, aesthetic direct action, urban unrest, rites of passage, and so forth. Our conclusion: hip-hop graffiti expresses an indirect and frankly non-violent symptom of a grave political conflict involving urban teenagers, who are at the same time both «invisible» everywhere and «suspect» of doing everything.

KEYWORDS: Hip-Hop Graffiti; Teenagers; Mexico City; Vandalism; Counterculture; Urban Policy; Street Art; Civil Resistance; Rock; *Pachuco*; *Chicano; Cholo*; Rascuashism; Mexican Muralism.

La alegría es un tema resbaloso.[2]

1. Sobre el concepto *Hip-Hop*

El término *Hip-Hop* es empleado en este trabajo como síntesis nominal de una época de la contracultura mundial, propia del medio eléctrico, que comienza con la aparición del gramófono y el cinematógrafo a finales del siglo XIX. Hasta ahora, a nuestro entender, han transcurrido ya cuatro épocas completas, todas ellas determinadas por el mercado global de la gente joven y adolescente, o sea, quienes se encuentran entre los 15 y los 30 años de vida. De acuerdo a los planteamientos de José Ortega y Gasset y Octavio Paz,[3] pensamos que una época completa la integran dos generaciones: la primera, correspondiente a los primeros 15 años, establece el modelo paradigma de la rebelión; la segunda, durante los siguientes 15 años, critica y supera ese modelo, para que la siguiente generación comience una nueva época. De este modo, dentro del orden contracultural del medio eléctrico ya han transcurrido cuatro épocas:

A) «Mark Twain»: 1895-1915. Marca el comienzo del mundo eléctrico y, con él, de la contracultura que lo critica y supera. Es un período indeterminado, caótico. Cuando el modelo paradigma se ha de situar en la sociocultura de los Estados Unidos, muy en especial la de Nueva York y Los Ángeles. Sus centros simbólicos están en el gramófono y los primeros discos de música popular, lo mismo que en el cinematógrafo y los automóviles. Las revueltas juveniles son múltiples y diversas, todavía con mucha influencia

[1] El grupo de investigación Chorcha Chillys Willys está compuesto por los profesores e investigadores Emmanuel Audelo, Candy Mar, Gloria Hernández, María Adela Hernández Reyes y Salvador Mendiola. Con respecto a la escritura del término «graffiti» queremos advertir que la forma adoptada es fruto de la decisión editorial, si bien nosotros consideramos más correcto escribir «grafiti». La palabra «graffiti» no aparece en el surreal *Diccionario de la Real Academia Española*. Sin embargo, en el *Diccionario Panhispánico de Dudas* se plantea que la palabra más correcta en castellano para traducir el término italiano original es «grafito». En la segunda entrada para esta palabra el Diccionario explica: «El uso frecuente del plural italiano *graffiti* ha dado lugar a que en español se emplee la adaptación *grafiti* con sentido singular: "Otros vecinos pintan un grafiti" (*País* [Ur.] 12.7.01). Se trata de un caso análogo al de *espagueti* y se considera válido, debido a su extensión. Su plural es *grafitis:* "Unos grafitis de los miles que hay en las calles de Buenos Aires" (Barnatán *Frente* [Arg. 1989])».

[2] Melendes, 1997.

[3] Ortega y Gasset, 1930; y Paz, 1972.

europea. Por tal razón, para señalar su diferencia norteamericana específica, y no encontrando mejor término, la hemos llamado época «Mark Twain», en tanto que el modelo de estas nuevas figuras de contracultura es de carácter adolescente (*Teenage Condition*) con su Huckelberry Finn como paradigma ideal.[4]

B) «Jazz»: 1915-1945. La música es acústica e instrumental, fundada en la improvisación y en la sensibilidad de los intérpretes de raza negra. El centro de acción contracultural es evitar y superar los efectos trágicos de la I Guerra Mundial, constituye la popularización del nihilismo, lo mismo que la aparición del marxismo y el anarquismo ilustrados. Hay una intensa relación entre pintura y música popular, específicamente el jazz. Durante la etapa final, por los efectos de la II Guerra Mundial en que concluye, se le identificó con el existencialismo europeo, a través de las interpretaciones de la gente *beatnik* de los Estados Unidos.

C) «Rock»: 1945-1975. La música se electrifica y la letra de las canciones adquiere importancia. Comienza con «rebeldes sin causa», la generación que «goza» las ventajas de la postguerra, y con la liberación sexual que trae la píldora anticonceptiva. La generación *hippy* hace resurgir el feminismo y transforma en revuelta el carácter afeminado de Los Beatles, su centro simbólico o corazón psicodélico. Actúa contra la Guerra de Vietnam y tiene un estallido político trascendente durante las revueltas estudiantiles de la segunda mitad de la década de los 60, donde el Mayo de 1968 en París y el espíritu situacionista radical plantean una nueva noción de la vanguardia libertaria.[5] También en esta época se recupera de forma creativa y diversa, el impulso a desbordar el encierro burgués en la familia monogámica, heterosexual, patriarcal y autoritaria.

D) *Hip-Hop*: 1975-2005. Ahora, la música deja de ser parte de la forma central de la contracultura y pasa a formar parte del fondo contextual, aunque sus cambios específicos la hacen depender más de la voz humana y del habla, a través del estilo rap, lo mismo que más electrónica y artificial, más tecno. Sin embargo, el centro de la actividad contracultural tiene que ver más con el sentido de la vista y el goce escopofílico, pues es el momento

---

[4] Twain, 2006.

[5] Debord, 1967.

en que aparece el graffiti que aquí analizamos. El graffiti *hip-hop* es una figura histórica de graffiti completamente diferente de las conocidas hasta entonces, aunque, al mismo tiempo, todo en ella implica la síntesis integral de las anteriores. Se ejerce como moda contracultural y sus autores son adolescentes neoyorquinos.

Este trabajo trata de explicar, desde la mirada de quienes han experimentado esta última época en primera persona, el fenómeno del graffiti *hip-hop* en la gran Ciudad de México. El hecho de emplear el concepto de «graffiti *hip-hop*» tiene como fin, por tanto, distinguir de forma clara y distinta esta figura todavía novedosa y trascendental, una forma de graffiti que se concentra en la producción clandestina e ilegal de *tags* (firmas con pseudónimo), «bombas» (firmas escritas en letras con cuerpo) y «piezas» (todo lo anterior, pero con valores de pintura mural o rótulo publicitario). Por lo general, este estilo de graffiti se escribe con aerosol o marcadores industriales, en la menor cantidad de tiempo posible y sobre el mayor espacio disponible. El graffiti *hip-hop* es un fenómeno que transcurre entre 1975 y 2005 como una revuelta general contra el orden establecido por el tardocapitalismo financiero global, aunque esto no significa que ahora ya no exista o esté dejando de existir.

2. La llegada del graffiti *hip-hop* a Ciudad de México

El graffiti *hip-hop* llegó de forma tardía a la gran Ciudad de México, un dispositivo o equipamiento de poderes urbanos con más de 20 millones de habitantes, cosa que llama la atención. Esta forma de graffiti ilegal y vandálico llegó a México tal como es, popular y compulsivo, durante la segunda mitad de la década de los años 90 del siglo pasado, más de 20 años después de su aparición en el noreste de los Estados Unidos y, muy especialmente, en el metro de Nueva York. También años después de la caída del Muro de Berlín (1989), acontecimiento que, al ser retransmitido por la televisión y otros medios de comunicación, hizo «visible» la existencia de esta modalidad de graffiti y, por claro efecto escopofílico, hizo deseable su reproducción. Quizá hasta ese momento no se vio que era como el rock: internacional. El graffiti *hip-hop* es ahora un automatismo de repetición que todo el mundo conoce.

Los pocos intentos previos por hacer graffiti *hip-hop* en Ciudad de México habían fracasado. Durante dos décadas no se acostumbró a grafitear al estilo

hip-hop de Nueva York y Los Ángeles. Cada vez que estas firmas de colores aparecían en algún sitio público, allí se quedaban sin respuesta, ignoradas por completo, consideradas casi siempre como demasiado ajenas y pueriles, sin pasar nunca de ser concebidas como excentricidades anómalas. Fue a finales de la década de los 80 cuando apareció, insólito, ocupando el muro entero de una casa cerca de donde vivimos, el letrero en mil y un tonos en verde y rosa: «BIOCORNFAN»,[6] realizado en una fina escritura de letras tipo «bomba». Duró mucho tiempo, no tuvo respuesta ni tampoco nadie lo borró; todavía hoy se encuentran sus restos polícromos debajo de una infinidad de «bombas» y *tags* que llegaron como tardía contestación más de cinco años después, cuando ya empezaba a borrarse y olvidarse. De modo que todos estos intentos aislados por hacer graffiti *hip-hop* pasaron sin pena ni gloria por los espacios públicos donde aparecieron, aunque, sin embargo, se volvieron cada vez más constantes e insolentes en el tamaño y el colorido desde el terremoto que derrumbó una parte de la ciudad en 1985.

En esto del retraso con que se hizo graffiti *hip-hop* en Ciudad de México también hay que tener en cuenta el hecho de que la pintura en aerosol comercial no ofrecía las posibilidades del mercado norteamericano o europeo. Las latas de aerosol con colorido *hip-hop* siempre fueron muy caras para el bolsillo de gente sin posibles, inaccesibles para los adolescentes de clase media o baja; de ahí que lo más interesante en lo que se refiere a las técnicas propias de la ciudad esté en la manera en que se mezclan colores de diferentes latas dentro de una sola, lo mismo que las formas artesanales con que se produjeron las válvulas de salida de los primeros tiempos de práctica masiva.

Mientras tanto, desde los años 70 hasta los 90 predominaron en esta inmensa ciudad otras formas de graffiti, más bien europeas, tales como el graffiti político, con el estilo situacionista literario del Mayo del 68 parisino como predominante, lo mismo que la propaganda subterránea de grupos de rock de garaje, eventos teatrales, *performances*, exposiciones, instalaciones y otros tipos de acción sociocultural no institucional. Durante los años 80 aparecieron las marcas de pandilla de delincuentes juveniles, como un efecto espectacular de la película *The Warriors*

[6] «BIOCORNFAN» es un neologismo construido por los términos ingleses «Bio», «Corn» y «Fan», algo que podríamos traducir como «fanático del maíz biológico», es decir, alguien que se declara en contra del maíz transgénico o artificial.

del director Walter Hill (1979). Para los «escritores» del graffiti *hip-hop*, estas marcas de macho violento y rencoroso son consideradas como «meadas de perro». No afirman nada por sí mismas, nos han dicho, toda su fama y poder dependen de quienes las defienden a trancazos y con todo tipo de armas, nada que ver con la expresión ni con la imaginación; nada que ver con la escritura. Pura territorialidad animal.

Y, de pronto, como cosa de magia, sin que todavía se pueda explicar bien por qué ni cómo, aunque con seguridad impulsado por los efectos políticos y económicos del momento nacional, mundial e interplanetario, alrededor del año 1994 estalló en la ciudad la presencia popular y cotidiana de este graffiti *hip-hop,* que se convirtió en un auténtico fenómeno de masas. Estaba por todas partes y presentaba una sola forma, según los mil y un estilos *hip-hop* del *tag*, la «bomba» y la «pieza». La llegada del graffiti *hip-hop* a México ocurrió al mismo tiempo que en el Estado de Chiapas estallaba a tiros el chistoso pero trágico movimiento zapatista del «infracomendiante enmascarado» Marcos Brando y que acontecía el asesinato del candidato a la presidencia mexicana Luis Donaldo Colosio. Y mil y una broncas y sinsabores más. Fue un momento en la Historia del país en que se juntaron muchas cosas anómalas en el (des) orden político del Estado, del mercado y de la opinión pública. Comenzaba, por ejemplo, a fluir de verdad una democracia pluripartidista, después de medio siglo de la «dictablanda» —tal como, entre otros, la definieron Mario Vargas Llosa u Octavio Paz—,[7] de un partido político único, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que representó los intereses de los triunfadores de la Revolución mexicana de 1910.

Por eso, la irrupción del graffiti *hip-hop*, con su estilo propio y diferente, fue una reacción extraña pero poderosa, un síntoma anormal dentro de la misma contracultura mexicana y, más en concreto, una compleja acción crítica de las subculturas de la gran Ciudad de México (también conocida como «chilangolandia», por la

[7] El escritor peruano Mario Vargas Llosa, mientras realizaba una de sus visitas a México en 1990, utilizó la denominación «dictadura perfecta» para referirse al sistema político imperante en este país mientras estaba gobernando el PRI en una declaración ante los medios de comunicación. Tales palabras le supusieron la expulsión de México, pues la ley mexicana prohíbe a los extranjeros la participación en la vida política del país. Posteriormente, el escritor y ensayista mexicano Octavio Paz matizó el término empleado por Vargas Llosa, acuñando el de «dictablanda».

gran cantidad de gente tragona de chile que la habitamos). Lo que inquietaba e incomodaba a medio mundo dentro del *status quo* era el hecho de que esta acción vandálica constituía de verdad un acontecimiento de libertad apolítica o ajena a todo tipo de partido, un acto de desobediencia civil sin partido y sin marca clara de clase social, fuera de la ley y fuera de los cánones de la opinión pública. Un acto de rebelión adolescente. Una revolución nueva, diferente, más radical si cabe: la revuelta libertaria que plantea esta expresión de comunicación ilegal urbana.

Todavía hoy, pocas personas se toman en serio el hecho de que este graffiti *hip-hop* no es pintura ni quiere ser una obra de arte. Porque el graffiti *hip-hop* es un acto de escritura, una afirmación gramatológica, la máscara y el silencio. Un acto de comunicación, antes que nada. Un mensaje colectivo de demanda de atención personal individualizada y matizada hasta el más respetuoso detalle del ser del «otro». En su aparente monotonía de firma, cada graffiti expresa lo íntimo de quien lo escribe, sea éste un ente atómico u holista. Lo más íntimo, que obviamente en tiempos nihilistas posmodernos es también lo más superficial. Un pseudónimo o *alter ego* (en latín «otro yo») o identidad ideal inventada —siempre de carácter adolescente—, caricaturesca y melancólica, cómica y trágica. Síntesis anómala de payaso grotesco y de verdugo jovial.

Al principio, como es de suponer, nadie se percató (o quiso percatarse) de lo que estaba ocurriendo; nadie quiso ver de verdad la presencia en la ciudad de esas grandes letras de muchos colores y todo el mundo fingió que éstas no estaban allí, que eran una travesura pasajera. Problemas del *chamaco* (muchacho) maleducado y echado a perder que debe haber en todo vecindario decente y punto. Todo se resolvería con unas *nalgadas* (azotes) o algo por el estilo. No le hallaban razón de ser a esa grosería de rayar con un manchón de colores la propiedad ajena. Pensaron: «pronto alguien parará estas locuras de gente sin educación». O no pensaron nada. Luego creyeron que allí habían estado esos «bombazos» de colores desde siempre, que no eran una novedad. Creyeron que todo el mundo los hacía, pero siguieron sin querer ver la verdad de su presencia, los motivos de su existencia.

Mas la persistencia y la proliferación causaron a la larga inquietud y, en cierto modo, también miedo. La gente optó por considerar los graffiti como discursos en clave entre delincuentes y maleantes; se inventaron leyendas increíbles de narcosatanismo oculto en los *tags* y las «bombas»; hubo quienes hicieron mapas de

seguimiento con las flechas que se emplean en la escritura *wild style* del graffiti de Nueva York, donde todo quiere apuntar justo al fondo del ser enmascarado y silente de quien hace el *tag* o la firma. Y se trató a los grafiteros como «delincuentes». Los policías de la zona del Estado de México solían romperles los dedos a quienes no les sobornaban; les golpeaban las manos, apoyadas en el muro rayado, con las mismas latas de aerosol que habían empleado para hacer los graffiti. Pero pronto se dieron cuenta de que esos *chamacos* con dedos rotos que llegaban detenidos todas las noches a las delegaciones de policía, donde les esperaba alguien afligido (padre, madre, hermano, hermana, pariente, pseudopariente, *cuate* [amigo], pseudoabogado, etc.), nada tenían que ver con la delincuencia común de la ciudad. Ahora se soborna a la policía y ya está. Si se descuidan, les dan unos *tecazos* (capones) en el *coco* (cabeza) o donde sea, para que se calmen. Con pagar veinte *varos* (pesos) se acaba toda la bronca, dice el Yuca,[8] y basta con decir todo el tiempo «sí, señor». Incluso tenemos noticia de que algunos policías les han pedido a los grafiteros que hagan graffiti en las casas de sus jefes o de gente que les cae mal.

Ha tenido que pasar mucho tiempo para que esta escritura callejera se vea como lo que es: la expresión de un grave problema social, un serio conflicto urbano. Primero, porque los graffiti *hip-hop* son el reflejo de la crisis y la angustia existenciales de quienes los producen. Después, porque ponen de manifiesto lo incompleto de la democracia actual, que, cada vez con menos argumentos, pretende establecer después de la adolescencia el ingreso en la ciudadanía, mientras se permite enviar a la guerra a menores de edad, lo mismo que los encarcela y los condena a muerte por ciertos crímenes, sin dejarles, sin embargo, participar en el debate, expresar sus opiniones y sentimientos.

3. Autores, funciones y espacios del graffiti *hip-hop* en Ciudad de México

El graffiti *hip-hop* de Ciudad de México es la expresión silenciosa de la sensación de invisibilidad e inaudibilidad de los adolescentes, la crítica a su no reconocimiento

[8] El Yuca es el pseudónimo y firma de uno de los jóvenes grafiteros cuyo rastro seguimos y analizamos en nuestra investigación. Es famoso por la zona de Iztapalapa y hoy en día se le considera uno de los (muchos) «pioneros» de este tipo de graffiti en la ciudad.

por parte de la sociedad. En muy poco tiempo, menos de cinco años, buena parte de los espacios públicos de la ciudad recibieron la agresiva presencia de los *tags* y las «bombas». Hoy día, diez años después del estallido inicial, más del 20% de los espacios públicos de Ciudad de México tiene graffiti *hip-hop* sobre su superficie arquitectónica, algo que nadie puede evitar, pues, en su mayor parte, estos graffiti se realizan de modo ilegal y vandálico, sin permiso, cuando no hay testigos; con tal intensidad, además, que ya nadie intenta siquiera borrarlos o taparlos pintando sobre ellos.

Aún no se ha pensado en auténticas soluciones democráticas para resolver este problema. Las autoridades responsables siguen esperando que todo lo borre el paso del tiempo y, en su mayoría, creen que la salida es ofrecer espacios a los adolescentes para que pinten murales, como si hacer graffiti *hip-hop* significara querer ser pintor, artista o intelectual, cuando lo que realmente persigue el grafitero es ser original en todos los sentidos —según el profundo y antiguo deseo romántico—. De ahí la importancia y el poder de la firma, que es como la huella digital o como el iris de los ojos, algo irrepetible e inigualable.

No tiene mucho sentido intentar historiar el graffiti *hip-hop* de Ciudad de México con nombres, fechas y sitios específicos para situar sus orígenes, sus eventos principales y sus mejores muestras. Eso siempre sería un relato injusto, incompleto e incorrecto, parcial y subjetivo. Además, por el momento resulta imposible siquiera intentar trazar la Historia del graffiti *hip-hop* mexicano de este modo. Todo sería fantasía literaria, mito y leyenda, ya que, de acuerdo con los criterios de verdad de la Historiografía, en realidad no puede probarse quién fue la primera persona que realizó un graffiti de este tipo en la ciudad ni establecerse el lugar en que éste apareció. Mucha gente y muchos sitios reclaman, con y sin sentido, ese honor contracultural. Porque, según los hechos, este tipo de graffiti llegó a la ciudad de forma masiva, como si de la realización de un deseo colectivo muy amplio se tratase.

Cuando el graffiti *hip-hop* llegó a la gran Ciudad de México, en la segunda mitad de los años 90, lo hizo al mismo tiempo y de la misma manera en todas partes, es decir, siempre con un estilo *hip-hop*, de acuerdo a las legendarias reglas de Nueva York. Así de maduro y claro, así de *hip-hop,* apareció en diferentes partes de la ciudad, como una auténtica moda compulsiva, como un legítimo producto de la sociedad del espectáculo. Al principio, su práctica hemos de situarla en las zonas de habitación proletaria de los suburbios; luego se fue desplazando

Figura 1. Graffiti con figuras prehispánicas. Ciudad de México, 1995-2005.
Archivo fotográfico de Chorcha Chillys Willys.

hacia el centro histórico y más tarde se hizo omnipresente, llegando casi a todas partes (Figura 1).

Ya han pasado diez años[9] desde que comenzó esta acción grafitera de masas. Nadie la puede contener. Los intentos de hacerlo —incluso sabemos que el mismísimo ex-alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani, asesoró a Marcelo Ebrard sobre el asunto, cobrándole luego una suma nada desdeñable de dinero— han resultado más que risibles, por no ir más lejos. La tolerancia cero devino en absoluta, porque el problema es realmente grave, aunque también es cierto que en la gran Nueva York todavía proliferan estos graffiti hoy día. Sin falta, todos los días o, más bien, todas las noches, por toda Ciudad de México aparecen y reaparecen estos graffiti polícromos continuamente. Debe haber, aproximadamente, unas 100.000 personas grafiteando cada noche la ciudad y cerca de medio millón de sus habitantes realizó o realiza bocetos de graffiti en sus cuadernos escolares. Ninguna de esas

[9] Todas las fotografías que se reproducen en estas páginas fueron realizadas en distintos lugares de Ciudad de México por nuestros alumnos entre los años 1995 y 2005.

personas dedicadas al graffiti *hip-hop* tiene edad para votar. Son adolescentes, menores de edad, porque se encuentran entre los 12 y los 18 años. Una vez que dejan de ser adolescentes abandonan esta práctica, al igual que ocurre con tantas otras conductas propias de la adolescencia que no son si no ritos de paso.

De lo que no cabe duda es de que este graffiti *hip-hop* empezó a proliferar por esa zona casi mitológica que es la llamada Ciudad Nezahualcóyotl, al oriente del centro histórico de México D. F., una de las zonas más pobladas de la ciudad, fruto de la explosión demográfica que aconteció en México en los años 60 del siglo pasado. Desde aquí se extendió a otras zonas, llegando incluso a realizarse estos graffiti en importantes monumentos históricos y públicos de la ciudad. Actualmente, el graffiti *hip-hop* es la expresión material y concreta de un grave problema urbanístico, en tanto que nadie puede resolverlo, quizá porque en realidad no hay nadie que lo quiera resolver, pues todos esperan que sean el cansancio o una nueva moda los que acaben con él. Casi nadie lo quiere ver como lo que es realmente: un conflicto político entre adultos y adolescentes, que seguramente sea más fácil de resolver con mesas de negociación que con diplomas para malos rotulistas de segunda y con conciertos de música de quinta.

También parece históricamente indudable que este tipo de graffiti neoyorquino comenzó a practicarse en el norte del país, siendo sus pioneros quienes acostumbraban a cruzar, desde uno u otro lado, la frontera de México con los Estados Unidos. Pero escribir nombres con siglas y letras de colores también tiene su influjo *pachuco* o chicano, en tanto que la sociocultura del *hip-hop* no pertenece a los *WASP* de Norteamérica,[10] sino que es un producto ajeno a ella, una creación estética popular del «otro», una gran suma de minorías de acuerdo con esa mezcla de razas y culturas que se produce desde hace más de un siglo en la Unión Americana. Chaz Bojorquez, intelectual del graffiti *cholo*, ha historiado desde los años 20 del siglo pasado el uso de los *tags* o las siglas de colores (pseudónimos breves y números de calle), como modo de publicitar los servicios de los limpiabotas, inmigrantes legales e ilegales en la ciudad de Los Ángeles, en su gran mayoría de origen mexicano.[11] Para que sus clientes supieran en qué calle estaban trabajando ese día, lejos de la mirada de la «migra» (la policía norteamericana

[10] Tradicionalmente *WASP* es el acrónimo inglés de «Blanco, Anglo-Sajón y Protestante» (*White, Anglo-Saxon and Protestant*), que define a la etnia blanca americana.

[11] Bojorquez, sin año.

de inmigración), escribían su *tag* en las calles céntricas de la ciudad y el número de la calle donde ellos prestaban sus servicios en clave latina. Éste es el origen de un graffiti *cholo* que tuvo gran éxito en todo el país (Figura 2) y que marcó un estilo propio, el del «Sur 13». «Sur 13», en clave carcelaria norteamericana, representa el orden numérico de la letra «M» dentro del abecedario inglés, siendo así una metonimia sobre el regreso al país de origen, lo que hizo que se denominara de esta manera al área donde se encontraban los presos de apariencia u origen mexicano en las cárceles del norte de la frontera.

Por lo tanto, en los años 70, el graffiti *hip-hop* entró en México por Tijuana y otras grandes ciudades fronterizas. Desde las calles y carreteras de la frontera, llegó de forma masiva a Guadalajara en los años 80 y, siguiendo este camino, apareció paulatinamente en la capital, desde donde siguió su curso hasta Chile y Argentina, siempre como si de una extraña moda compulsiva se tratara, pero también como la expresión de cierto orgullo latino y como acto de desobediencia crítica, no-violenta, pacifista y, sin embargo, transgresora del (des)orden que se critica a través del mismo.

Figura 2. «Pieza» con *cholo hip-hop*. Ciudad de México, 1995-2005.
Archivo fotográfico de Chorcha Chillys Willys.

Figura 3. «Pieza» de La Basic. Ciudad de México, 1995-2005. Archivo fotográfico de Chorcha Chillys Willys.

Como es de suponer, la llegada tardía de este graffiti a Ciudad de México permite que, desde su aparición pública, convivan juntos y sin grave conflicto, al mismo tiempo y de muchas maneras, todos los estilos posibles de graffiti *hip-hop*, sin excluir ninguno, según el canon contracultural del graffiti de Nueva York. De este modo, las diferencias regionales en el graffiti *hip-hop* —como sucede también con el rock y el pop— son muy pocas, ya que su gran difusión se apoya en la repetición compulsiva de unos cuantos elementos base. El «todo» del graffiti, como el «todo» del rock, quiere incluirlo «todo», desde el folklore popular y rural hasta las vanguardias urbanas, desde la pintura prehistórica hasta las tendencias expresionistas contemporáneas. Tanto uno como otro son principios de atracción notables, repeticiones compulsivas de un gesto que se desea síntesis anagramática del universo, como el *Aleph* de Jorge Luis Borges.[12] Incluso los símbolos prehispánicos que hoy pueden verse en los graffiti de Ciudad de México ya habían sido empleados antes en Los Ángeles y Chicago. Nada hay en el graffiti *hip-hop* de México D. F. que no pertenezca a una práctica ajena; los aportes regionales no afectan ni a la forma ni al contenido esenciales, tan sólo marcan detalles de personalidad sociocultural.

Quienes lo practican hoy día son, en su gran mayoría, adolescentes de sexo masculino. Las mujeres que escriben graffiti *hip-hop* siempre han sido muy pocas, menos del 15% del total. Aunque los graffiti hechos por ellas siguen y perfeccionan el férreo canon de este graffiti, si tenemos en cuenta todos sus detalles suelen mostrar rasgos de diferencia en los colores y las formas (Figura 3). Pero donde se manifiestan las diferencias de género realmente es en la temática de las «piezas». Los murales de las mujeres suelen tratar cuestiones como la violación, el aborto o el embarazo indeseado, mientras que los varones, cuando hacen referencia a

[12] Borges, 1971.

su propio cuerpo, se concentran en penes erectos y eyaculaciones, sin manifestar ninguna responsabilidad ética ni física, sin consideración alguna hacia quienes comparten con ellos la experiencia y luego cargan con las consecuencias.

De todas formas, lo mejor del graffiti *hip-hop* está en los *tags* y las «bombas», género donde la figuración deja de ocupar un sitio central y en el que todo es lo que debe ser: escritura y afirmación del «yo». Estas manifestaciones del graffiti son una reducción *queer* (rara, desviada o degenerada)[13] del sujeto en cuanto signo, pues sólo queda lo raro sin cuerpo ni mente, la firma simbólica de quien lo hace, la letra de la imagen de la persona como significante simbólico. Son también un sí, en tanto que la negación es imposible, ya que se trata de actos verbales (no visuales ni auditivos). Porque los *tags* y las «bombas» son en sí toda la realidad. Y en eso se sostienen, en la afirmación de la presencia de un ser único en la persona que realiza el escrito. Una negación que se afirma, un sí definitivo e instantáneo que, entonces, deviene en persona, en lenguaje. Reconocen un ser, un estar ahí, anterior al cuerpo y la mente; son una puesta en juego del «yo», un «yo» que ha entrado en la edad de la razón y domina el sistema total de los signos por cuenta propia, con autoconciencia, es decir, con un dispositivo auto-impulsado de recursividad permanente, hasta donde sea posible, en lo real. Los *tags* y las «bombas» son, además, metáforas analógicas perfectas del ser político de quienes los producen. Porque hoy día los adolescentes se encuentran marginados, no tienen espacio, mueren en las calles, en las guerras, en los hospitales. Son la parte maldita de la sociedad, de ahí la melancolía definitiva de este tipo de graffiti.

El graffiti *hip-hop* es una moda norteamericana de cómo poner en práctica la desobediencia civil que, poco a poco, fue insertándose en la vida cotidiana de la ciudad. Se puede decir, como Hegel,[14] que el graffiti pasó a formar parte de la ciudad cuando ésta fue realmente ciudad. Y que lo hizo, además, cuando se hizo evidente que el graffiti *hip-hop* no era un producto del grupo social dominante en la sociedad norteamericana, que no era un producto de la gente de raza blanca, de lengua anglosajona y de religión cristiana protestante de los Estados Unidos.

Los orígenes del graffiti *hip-hop*, como los de todo lo que se conoce hoy día como sociocultura *Hip-Hop*, están, es cierto, en la Nueva York de los años 70 y 80 del siglo pasado y, por esto mismo, son en extremo interculturales, mestizos o criollos,

[13] Bravmann, 2003.
[14] Hegel, 1976.

Figuras 4 y 5. Grafiteros traviesos. Ciudad de México, 1995-2005. Archivo fotográfico de Chorcha Chillys Willys.

representación de los mestizos y criollos de todo el mundo que allí conviven e impulso de resistencia de éstos contra los «otros», contra los *WASP*, los gringos u otras personas que no toleran a los extranjeros. Muy diferente es el caso del graffiti *hip-hop* al de otros productos y símbolos de la sociocultura norteamericana del medio eléctrico, como los *hot-cakes*, los *corn-flakes*, las gafas de sol, el rock, las hamburguesas y el béisbol, que llegaron a México rápidamente y fueron aceptados por amplios grupos sociales. El fenómeno contracultural urbano del graffiti *hip-hop* no llegará a formar parte de la vida cotidiana de Ciudad de México hasta la segunda mitad de los años 90 del siglo xx, momento en que se convierte en un fenómeno masivo. O sea, que el graffiti *hip-hop* llegará a México más de 20 años después de haber aparecido en Nueva York y en otras grandes urbes del noreste de los Estados Unidos (Figuras 4 y 5).

Es imposible determinar con exactitud las razones de esa rara resistencia al graffiti *hip-hop*, aunque seguramente ésta tiene que ver con el hecho de que la sociocultura mexicana tarda mucho tiempo en conectar de verdad con la globalidad electrónica

del momento presente. Conforme el graffiti pasa a formar parte de la problemática urbana del nuevo esquema global de economía política que sostiene, todavía de forma central, el dólar, éste genera acciones de resistencia. Esto significa que nos cuesta mucho trabajo, como sociocultura mexicana, poder mirar por cuenta propia hacia el futuro, en especial hacia las cuestiones decisivas de la economía política, que siempre son cuestiones de comunicación, cuestiones de intercambio.

4. Aproximaciones e interpretaciones del graffiti *hip-hop* chicano

Aunque, como equipo de investigación, estudiamos el graffiti *hip-hop* antes de su llegada masiva a la ciudad, y de hecho pudimos darle la bienvenida como fenómeno urbano manifiesto con un artículo periodístico en 1998, cuando ya había más gente estudiándolo desde la academia, la opinión pública y el mercado, la realidad histórica del fenómeno en cuestión, es decir, su presencia actual en Ciudad de México, desborda nuestros límites de comprensión.[15] Por el momento, sólo podemos intentar aproximaciones, interpretaciones conjeturales y tentativas.

Por ejemplo, una de nuestras interpretaciones, tras analizar el fenómeno, es que quizá se le consideró al principio como algo de fuera. Se le vio como extranjero, como extraño a la tradición en una sociocultura tradicional como pocas, como es la mexicana, de ahí en parte la explicación del mucho tiempo que tardó en conectar con lo real del medio electrónico. Se le calificó, *a priori*, como muy norteamericano y nada mexicano, mero individualismo posesivo sin conciencia de clase, igual que hicieron los marxistas de los años 60 con el ordenador, cuando lo declararon sin futuro por ser demasiado mercantil. Porque, en realidad, este graffiti, reducido a una sigla o a una firma, no mostraba relación alguna con las tradiciones mexicanas de comunicación pictórica o gráfica. Era demasiado «libresco» y elitista para una sociedad analfabeta y semirural. No era la anonimia acostumbrada, gris, sino la revuelta del nombre inventado, que aparece de pronto, ilegal y sorpresivamente escrito en un espacio público. Solían ser afirmaciones de la persona, firmas reales, muestras de valor simbólico. Incluso cuando se recurrió a los apodos. Sin embargo, los marxistas decían que el arte pop de Andy Warhol era el narcisismo mortal del imperio del dólar, que se encerraba en el signo sin sentido de la envoltura, sin saber qué hacer con el contenido real de los productos, que no estaba ahí, en las pinturas y los cuadros de las galerías y museos de la clase burguesa.

[15] Véase Chorcha Chillys Willys, 1999 y 2003.

Por otro lado, el graffiti *hip-hop*, por su tamaño y colorido, por la ocupación visible que realiza de lo público, cumple la petición del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros al estar hecho para la contemplación de quienes transitan y deambulan por la ciudad, al estar destinado a quienes no se detienen en la quietud de la memez mística del cuadro de un museo.[16] El graffiti, como la pintura mural, es un mensaje en movimiento para quien está en movimiento, como el pueblo que se libera. Pero surge, entonces, un grave conflicto dialéctico: ahora, con el graffiti, la figura puesta en la escena real de lo en apariencia pintado es una sigla o palabra, sólo letras, lo más abstracto y contrario al muralismo tradicional mexicano, en esencia nacionalista e ideológico, lejano de la realidad callejera. Porque estos textos crípticos de colores comunican con mayor eficacia crítica la incomodidad real ante el gran bostezo del acomodamiento general. Si ya no tiene sentido la violencia extrema como acción libertaria, si es necesaria siempre la voluntad razonadora de los argumentos democráticos, entonces la crítica popular de lo que aún falta para ser libres debe expresarse como esta contradicción de la obra de arte. El graffiti no se vende, ni se exhibe, ni se colecciona. Es otra historia. No es maltratado ni malentendido como obra de arte de la sociedad del espectáculo (véanse las FIGURAS 4 y 5).

A pesar de todo, la inercia recuperadora intenta conducirlo hacia el arte y la estética y, cuando se trata de economía y política, todavía se le quiere ver como en realidad no es ni quiere ser. Esto explica, en cierto modo, la buena recepción pública y académica que han tenido las «piezas» que se incluyen en la pintura mural figurativa, un tipo de graffiti que casi siempre implica «legalidad» y que renuncia a ser un acto de desobediencia civil concreta, hecho éste por el que no nos interesa en nuestras investigaciones sobre los murales callejeros, porque ya no son graffiti *hip-hop* en sí, porque se confunden fácilmente con pintura. En este artículo sólo estamos considerando como graffiti *hip-hop* aquellos que se realizan de modo ilegal, clandestino y vandálico, especialmente los *tags* y las «bombas», las firmas instantáneas, que son pura escritura y no ilusión pictórica que reproduce lo real como espejo para la retina humana; que son cifras para el intelecto puro que conecta, es cierto, con esa retina y la máquina cerebral del ojo entero, aunque el significante de esta escritura o gramatología sea polícromo, algo inusual en el orden

[16] SIQUEIROS, 1998.

monoteísta del libro de la reforma radical del protestantismo cristiano,[17] pero no en el orden eléctrico.[18]

Analizados con detalle, el *tag* y la «bomba» corresponden, como estilo estético, al momento más actual del arte de élite, en el que la grafía y el letrismo adquieren nuevos valores desde los años 50 del siglo pasado, cuando fueron considerados como la forma conceptual de la imagen abstracta, por ejemplo, en las obras de Cy Twombly y Arthur Motherwell, aunque ya entonces la ruptura epistemológica del graffiti *hip-hop* estaba en su obsesión por la firma, por el logo que expresa una mónada, según Leibniz[19] (el estar ahí en donde está ahí todo lo que está ahí), según el *Aleph* de Borges (el todo completo que siempre está dentro y fuera de quien está ahí, pensándolo, viviéndolo, experimentándolo, unificándolo de modo efímero, muriéndolo, etc.). *Ars longa, vita brevis.* No hay otra manera de entenderlo. Con dicho margen de esperanza, la grandeza del arte, su duración más allá de las personas y los pueblos e, incluso, de los tiempos. Después del principio y del final del arte burgués. La fijeza o gran duración del arte que opera como resistencia imaginativa y justa contra lo injusto de la existencia en la nada, de la nada que es, en definitiva, todo esto de ser.

En México, para transmitir lo esencial estaba el camino único del muralismo, la gran pintura mexicana del desear revolucionario. Mesianismo puro, con rostro y máscara de gran nación; creer que se tiene que transmitir algo muy grande a la

[17] Williams, 1983.
[18] McLuhan y Fiore, 2000.
[19] Leibniz, 1981.

De izquierda a derecha: **Figura 6**. Graffiti *cholo* con Virgen de Guadalupe. **Figura 7**. Graffiti *cholo* con *Lowrider* y leyenda de los volcanes. **Figura 8**. Bola 8 de billar o letra «h», la fortuna. Ciudad de México, 1995-2005. Archivo fotográfico de Chorcha Chillys Willys.

humanidad entera. Porque ¿cómo nos podíamos quedar encerrados dentro de la estética de la publicidad mercantil que reduce el objeto de contemplación a un comercial de televisión donde sólo se ve el logo de la empresa? Por eso, porque se le consideró una forma europea simple de muralismo político de acuerdo a la efectiva grandeza supuesta de la escuela muralista mexicana, durante los años 70 y 80 el graffiti *hip-hop* predominó en los muros de esta gran ciudad: pintada política y poesía concreta. Quienes lo practicaban de modo constante actuaban, en el fondo, contra los discursos de Rivera, Orozco y Siqueiros. Optaron casi siempre por la palabra narrativa. Plantearon enunciados. Poesía crítica. Ironía. Y consignas y eslóganes. Propaganda de entes ideales, impersonales, que nada tenían que ver con los nombres e historias de individuos mortales concretos. Información para inventar otras resistencias, pero con mucha verborrea mesiánica y «rollo» *chorero* (charlatán), embrutecedor o aburrido, mera ideología ultrabarroca con máscara izquierdosa fofa. Entonces siempre ganó el lado Julio Cortázar del asunto, con los cronopios y las famas.

Lentamente, pero de manera eficaz y eficiente, el graffiti *cholo* empezó a hacerse presente en ciertas paredes de los barrios populares, con sus placas de pandilla y sus murales de ofrenda. Fue, al principio, un graffiti en blanco y negro (Figura 6). Con letra gótica del tipo *Old English*. Imágenes constantes, mitológicas: vírgenes de Guadalupe, payasos, autos estilo *Lowrider* (Figura 7), gente de la vida loca con sombrero y gafas de sol, bolas negras de billar con el número ocho dentro de una campo circular de color blanco (Figura 8) o la leyenda de los

volcanes según mil y una variaciones sobre los temas mexicanos de almanaque de Jesús Helguera (1910-1971).

Si hubiera que señalar una fecha para la llegada del graffiti *hip-hop* a Ciudad de México ésta sería el año 1994, o mejor, entre 1993 y 1995. Como ya hemos explicado, este estilo de graffiti se difundió después desde la capital hacia otras muchas ciudades del centro y sur de México, como Puebla y Oaxaca, presentando la misma tendencia y similar conducta, es decir, como manifestación traviesa, delincuente, de moda, internacional y conflictiva de los adolescentes, similares a nivel estético a los de Nueva York. El desencanto juvenil ante la realidad inmediata y otros tristes elementos de la globalización urbana del nihilismo contemporáneo hicieron que la ciudad comenzase a ser «rayada» de forma cotidiana al estilo *hip-hop*: con *tags*, «bombas» y «piezas». Muchos de los grandes problemas del mundo actual están presentes en estos graffiti, como la generalización del divorcio y sus conflictos edípicos, que se han multiplicado de modo geométrico,[20] o la soledad de la vida urbana (se ha comprobado que crecer sin compañía, entre mucha gente, dentro de los sistemas escolares y habitacionales del proletariado global causa neurosis). Los graffiti son así nuevos signos urbanos, signos de un descontento visible pero enigmático, críptico, altamente cifrado, que aparecen de pronto por todas partes y que, como el cubismo parisino, implican sistemas de reglas de producción muy complejos y reglas básicas, férreas, aunque nunca escritas, que lo convierten en algo distinto y especial, en un estilo propio dentro del graffiti. Con buen dominio de las técnicas y las acciones vandálicas, el gasto gratuito de adrenalina. La provocación. El riesgo extremo.

La gran diferencia se manifiesta en las «piezas» de graffiti *hip-hop*, porque éstas son los graffiti con enunciados pictóricos de carácter icónico que mejor dejan

[20] Sí «edípicos», pues para hombres y mujeres, dentro del orden simbólico «falogocéntrico», únicamente existe una estructura de construcción del sujeto, fundada en el deseo de amor sexual por la madre y en la prohibición de ese amor sexual por parte del padre; la aporía del «estar ahí» en la trama del deseo. La madre es quien opera de modo especial en tanto dadora material de la existencia y encargada social del cuidado de las criaturas de ambos sexos durante la etapa de adquisición del lenguaje y de inserción en la sociedad, es decir, en el contrato social: lengua materna y ley del padre. Ese choque de Gramática y Dios que viera muy bien el Nietzsche enamorado de las palabras: que sólo hay una medida para todos los sujetos, la del esquema de Edipo. Por eso mismo quedan bajo sospecha quienes eligen el lado femenino del juego. Y esta es parte de la razón por la que muy pocas mujeres participan en la producción y escritura ilegal cotidiana del graffiti *hip-hop*. Veáse, por ejemplo, Adams, 1996.

Figura 9. «Pieza» en color azul. Ciudad de México, 1995-2005.
Archivo fotográfico de Chorcha Chillys Willys.

entrar de inmediato en el imaginario regional de quien los produce: colores, texturas, paisajes, símbolos, vestuario, facciones, etc. (Figura 9). Detalles, en efecto, mínimos, pues las reglas del *Hip-Hop* son realmente férreas, pero suficientemente diferentes y diferenciables de las imágenes básicas de los estilos grafiteros de Nueva York, dentro del gran orden global de este género de graffiti callejero. El pseudónimo o nombre simbólico del grafitero, en efecto, es una antifirma o contrafirma, una deconstrucción de la firma, cuyo fin es hacer ver la ausencia o invisibilidad legal de los adolescentes dentro del orden político y económico establecido. Una ausencia problemática, conflictiva, desigual, no equitativa, injusta; la exclusión política y sobreexplotación económica, ni que decir simbólica, de los adolescentes del planeta, pero muy en especial de los de esta gran Ciudad de México, un equipamiento urbano donde literalmente no tienen un lugar donde estar, pues no cuentan con espacios para el libre ejercicio y desfogue de su «ser adolescente» en lo lúdico, lo libidinoso y lo comercial, en tanto son vistos como peligrosos y delicitivos, a excepción, claro, de los espacios de encierro de las tecnologías del «yo» consumista compulsivo propios del comercio global de la sociedad del espectáculo individualista y posesivo.

Por todo ello, aún resulta transgresor el carácter gratuito del graffiti *hip-hop*. Un objeto visual de una gratuidad inmensa, sin límite, que sólo la ciudad enmarca. Sin precio, sin mercado. La presencia del «estar ahí» en colores y letras de una persona imaginaria pero con cuerpo(s) que la expresan; símbolo contra el símbolo. El graffiti que ves y llama tu atención, que te lleva a preguntarte «¿qué?»

Figura 10. Una «pieza» con el estilo de la ciudad. Ciudad de México, 1995-2005. Archivo fotográfico de Chorcha Chillys Willys.

cuando pasas junto a él y crees que, inmediatamente lo has olvidado, pero luego te das cuenta de que no lo puedes olvidar, que es imposible de olvidar ese estallido de color, que te asalta en la noche o el día para recordarte que sigues, como decía Bob Dylan, sin entender nada, «señor Jones», aunque no sabes bien por qué. Vuélvelo a ver. Recuérdalo. Piénsalo de verdad. Es la expresión de alguien que está ahí; de alguien invisible e inaudible en el orden establecido del gran bostezo global. El adolescente que, a diario, sacrificamos o aplastamos para que haya un cierto orden en la violencia simbólica que imponen, ya sin razón, los aparatos ideológicos que conocemos como Dios, Patria y Familia. La pesadilla del Edipo, según Sigmund Freud, y la cadena de la sobreexplotación de la imaginación de la fuerza de trabajo, según Karl Marx.[21] ¿Cuánto dinero cuesta borrar los graffiti *hip-hop* de las propiedades particulares?

Para terminar, sólo nos queda decir que la palabra *chante* que figura en el título de este trabajo es un término polisémico. Viene y va de muchas partes. Igual apunta, como todas las cosas que tocan lo humano, hacia la muerte, porque *chantar* es

[21] Freud, 1986; y Marx, 1985.

una metáfora verbal de ese corte final, medida de todas las cosas humanas, como dicen muchos tangos. Lo mismo que apunta al blues del regreso a casa, con y sin enajenación por el espectáculo del dólar; pero siempre del lado de la resistencia y la revuelta libertaria, querer regresar al futuro. Pero también apunta hacia la noción material inmediata de la casa como forma de actuar contra la muerte, ya antes mencionada. Sin embargo, tal vez lo mejor es que igual se refiere a la canción y a quien la canta, que, bien visto, sea quizá la única forma de derrotar a la mentada muerte. «Tú, canta para espantar al lobo». Por tanto, que en ese mismo título aparezca la *raya* es como querer verlo todo con perspectiva feminista radical. La raya es la mónada metacorpórea de la liberación feminista de la humanidad, cosa que debe pasar por todas partes y todas las cosas.

En definitiva, el graffiti *hip-hop* que desde hace diez años se practica todos los días en la gran Ciudad de México es casi idéntico al de cualquier otra ciudad del mundo actual. Los estilos y técnicas que difundió la ciudad de Nueva York en los años 70 del siglo pasado aparecen y desaparecen en nuestra ciudad. Las diferencias de estilo más importantes remiten a ciertas figuras icónicas, que representan la sociocultura mexicana, y a ciertos tonos de color, que reflejan la personalidad propia de la ciudad (véase la Figura 10).

Referencias bibliográficas

Adams, Parveen: *The Emptiness of the Image. Psychoanalisis and Sexual Differences*, Londres; Nueva York: Routledge, 1996.

Bojorquez, Chaz: «Los Angeles "CHOLO" Style Graffiti Art», *Graffiti Verité*, sin número, sin año, sin paginar [http://www.graffitiverite.com/GraffitiisArt.htm].

Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Madrid: Alianza, 1971.

Bravmann, Scout: *Sujetos históricos queer*, traducción de Chorcha Chillys Willys, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2003.

Chorcha Chillys Willys: «El anonimato de la disidencia creativa. Teoría contracultural del graffiti», *La Mosca (en la pared),* año 5, 30, 1999, pp. 37-39.

— *El graffiti hip-hop en la Ciudad de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2003.

Debord, Guy: *La Société du Spectacle*, París: Gallimard, 1992 [*La sociedad del espectáculo,* Valencia: Pre-Textos, 2002].

Freud, Sigmund: *Tótem y tabú,* en Sigmund Freud: *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1986, tomo 13.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires: Solar, 1976.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadología,* Oviedo: El Basilisco, 1981.

Marx, Karl: *El capital,* México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1985, tomo I.

McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore: *The Médium is The Mesagge*, Nueva York: Random, 2000 [*El medio es el mensaje,* Barcelona: Paidós Ibérica, 1987].

Melendes, Josérramón: *La casa de la forma*, Puerto Rico: qeAse, 1997.

Ortega y Gasset, José: *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Paz, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

Siqueiros, David Alfaro: *Cómo se pinta un mural*, México: La Rana, 1998.

Twain, Mark: *The Adventures of Huckleberry Finn*, Nueva York: Bantam, 2006 [*Las aventuras de Huckleberry Finn,* traducción de José Antonio de Larrinaga y Gorostiza, Barcelona: Debolsillo, 2007].

Williams, George H.: *La reforma radical*, traducción de Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1983.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 56-73, ISSN 1699-8308

Letra y espacios de poder. El graffiti en espacios institucionales

Lelia Gándara [Universidad de Buenos Aires]

RESUMEN: En ámbitos institucionales, la lectura y la escritura poseen modalidades y espacios establecidos en los que se transmite la práctica discursiva bajo formatos controlados. La disciplina ejercida sobre los individuos para producir «cuerpos dóciles» toma forma en la asignación de lugares legitimados de escritura y en el control de los géneros discursivos. El graffiti entra en las instituciones, ocupando espacios proscritos a los que quedan relegados ciertos tópicos y ciertas prácticas comunicativas. Allí pone en evidencia facetas diversas de la dialéctica de inclusión-exclusión de la escritura. En los aseos universitarios o en la sala de espera de un hospital, el graffiti exhibe lo que la institución omite. Por esta razón, su presencia genera una «inquietud ante el discurso», que se materializa en polémicas sobre el acto mismo de escritura.

PALABRAS CLAVE: Graffiti; Instituciones; Escritura; Análisis del discurso.

ABSTRACT: In institutional contexts, reading and writing practices are shaped in fixed modes and pre-established spaces, in which discursive practices are transmitted within controlled formats. Discipline exerted on individuals to produce «docile bodies» is reflected by the allocation of authorized spaces for writing as well as in the control of discursive genres. But graffiti slips into institutions, occupying forbidden spaces, to which certain topics and certain communicative practices are relegated. This allows us to discover different aspects of the rules governing the inclusion/exclusion of writing. In university bathrooms as well as in hospital waiting rooms, graffiti provides evidence of what is omitted by the institution. For that reason its appearance generates a kind of «discursive disquiet», which takes the form of polemics regarding the act of writing itself.

KEYWORDS: Graffiti; Institutions; Writing; Discourse Analysis.

Registros, archivos, instancias, actas, inventarios, certificados, historias clínicas, expedientes, crónicas, títulos, diplomas, libretas de calificaciones, libros de reclamaciones, registros contables, prescripciones, nóminas de pago, memorandos, etc. Todas estas tipologías y muchas otras conforman las modalidades y espacios de escritura establecidos, bajo formatos controlados, en que se produce y transmite la práctica discursiva institucionalizada. Fuera de ellos, no hay lugar previsto para el discurrir de la letra. Estos espacios de escritura legitimados son claro reflejo de la actividad y el carácter de las instituciones que los generan.

La delimitación y la adjudicación de los espacios de escritura en las instituciones indican claramente quién ejerce el poder, quién escribe. Dicho de otro modo, los espacios de lectura y escritura reflejan los roles y lugares respectivos de los diversos actores en las instituciones. La instancia de la letra deja al descubierto la esencia del ejercicio del poder en la institución.

Pero el graffiti, siempre proscrito, entra en esos ámbitos prohibidos, como una práctica que instaura espacios de escritura imprevistos, expresando voces producidas por sujetos que se desentienden de la ley de las instituciones. Insiste en ocupar lugares donde se manifiesta aquello que la institución margina. La particularidad del graffiti producido en espacios institucionales consiste en mostrar lo que no aparece en los ámbitos legitimados por la institución. A través del graffiti, el preso toma la palabra en la cárcel; el estudiante en la universidad, el colegio o la escuela; los pacientes en los hospitales. Se trata de las voces que las instituciones solamente admiten a través de una mediación —la del guardia, la del docente, la del médico—, es decir, procesadas por una escritura ajena y en espacios limitados, controlados y pre-formateados, como la historia clínica, el expediente procesal o el certificado de calificaciones. Voces negadas de sujetos transformados en objetos de registros que no inscriben su subjetividad.

En las líneas que siguen propongo explorar algunas facetas de esta dialéctica de inclusión-exclusión de la escritura en las instituciones, a partir de graffiti observados en salas de espera de hospitales públicos y en aseos universitarios.

1. Graffiti en las salas de espera de maternidad

Incluso a quienes trabajamos desde hace algún tiempo en el análisis de esta práctica discursiva que es el graffiti, no deja de asombrarnos el amplísimo rango de impulsos comunicativos que se manifiesta por medio de ella. Esta vez, mi mirada se dirige al sector de la maternidad de dos hospitales públicos argentinos, el Hospital Posadas, ubicado en el Partido de Morón de la Provincia de Buenos Aires (HPO), y el Hospital Materno Infantil Ramón Sardá de la Ciudad de Buenos Aires (HSA). Las paredes de ambas salas de espera hospitalarias muestran un número de graffiti difícil de calcular a simple vista. La mayor parte de las inscripciones tienen un contenido común: nombre, peso, fecha y hora de nacimiento, nombres de los padres o de otros familiares. Verdaderas actas de nacimiento generadas fuera del sistema legal-administrativo, como la siguiente:

Aquí nació TOMAS AGUSTÍN PANIAGUA
12/11/2004 (otro bostero[1] más)
PAPA Y MAMA. (HSA).[2]

Casi todas estas formas espontáneas de inscripción de los recién nacidos son anteriores a cualquier inscripción legal. Se producen por la emoción del nacimiento o la ansiedad de la sala de espera. Si bien, por un lado, presentan elementos similares a los que aparecen en el registro oficial hospitalario, como nombres, día, hora y una firma, incluyen, además, otros elementos inusitados para un registro oficial, tales como:

— Pictogramas o ideogramas relacionados temáticamente con el mundo infantil y los afectos (el dibujo de un osito, una carita sonriente, una flor, un corazón, un sol, formas antropomórficas infantiles, etc.).
— Una frase de bienvenida.
— Símbolos gráficos o sintagmas que atribuyen al recién nacido una característica, una cualidad, una condición.
— Señas identitarias referidas a la pertenencia a un club de fútbol, a un barrio, a una agrupación política, etc.

¡¡¡BIENVENIDA LORENA!!! Te hicieron el aguante la tía Coca y el Pato. (HPO).

8 DE JUNIO Dieguito Flores 3 kilos 200
BIEN MACHO Y DE BOCA. (HPO).

En esas inscripciones, se le adjudica al recién nacido, desde el comienzo de su vida, la marca de una identidad socialmente asignada, comenzando así a formar parte del universo social, económico, histórico, político y familiar que lo recibe en su seno. En este sentido, las intervenciones en la pared pueden considerarse como un ritual de registro del acto del nacimiento, que no es equiparable a las prácticas de la institución. No se trata del registro de un nombre más en un listado con letra anónima y estandarizada, sino de la acción de un cuerpo implicado en un acontecimiento.

[1] «Bostero»: epíteto que identifica en Argentina a los hinchas del club de fútbol Boca Juniors.

[2] Se transcribe el texto de los graffiti sin efectuar ninguna corrección de ortografía ni puntuación, respetando el uso de mayúsculas o minúsculas del texto original y reproduciendo, en la medida de lo posible, otros elementos gráficos presentes, como el subrayado en determinadas palabras.

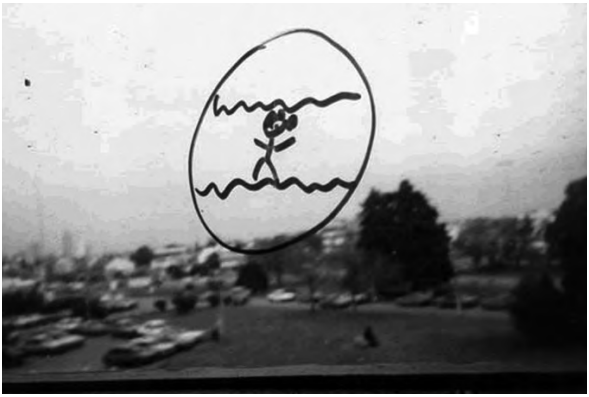


Figura 1. Ventana de la sala de espera de la maternidad del Hospital Posadas (Morón, Buenos Aires) en la que se ha dibujado un huevo rompiéndose con una imagen antropomórfica dentro. Fotografía de Jorge Roca.

La pared, la ventana, la puerta, atesoran lo que los escritos administrativos no contienen: la letra de familiares y amigos, los afectos, el festejo, el orgullo, la ansiedad, los ritos sociales, las tensiones, las expectativas, los fragmentos de una identidad (Figura 1).

1.1. La batalla por el espacio de escritura

Esta apropiación compulsiva de la pared como espacio de escritura por parte de quienes no tienen legitimidad para hacerlo genera conflicto y pone en marcha el sistema de exclusión. A continuación analizo algunos mensajes que revelan el conflicto de representantes de la institución —autoridades, personal médico o paramédico de la sección de maternidad de los dos hospitales objeto de estudio— con los productores de graffiti y las respuestas que éstos obtienen.

En un cartel elaborado por personal del hospital se puede leer lo siguiente:

> No escriba las paredes. Todos queremos un hospital limpio. Gracias. (HPO).

En *El orden del discurso*, Michel Foucault afirma que «[...] en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad».[3] En esta lucha por el espacio del discurso se encarna una lucha por el poder. Lo que este mensaje revela de la institución hospitalaria es su inquietud ante el discurso.

[3] Foucault, 1982, 11.

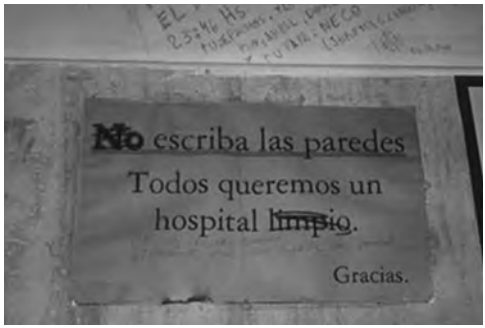


Figura 2. Graffiti sobre letrero. Sala de espera de la maternidad del Hospital Posadas (Morón, Buenos Aires). Fotografía de Jorge Roca.

Sobre este cartel hubo varias intervenciones. Una de ellas consistió en tachar la palabra «No» (véase la Figura 2). Ese «No» tachado (la negación de la negación) luego fue remarcado enardecidamente, lo que viene a reflejar una clara competencia entre voces que luchan por el espacio de escritura que constituye dicho cartel. Una discusión gráfica.

Otra intervención consistió en tachar la palabra «limpio». El resultado de la frase, doblemente intervenida, es:

> Escriba las paredes. Todos queremos un hospital. Gracias. (HPO).

El mensaje es, evidentemente, distinto. Hay una contraposición clara de deseos diversos. Indudablemente, el mensaje original y el mensaje resultante se refieren a diferentes «todos». Un «todos» tiene como emisor a la ley del hospital y relaciona el sintagma «paredes sin escribir» con «un hospital limpio». El otro «todos», el de quienes se apropian del cartel como espacio de polémica, interviniéndolo, quiere «un hospital» y, para conseguirlo, se adueña de él escribiéndolo. El hospital no es el mismo para los dos «todos».

El graffiti pone el dedo en la llaga de la discusión sobre el lugar de las instituciones públicas, al servicio del público, que en realidad son ámbitos de constitución del poder y de monopolio de la decisión política. Espacios donde el poder asume la voz de «todos», un emisor supremo que se auto-atribuye la expresión del deseo plural.

La intervención polémica en el cartel dispara algunas preguntas: ¿qué es querer un hospital? ¿En qué consiste el adueñarse de la institución? ¿De quién es realmente el hospital? ¿Tiene propietarios, defensores, titulares? ¿Quién gobierna, legisla, regula la vida de la institución? Lo que está en juego es la legitimidad de la ley en la institución.

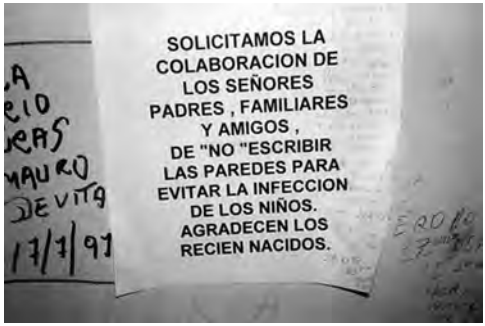


Figura 3. Cartel colocado en la sala de espera de la maternidad del Hospital Posadas (Morón, Buenos Aires). Fotografía de Jorge Roca.

Veamos otro ejemplo de disputa por los espacios de escritura. Otro cartel elaborado por personal del hospital advierte a los pacientes y usuarios del mismo lo siguiente (Figura 3):

> SOLICITAMOS LA COLABORACIÓN DE LOS SEÑORES PADRES, FAMILIARES Y AMIGOS, DE «NO» ESCRIBIR LAS PAREDES PARA EVITAR LA INFECCION DE LOS NIÑOS. AGRADECEN LOS RECIEN NACIDOS. (HPO).[4]

Aunque el emisor sigue siendo el mismo, el locutor en este caso son… ¡los recién nacidos! La institución usurpa la voz de los bebés para solicitar algo en su nombre a padres, familiares y amigos.[5] Esto nos dice algo más acerca de las prácticas institucionales. Muestra una apropiación por parte de la institución de las voces de los actores vinculados a ella. Habla en su nombre, atribuyéndose el derecho al discernimiento de la voluntad o el interés del paciente, pensándolo en el sentido más amplio de «paciente», sujeto a un *pathos* (en el sentido griego), opuesto a agente. En efecto, la noción de agente (médicos y personal del hospital) se refiere a quien actúa sobre el paciente, objeto pasivo de esa acción. En otras palabras, atendiendo a la definición, el paciente no es concebido como personal del hospital (es decir que no trabaja para la institución), sino como un receptor de la acción que el agente encarna. No puede sorprendernos, entonces, que la institución, representada en el personal del hospital, se apropie de la voz del paciente, sea éste, como en este caso, el recién nacido, o sea el «todos» del primer ejemplo.[6]

---

[4] Aunque no puede apreciarse en la imagen las palabras «"no"» y «escribir» están remarcadas en amarillo.

[5] Las nociones de locutor/alocutario son construcciones enunciativas, que no hay que confundir con el emisor/receptor efectivo del mensaje. Para una definición más detallada se puede consultar la obra de Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 1999.

[6] Para profundizar en la noción de *pathos* y en su relación con la voz en el discurso, sugiero consultar las obras de Maingueneau, 1991 y 1999.

Una de las características del discurso autoritario consiste en atribuirse el poder interpretativo de la voluntad de los demás. Aquí, de los recién nacidos, que agradecen que no se escriba en las paredes de la sección de maternidad. Por otra parte, no deja de sorprender el argumento, por lo menos confuso, al que se recurre para solicitar ese «"no" escribir». Revela el oscurantismo de ciertas prácticas institucionales: el saber está en la institución y sus representantes, y desde allí se esgrime la ley sin necesidad de explicación ni justificación. Ningún saber comúnmente admitido asocia una infección al hecho de escribir en las paredes. Sin embargo, «la infección de los niños» se cierne como un castigo divino sobre las cabezas de quienes escriban en las paredes. Una vez más, recursos discursivos de la dominación, en este caso, amparada en un saber sobre la salud que detentaría la institución y en nombre del cual se prohíbe una práctica discursiva que va en contra de la pauta que ésta impone.

Valga señalar que no me estoy refiriendo a prácticas conscientes de personas que tendrían una tendencia enfermiza al autoritarismo, sino a sujetos de un discurso, es decir, a voces que reproducen con variantes eventuales el discurso institucional y las formas comunicativas autoritarias de la institución y de la sociedad, porque estas formas se encuentran naturalizadas por mecanismos ideológicos de control sutiles y férreos a la vez.

Tal como se desprende de una primera mirada al cartel, gracias a la atracción visual generada mediante la utilización de un rotulador de color amarillo, el mensaje se resume en una prohibición: «"no" escribir». Paradójicamente, el mismo cartel colocado por la institución se convierte en soporte de escritura para otros mensajes y consigna el nacimiento de «la flor más hermosa» (apenas legible, escrito con bolígrafo), mostrando en la práctica la ineficacia de la amenaza. Otro texto en tinta azul, apenas legible, responde al mensaje del personal del hospital:

> No tenemos salud ni insumos[7] ¿qué nos importa la pared?

Si lo ponemos en relación con la frase «queremos un hospital», no podemos dejar de relacionar cuáles son las carencias que dan origen a ese reclamo reiterado. Se evidencia, además, otra función comunicativa del graffiti como práctica discursiva: la denuncia.

[7] En el español del Río de la Plata se denomina «insumos» a los elementos y materiales necesarios para el normal funcionamiento de un hospital.

2. Graffiti en los aseos de la Universidad

Según Robert Reisner, el primer libro que analiza inscripciones en baños públicos fue escrito en 1927 por Allen Walter Reed. Dice Reisner que Reed justificó la elección de este objeto de estudio afirmando que si «un psicólogo no se niega a estudiar a ciertos criminales, aunque éstos sean pervertidos; tampoco un estudioso de la lengua debe negarse a estudiar las malas palabras, aunque éstas sean obscenas».[8] Ha corrido mucha agua bajo el puente desde entonces, como decimos en Argentina. En la actualidad no sólo se publican estudios de diversa índole sobre los graffiti en los baños (como los de Barbosa, Forgas Berdet, Solano García o Ferrandiz Muñoz), sino también compilaciones con fines más lúdicos (como la de la autora uruguaya Andrea Blanqué o las de la argentina Silvana Castro).[9]

Un recorrido por los baños de hombres y mujeres de diversas facultades de la Universidad de Buenos Aires, especialmente las de Ciencias Sociales (FCS) y Arquitectura (FAR), permite descubrir estos lugares como espacios surcados de voces: un despliegue de erotismo y pornografía, dudas personales, confesiones, preguntas íntimas, discusiones políticas y filosóficas, deseos, emociones, comentarios sobre fútbol, religión y moral. Los aseos son, por tanto, espacios que podemos considerar a la vez íntimos y públicos, donde se expresan las tensiones de la «microfísica del poder».[10]

En las líneas que siguen, vamos a dejar de lado las consignas políticas y sociales y las alusiones a partidos o agrupaciones políticas y también los graffiti de contenido futbolero, que son bastante similares a los que aparecen en otras paredes de las facultades, para concentrarnos en aquellos graffiti que son realmente característicos de los baños.[11]

---

[8] Reisner, 1971, 8.

[9] Barbosa, 1984; Forgas Berdet, 1993; Solano García, 2001; Ferrandiz Muñoz, 2001; Blanqué, 1991; y Castro, 1971.

[10] Cfr. Foucault, 1992.

[11] El recorrido fotográfico por los baños de hombres y mujeres en las facultades de Ciencias Sociales y de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires lo realicé en el año 2003. En este apartado del trabajo se recogen también otras observaciones puntuales realizadas en otras facultades en los años siguientes, en concreto la Facultad de Filosofía y Letras, la de Derecho y la sede del Ciclo Básico Común de la Ciudad Universitaria.

2.1. Diálogos en el baño

Las puertas de los aseos son páginas insospechadas donde opiniones, preguntas, peticiones de información o de consejo se van tejiendo, pudiéndonos encontrar en ellas desde diálogos breves hasta extensas conversaciones asincrónicas. Constituida en espacio de comunicación anónima entre pares, la puerta de un baño llega a ser comparada, en un graffiti, con una cuenta de correo electrónico:

> Ya que esto parece mi casilla de mensajes a la persona interesada que lea este mensaje y que me quiera contar sobre la facultad de sociales [...]. (FCS).

La presencia reiterada de enunciados conativos, como la típica pregunta «¿qué hago?», en especial en los baños de mujeres, revela que quien escribe espera —y según las evidencias, por lo general, obtiene— una o más respuestas. El vínculo de los comentarios con el disparador se da por simple adyacencia o bien mediante la utilización de signos indiciales, como flechas o conectores (Figura 4).

> Hay mucha onda con mi mejor amigo. ¿Qué hago?? Flor.
>
> [Unido por una flecha al mensaje anterior] «VOS TE HACES PROBLEMA, YO TENGO ONDA CON MI PRIMO. VERO».
>
> [Justo debajo del primer mensaje] «MORFATELO!!».
>
> [Unido por otra flecha al primer mensaje] «DALE PARA ADELANTE HAY QUE PROBAR TODO EN LA VIDA...».
>
> [Al lado de este último mensaje] «Respuesta: Probá a escondidas si funciona. No te quedes con la intriga. La vida es una sola, SUERTE!». (FAR).

Figura 4. Puerta de un baño femenino de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Archivo fotográfico de Lelia Gándara.

En los baños de hombres, junto a algunos mensajes de carácter más íntimo, como confesiones, fantasías y deseos, surgen opiniones, polémicas morales, comentarios irónicos, juicios de valor, denuncias y reclamos (Figura 5).

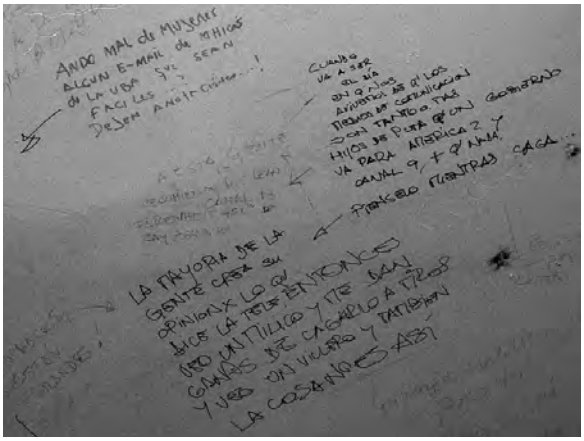


Figura 5. Puerta de un baño masculino de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Archivo fotográfico de Lelia Gándara.

Ando mal de mujeres, algún email de chicas de la UBA que sean fáciles....? Dejen anotaciones...!

LA MAYORÍA DE LA GENTE CREA SU OPINIÓN X LO Q' DICE LA TELE, ENTONCES VEO UN MILICO[12] Y ME DAN GANAS DE CAGARLO A TIROS Y VEO UN VILLERO[13] Y TAMBIÉN. LA COSA NO ES ASÍ.

[Unido por una flecha al mensaje anterior] CUANDO VA A SER EL DÍA QUE NOS AVIVEMOS QUE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SON TANTO O MÁS HIJOS DE PUTA QUE UN GOBIERNO. VA PARA AMERICA 2 Y CANAL 9, + Q' NADA. PIÉNSELO MIENTRAS CAGA...

[Unido por otra flecha al primer mensaje] A ESTA GENTE LES RECOMIENDO QUE LEAN FARENHEIT 451 DE RAY BRADBURY. (FCS).

Los baños también muestran confesiones y reflexiones sobre la sociedad y la vida, algunas de ellas relativamente extensas, como, por ejemplo, la siguiente:

Yo también me siento sola y siento que todas las personas no me quieren realmente, siento que el mundo está reindividualista y superficial. Y que lo de adentro se está terminando. Todo lo que creí hasta hoy, me da una total decepción. Todo es una gran mentira a la que estoy ligada hasta el fin de mis días... Y me hace sentir muy mal

[12] «Milico»: militar.

[13] En Argentina se llama «villeros» a los que viven en una «villa miseria», es decir, en barrios muy precarios, con grandes carencias de infraestructura.

> porque nadie se da cuenta y siguen viviendo en esta mentira haciendo cosas de mentirosos. Y se levantan a las 6:00 AM para lanzarse nuevamente a la rutina... queriendo llegar a ser algo que todavía no descubren bien qué es, y así todos los días hasta jubilarse y morir mediocremente. Yo no quiero eso para mi!!!! ¡CAMBIOS! ¡¡¡¡YA!!!!
> ¡¡Mi alma lo pide a gritos!!». (FAR).

2.2. Tabúes en los baños

El proceso comunicativo que se despliega sobre las puertas y paredes de los aseos queda doblemente dislocado. Por un lado, por el anonimato de quien lo produce, y por otro, por el desfase temporal de la instancia de recepción respecto a la instancia de producción. Si bien esto mismo sucede casi siempre con el graffiti por el carácter en alguna medida clandestino que tiene esta práctica discursiva, en el caso de los baños es más contundente, ya que hay un impedimento material (la puerta) que normalmente bloquea la irrupción de un tercero. Esto lleva a decir lo indecible, a través de este procedimiento que permite sortear la interdicción.

Gustavo Barbosa ha observado que las conversaciones en las paredes de los aseos están marcadas por lo obsceno, en el sentido de la probable etimología de la palabra (del latín *obscēnus*) que se refiere a aquello que se exhibe a pesar de que no debe ser puesto en escena, no debe ser mostrado. De acuerdo a esa etimología, lo obsceno es lo impresentable, lo que para ser dicho se convierte en un tabú:

> La sociedad define en compartimentos bastante precisos el control del comportamiento de los individuos. Cada actitud, cada gesto, cada máscara tiene su lugar social apropiado. En la jerarquía que el hombre establece para estos lugares sociales, uno de los más impuros e inferiores es el baño. La vigilancia higiénica procura desinfectar y apartar cosas impuras, como quien intenta esconder la basura debajo de la alfombra.[14]

Desde un punto de vista semiótico, podríamos calificar de eufemístico el procedimiento de escritura anónima en el interior de un aseo, ya que permite la expresión de aquello que no se debe mostrar, gracias a un desvío. Si el eufemismo lingüístico consiste en reemplazar la palabra chocante o el término tabú por otro más aceptable, en el caso del graffiti en los baños, el eufemismo se basa en un procedimiento semiótico que consiste en suavizar el enunciado velándolo mediante un recurso proxémico: apartarlo de la vista. De este modo, se evita la expresión ante el público en situación cara a cara, pero, al mismo tiempo, se posibilita la

[14] Barbosa, 1984, 195.

circulación del mensaje de forma solapada en un ámbito controlado. Detrás de la puerta se exhibe lo que no se debe o no se puede exhibir.

Así, la escritura de graffiti en los baños funciona como un dispositivo de transgresión de la interdicción lingüística y de expresión del tabú. Las temáticas más frecuentes incluyen la virginidad, el aborto, la homosexualidad, el incesto, el sexo y el erotismo, además de comentarios escatológicos y cuestiones más o menos personales o íntimas sobre las que pesa algún grado de censura (o autocensura).

Zuzana Trumpešová y Otto Ducháček han estudiado formas de interdicción lingüística, como el eufemismo y el tabú, que según éste último «son resultado de una cierta ética, moral o decoro y de convenciones sociales más o menos comúnmente aceptadas».[15] Este discurso censurado, recluido en los aseos universitarios, está relacionado con una comunidad discursiva y refleja las limitaciones de la ética, la moral, los miedos y las inhibiciones que circulan en su seno.

En las puertas de los baños aflora la tensión de lo deseable y lo traumático en lo referido al sexo y al cuerpo, muchas veces con una fuerza ilocucionaria agresiva.[16] Como contrapartida del tabú, se manifiesta una suerte de exhibicionismo verbal, una proliferación temática a través de la hipérbole gráfica y verbal, en especial en los textos referidos a la sexualidad y a lo escatológico.

En *La puerta como texto: semiótica textual de los graffiti de universidad*, Esther Forgas Berdet, de la Universitat Rovira i Virgili, afirma:

> De ellos [se refiere a los graffiti de la Universidad] conocemos algo más que de los anónimos gritos urbanos, sabemos el grupo social que los ha codificado, su edad, su condición socio-cultural y sexo, y sabemos los referentes que los motivaron. Pero sabemos, sobre todo —y esto es lo que más nos interesa— que estos textos han sido generados colectivamente, que se han creado al ritmo de sus diferentes autores, y que, precisamente por eso, los mensajes que estos textos contengan, su tratamiento y las ideas en ellos vertidas nos aproximarán, inevitablemente, a los tópicos del colectivo que los generó.[17]

Siguiendo esta idea, diríamos que, más allá de la fragmentación, se puede leer un entramado discursivo que presenta temas tabú de la población universitaria.

---

[15] Trumpešová, 1975; y Ducháček, 1971, 71-89.

[16] El concepto de «acto ilocutorio» (*Illocutionary Act*) ha sido desarrollado especialmente por John Langshaw Austin. Para este autor, todas las emisiones verbales involucran, además de su significación literal, una fuerza ilocutoria o ilocucionaria, que determina cómo debe ser recibido el enunciado por el receptor. Para más detalles remito a Austin, 1982.

[17] Forgas Berdet, 1993, 57.

En los aseos se desnudan los mecanismos de control social e individual sobre los cuerpos:

> SUEÑO CON HACER EL AMOR CON MI MEJOR AMIGA. CARLA 20 - AÑOS.
>
> Quedé embarazada. Qué hago.
>
> PREGUNTA: ¿cuál piensan que es el porcentaje de mujeres y/u hombres vírgenes que hay en esta facultad?
>
> [Debajo] «Debe haber mas de lo que pensamos».
>
> [Al lado del mensaje anterior] 20%.
>
> [Al lado del mensaje anterior] 75% mujeres 15% hombres
>
> [El 75 está tachado y se lee superpuesto] NAH! 20%. (FAR).

2.3. Metasemiótica en el baño

Otra clase de mensaje muy recurrente en este ámbito es la polémica metasemiótica en torno a escribir o no escribir en los aseos. Paradójicamente, quienes intervienen en la polémica utilizan el mismo soporte de escritura que es tema de discusión. Veamos la siguiente serie de cuatro mensajes producidos por diferentes sujetos empíricos, según evidencia la utilización de distintos medios de escritura, colores y letras (Figura 6):

> Mujeres!! Hay que aprovechar ahora que pintaron los baños pa' volverlos a escribir!!

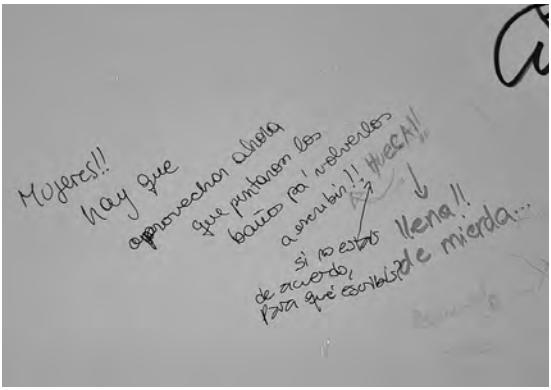


Figura 6. Puerta de un baño femenino de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Archivo fotográfico de Lelia Gándara.

> [Tras una flecha apuntando hacia el mensaje anterior] HUECA!!
>
> [Tras una flecha que apunta a «HUECA»] Si no estás de acuerdo para qué escribís?
>
> [Otra flecha que viene desde el mensaje «HUECA»] llena!! de mierda... (FAR).

Como resultado, una parte importante del espacio de escritura está ocupada por la polémica sobre la práctica discursiva misma, ya que quienes manifiestan su indignación lo hacen utilizando el mismo recurso.

Si bien estas polémicas metasemióticas son más numerosas en los baños femeninos, también se observan en los masculinos. Así, hay mensajes de protesta hacia la práctica discursiva del graffiti es este espacio, como refleja el mensaje siguiente, que es toda una recriminación hacia la presunta inmadurez de los autores de graffiti:

> [Unido por unas flechas a dos mensajes anteriores] ¡Muchachos, ya están grandes! (FSC).

La siguiente inscripción también critica la práctica del graffiti mediante otro graffiti (Figura 7):

> **BASTA** DE CONSEJOS Y SUGERENCIAS ANÓNIMAS Y DE LAS QUE DICEN SER LESVIANAS Y ESCRIBEN PORQUERÍAS. ES TODO UN MONTON DE BASURA SIN SENTIDO Y QUE **NO VA** A NINGUN LADO. EN SERIO **CORTENLA**!! (FAR).

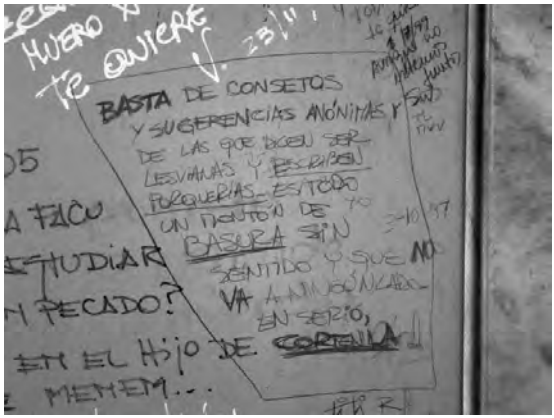


Figura 7. Puerta de un baño femenino de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Archivo fotográfico de Lelia Gándara.

Un recuadro encierra este graffiti, como si intentara delimitarlo frente a las demás inscripciones que lo rodean. Se constituye así en una suerte de cartel de prohibición, aspecto que se ve reforzado por elementos textuales de carácter conativo, tales como «basta» o «córtenla». La estrategia discursiva de este texto tiene como fin desacreditar a los enunciadores y a los enunciados. A los primeros, manifestando la puesta en duda de su identidad («Las que se dicen ser lesbianas») y a los segundos, mediante una serie de subjetivemas: «porquerías», «basura sin sentido». Hay una suerte de acusación de falseamiento identitario del lugar del enunciador y una crítica al contenido de sus enunciados que apunta a la calidad de los mismos y su valor teleológico («no va a ningún lado»). La aplicación de un *modus* al *dictum* mediante la expresión «en serio», que indica claramente la actitud del interlocutor respecto al enunciado «córtenla», enfatiza el mensaje, recortándolo del resto por la seriedad que se le atribuye.

Otro graffiti precedido de una flecha que debe haber salido de algún otro mensaje, hoy ilegible, dice:

> PARA EVOLUCIONAR TENES QUE MADURAR. NO ESCRIBAS EN LAS PUERTAS, PENDEJA! (FAR).

Una respuesta:

> VOS TAMPOCO, BOLUDA! (FAR).

Estas polémicas que giran en torno a la legitimidad del uso de un espacio de escritura, pero haciendo uso del espacio mismo, reflejan y enuncian juicios de valor sobre quienes escriben los graffiti en los baños, principalmente en lo que respecta a su madurez (como revelan los subjetivemas «evolucionar», «madurar», «pendeja», «ya están grandes», «hueca», etc.) y al contenido mismo de los graffiti (tildados de «porquerías» y «basura sin sentido»).

A pesar del procedimiento semiótico eufemístico, la puesta en escena (la obscenidad) del tabú genera fuertes reacciones. Para Sigmund Freud, el tabú podía asemejarse a las fobias: «En los primitivos actuales encontramos ya el tabú desarrollado hasta formar un artificioso sistema, comparable al que nuestros neuróticos construyen en sus fobias, sistema en el cual los motivos antiguos han sido sustituidos por otros nuevos».[18]

[18] Freud, 1988a, 2.448; y 1988b.

2.4. *Episteme* en el aula, *doxa* en el baño

Los filósofos griegos hacían una distinción entre *doxa* y *episteme*. La *doxa* abarcaba las opiniones comunes, el conocimiento superficial, primario y vinculado a lo percibido por los sentidos. Era un saber empírico, intuitivo y asistemático, que se puede homologar al sentido común. En cambio, la *episteme* se refería al conocimiento científico, un saber basado en el razonamiento y la lógica, crítico y reflexivo. Retomando esa vieja distinción, podemos decir que en las facultades, recintos dedicados a la *episteme*, es la *doxa* lo que impera en los aseos.

Una vez más, observamos la escisión de los espacios de escritura. A diferencia de lo que sucede en el espacio académico, dedicado al *logos*, en los baños aparecen opiniones corrientes, que no requieren ni esgrimen justificaciones ni argumentaciones complejas, comentarios anodinos y frases escritas al paso, como las siguientes (Figura 8):

LA VIDA ES TAN CORTA QUE PARECE UNA ETERNIDAD.

CHALA RASTA REGGAE.

ADRIAN TE SIGO AMANDO? Y, DESEANDO SEGURO...

JIMENES NO CAGUES MAS GENTE.

Figura 8. Puerta de un baño de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Archivo fotográfico de Lelia Gándara.

Es también el espacio donde aparece lo lúdico y el humor. Hay frases chabacanas, rimas escatológicas, comentarios irónicos y caricaturas. En particular, los aseos de la Facultad de Arquitectura exhiben una cantidad importante de dibujos y graffiti que muestran cierto regodeo con la forma: en los baños de mujeres observamos gran cantidad de caricaturas mangas y en los de hombres un predominio de *tags* y «bombas».[19] Igualmente, hay intervenciones en los letreros y en las instalaciones de los aseos, utilizando las técnicas del *collage* y del estarcido.

En síntesis, los baños universitarios son el espacio de escritura en el que aparece todo lo que queda fuera de las prácticas discursivas propias del conocimiento científico preconizado en el ámbito académico.

3. Para concluir

La disciplina ejercida sobre los individuos para producir cuerpos dóciles, a la manera en que lo piensa Foucault en su *Microfísica del poder*,[20] toma forma en la organización del espacio y el control de los géneros discursivos: la asignación de lugares institucionales legítimos de escritura y espacios proscritos a los que se relegan ciertas prácticas comunicativas y ciertos tópicos.

La hipótesis que trata de demostrar este trabajo es que, en los casos analizados, los graffiti expresan lo que queda proscrito en la vida institucional. En los baños universitarios y en las salas de espera de los hospitales, el graffiti exhibe lo que la institución omite. Los vínculos afectivos, los temas que remiten al ámbito privado y al tabú, los miedos, las dudas, las opiniones comunes, los espejos de las identidades, lo satírico y el comentario trivial.

La limitación de la posibilidad de expresión del ser humano menoscaba su subjetividad, ya que el lenguaje es constitutivo del sujeto. En contextos institucionales, el graffiti materializa una lucha por restablecer una subjetividad fragmentada. Violenta un lugar haciendo visible lo que está invisibilizado. Esos espacios disputados a la institución que contienen voces que ésta no integra, se

[19] El *tag* y la «bomba» (*throw up*) son estilos de graffiti *hip-hop*. El *tag* es una especie de firma o logotipo de identificación. Por lo general, se trata de iniciales escritas de tal modo que las letras se deforman perdiendo sus trazos distintivos, se enlazan, se desvanecen o se convierten en dibujos complejos transformándose en un ideograma. La «bomba» es similar a un *tag*, pero aplicando a las letras una ilusión de volumen y, por lo general, tiene un tamaño mayor.

[20] Foucault, 1992.

constituyen en lugares de denuncia de lo que está obviado. En cierta forma, desde los márgenes, los graffiti nos revelan más sobre la institución que los discursos producidos por la institución misma.

Referencias bibliográficas

Austin, John Langshaw: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós Estudio, 1982.

Barbosa, Gustavo: *Grafitos de banheiro*, São Paulo: Brasiliense, 1984.

Blanqué, Andrea: *Antología del retrete. Graffiti en los baños de mujeres,* Buenos Aires: Memphis; Viten Editor, 1991.

Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls: *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel, 1999.

Castro, Silvana: *Graffitis 1. Sexo y amor*, Buenos Aires: Vergara, 1971.

Ducháček, Otto: «Les survivances du tabouage dans les langues contemporaines», *Études romanes de Brno,* V, 1971, pp. 71-89.

Ferrandiz Muñoz, José Joaquín: «Graffiti en los aseos masculinos del Aulario de La Merced de la Universidad de Murcia», *Tonos digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos,* 1, 2001 [http://www.um.es/tonosdigital/znum1/corpora/corpora_mas.htm].

Forgas Berdet, Esther: «La puerta como texto: semiótica textual de los graffiti de universidad», *Signa. Revista Española de Semiótica*, 2, 1993, pp. 57-71.

Foucault, Michel: *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1982.

— *La microfísica del poder,* Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992.

Freud, Sigmund: *El tabú de la virginidad (1918). Obras Completas*, tomo XIII, Buenos Aires: Orbis-Hyspamérica, 1988.

— *Tótem y Tabú (1913). Obras Completas*, tomo IX, Buenos Aires: Orbis-Hyspamérica, 1988.

Maingueneau, Dominique: *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, París: Hachette, 1991.

— *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

Reisner, Robert: *Graffiti. Inscripciones en los baños*, Buenos Aires: Papiro, 1971.

Solano García, María Asunción: «Graffiti en los aseos femeninos del Aulario de La Merced de la Universidad de Murcia», *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 1, 2001 [http://www.um.es/tonosdigital/znum1/corpora/corpora_fem.htm].

Trumpešová, Zuzana: «Quelques observations sur l'euphémie et le tabouage», *Études romanes de Brno*, VIII, 1975, pp. 105-109.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 74-104, ISSN 1699-8308

¡Y sin embargo se mueve! Análisis de las principales estrategias modernas para la movilización del graffiti

Fernando Figueroa-Saavedra [Investigador independiente]

RESUMEN: El graffiti contemporáneo ha manifestado, en su desarrollo y progresivo proceso de sofisticación como fenómeno cultural, una recurrente tendencia a ubicarse sobre soportes móviles o a servirse de los medios de transporte para llegar a un determinado público. En este sentido, este artículo analiza una serie de ejemplos realizados por distintos grupos sociales a lo largo del siglo XX en Europa y América, en tiempos de paz o de guerra, pero siempre fruto de una situación interpretable, en su particular grado, como conflictiva.

PALABRAS CLAVE: Graffiti; Graffiti de guerra; *Nose Art*; *Pin-up*; *Hip-Hop*; Firmas; Arte suburbano; Cultura *Hobo*; *Moniker*.

ABSTRACT: The development and progressive sophistication of contemporary graffiti have displayed a recurrent tendency towards placement on mobile supports or transportation in order to communicate with a specific public. This article thus analyzes a series of incidents produced by various social groups in 20th-century Europe and America during in peacetime or during war, but always within situations involving a certain amount of conflict.

KEYWORDS: Graffiti; War Graffiti; Nose Art; Pin-up; Hip-Hop; Tags; Subway Art; Hobo Culture; Moniker.

Diversas han sido las estrategias efectivas y continuadas que se han desarrollado en los tiempos modernos, para hacer que un mismo graffiti pueda contemplarse en diferentes tiempos y lugares. Estas estrategias se basan en la movilidad del soporte, lo que de primeras aminora el riesgo del autor en su acción furtiva, ya que reduce el tiempo necesario para cubrir con actos puntuales la extensión recorrida por el transporte y, por tanto, rebaja la posibilidad de ser detectado. No obstante, en ciertas ocasiones, el acceso a ciertos transportes puede ser bastante arriesgado. En otros casos, en los que el control sobre su ejercicio es más permisivo, el afán es simplemente llegar al mayor número de espectadores posible de una manera eficaz. Aunque la permanencia física sea, por lo común, más fugaz que en un

soporte estático, sin duda el impacto y la permanencia en la retina del espectador es más fuerte. Junto a esto, además, está el valor simbólico añadido del uso de tal o cual clase de soporte o instrumento, en relación con el ámbito o el ambiente que envuelve el proceso y el cariz del mensaje, primando sobre cualquier otro factor.

El objetivo de este artículo es analizar el empleo de los medios de transporte como soporte, principalmente terrestres y aéreos y de carácter público, dejando de lado la utilización de otros medios de movilización, como puede ser el graffiti sobre billetes y monedas, del que ya me ocupé con detalle en otro estudio.[1] Un recurso, el de los transportes, habitual en el mundo moderno y cuyas diferentes variantes presentan puntos coincidentes y también rasgos peculiares que serán determinantes para que ciertos autores prefieran tal o cual medio o empleen unos u otros con más frecuencia según sus fines y contenidos.

1. El graffiti transportado

Con la industrialización, con la aceleración de los ritmos de producción y consumo y el desarrollo de los medios de transporte, los autores de graffiti han podido valorar lo oportuno del uso de estos medios como plataformas donde insertar, de modo consciente, sus mensajes u obras. Un uso cuya alta concurrencia parece efecto del proceso de modernización de Occidente y casi podríamos afirmar que es un rasgo peculiar del graffiti contemporáneo. La consciencia de estas acciones es un factor importante a tener en cuenta, porque, en ocasiones, esta consciencia o intencionalidad no está tan clara, con lo determinante que puede ser a la hora de estimar su envergadura como acto grafitero en sentido estricto y no aparente.

Por otra parte, cabe suponer que si bien el desarrollo de este recurso ha sido amplia y prioritariamente aprovechado por medios como la publicidad o la propaganda política, el graffiti ha ido poco a poco sirviéndose más y más de él. Hasta tal punto que no sólo ha establecido un desarrollo coincidente, acorde con el signo de los tiempos y de la relevancia de la comunicación social, o un intercambio en paralelo, sino que, en notables ocasiones, se ha anticipado en la búsqueda y logro de soluciones, como puede ser el recurso de los vagones metropolitanos como soportes gráficos. No obstante, conviene distinguir, dentro de este proceso de movilización del graffiti, entre dos mundos o marcos culturales, que generan cada uno un tipo de graffiti con características particulares: el militar y el civil.

[1] Figueroa-Saavedra, 2007.

2. El graffiti se va a la guerra

Sin duda, en el mundo militar, altamente reglamentado y disciplinado, especialmente en su definición moderna, ha tenido siempre un interés específico la ejecución de graffiti. Esto es muy evidente en los períodos de confrontación bélica, cuando esta práctica sale del ámbito de los centros de formación y de los cuarteles. Fuera, en el campo de batalla, es donde adquiere unos significados adicionales y una aplicación todavía más especial, entre la espontaneidad de la tropa y la permisividad activa de la oficialidad, entre la rebeldía y el temor o la obediencia y la esperanza, entre su función como un ejercicio psicológicamente terapéutico y el reflejo del relajamiento de la disciplina, entre el abatimiento moral o la exaltación del triunfo.

Voy a centrarme, en principio, en dos guerras próximas entre sí: la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial. Quizás, la segunda sea un caso paradigmático en la práctica del graffiti de guerra. Fue tan notable su ejercicio que está presente en hitos fundamentales de su progresión, sirviendo, además, de barómetro sociológico de aspectos tales como la moral de combate o los procesos de normalización frente a una situación extraordinaria. Por citar algunos casos relevantes de carácter colectivo, que nos dejen entrever esa vitalidad del graffiti y su ligazón con el devenir de esa guerra, tanto como testimonio de unos acontecimientos como por constituir un factor agente de movilización e identidad, podríamos recordar la campaña propagandística de la resistencia antinazi con la «V» de la victoria,[2] el caso épico-cómico del «Kilroy was here» con el avance aliado en 1943[3] o la toma del *Reichstag* por el Ejército Rojo en mayo de 1945, donde se usó el graffiti como un símbolo cultural más de conquista y triunfo.[4]

Por supuesto que ya existían precedentes notables durante la I Guerra Mundial, entre 1914 y 1918. Pero el carácter atrincherado y menos movido de aquélla, hizo que el graffiti tuviese un sentido más puntual, estático y territorial, aunque también existieran graffiti «rodantes», como los de los trenes que se dirigían al frente.[5] No obstante, durante la II Guerra Mundial (1939-1945), incluida la Guerra Civil española (1936-1937) como su antesala histórica inmediata, el desarrollo

[2] Reséndiz Rodríguez, 2003, 16-19.

[3] Véase la página web [www.kilroywashere.org], dirigida por Patrick Tillery.

[4] Foster, Baker y Lipstandt, 2003.

[5] Willmott, 2004, 29.

de los transportes y la alta movilidad de los frentes, junto al crecimiento de la cultura de masas y la conciencia del empleo sistemático de las armas psicológicas y la estética como arma política, plantearían un modo diferente de jugar con los mensajes gráficos, entre ellos el graffiti.

3. El graffiti vuela

La irrupción de los nuevos medios de transporte aéreo, sobre todo del aeroplano, en la planificación de las contiendas militares, tuvo su reflejo en su recurso como plataforma comunicativa. Más allá de su empleo para el bombardeo con octavillas en los albores de la guerra psicológica, los pilotos de estas naves habían apreciado el cariz estético de su decoración. Sin duda, durante la I Guerra Mundial fue célebre la figura de Manfred Albrecht Freiherr von Richthofen, en lo que se refiere a la configuración de toda una emblemática entre la modernidad futurista y el *glamour* blasonado del Antiguo Régimen. Cuando en 1917 se hizo cargo de la escuadrilla JASTA 11, protagonizó un episodio excéntrico, aparentemente absurdo en el marco de una guerra bestial como la que asolaba los campos de Europa. Contraviniendo las ordenanzas, promovió la conversión de los 14 aviones a su mando en el colorista *Fliegender Zirkus* (Circo Volante), siendo desde entonces conocido por el color rojo de su Fokker, como *Der Rote Baron* (el Barón Rojo) o como *Le Diable Rouge* (el Demonio Rojo), según el punto de vista.

Pero, evidentemente, aunque en un principio este exultante acto de romanticismo incurría en una *performance* plástica, quizás grafitero en cierto modo por su carácter rebelde e indisciplinado, fue tolerado por un tiempo, dada la condición aristocrática y heroica del autor. Sin embargo, finalmente fue enmendado, ya que quedó demostrado lo pernicioso de estos caprichos estéticos para la guerra moderna y lo caduco que resultaba el concepto del «arte de la guerra» en los tiempos de la industrialización bélica. Así pues, este episodio quedó como una de esas divertidas anécdotas que hacen mantener la fe en la supervivencia de la creatividad humana en las más alienantes circunstancias. En conclusión, el espíritu frente a la razón perdía la batalla. No obstante, aunque no nos sirva estrictamente para ilustrar el uso del avión como soporte de la representación plástica o gráfica libre, ya nos anticipa su potencial consideración como plataforma de exhibición visual.

Tras este precedente, hay que aguardar a los años 40 para ver cómo otros aviones militares se revisten de pintadas, equilibrándose, eso sí, ostentación con

Figura 1. Tripulación posando frente a su bombardero, con su morro pintado a modo de cabeza de dragón. Grupo Bombardero 38 del Escuadrón de Bombardeo 405 de la 5.ª Fuerza Aérea americana. Frente del Pacífico, II Guerra Mundial. Imagen obtenida de la página web del Institute on World War II & the Human Experience [www.fsu.edu/~ww2/nose-art].

Figura 2. Bombarderos decorados con *pin-ups*. El *Joltin' Josie* (1944) y el *Million Dollar Baby* (1945). Frente del Pacífico, II Guerra Mundial. Imagen obtenida de la página web del Institute on World War II & the Human Experience [www.fsu.edu/~ww2/nose-art].

pragmatismo. Surgía así lo que se ha llamado *Nose Art*, o sea, la decoración de los morros de los aviones y, por extensión, del resto del fuselaje (Figuras 1 y 2). La principal fuerza aérea pionera en este arte fue la United States Army Air Forces (USAAF), situándose su edad dorada en el período comprendido entre la II Guerra Mundial (en 1941 Estados Unidos entra en el conflicto) y la Guerra de Corea (1950-1953). No es que este fenómeno no se hubiera dado antes —por ejemplo, en la aviación civil—, sino que en los entornos militares resultaba tan raro que no fue fácil presagiar que esta práctica se convertiría en un icono cultural más del espíritu de una época y una nación.

A partir de este momento, se desarrolló toda una epigrafía y una iconografía peculiares, que nos recuerdan toda aquella cultura antecedente marinera o, incluso, pirata, con sus mascarones de proa, sus emblemas distintivos, los rótulos de las tabernas portuarias o los tatuajes. Aunque también puede relacionarse, desde una mirada popular y salvando la evidente conexión con los distintivos de unidades militares, con la cultura heráldica y sus reminiscencias en la emblemática publicitaria y corporativa o de las escuderías automovilísticas. Incluso, podemos ligar esta práctica con el incipiente arte del *tuning*, sobre todo en su vertiente decorativa de las carrocerías con pinceles, serigrafía o aerógrafo y, especialmente, en el ámbito de los camioneros. Sea como sea, por lo común, los elementos que configuran estas decoraciones son, por orden de importancia, los siguientes:

— El nombre de la aeronave.
— El motivo iconográfico, que suele ilustrar o complementar el nombre del avión.
— Las misiones cumplidas u objetivos abatidos.
— El nombre y cargo del piloto o la tripulación.
— La firma del artista.

En general, los dos primeros elementos son los fundamentales. Se observa la prioridad de la inscripción del nombre de la aeronave, una de las prácticas más antiguas desde la invención del aeroplano. Un modo de dotar de personalidad o individualidad a una máquina que se configuraba como compañera o prolongación de su usuario y que podemos vincular con los usuales bautizos de barcos o locomotoras. Estas inscripciones contraerían, no obstante, el desarrollo de la rotulación en un proceso de búsqueda de la originalidad y la vistosidad de distintos estilos gráficos, muy en relación con el diseño gráfico de las revistas, las publicaciones juveniles, como el cómic, las portadas de novelas o los títulos de los carteles de cine. Por otro lado, su iconografía también bebe de la cultura de masas y atiende al gusto y las exigencias de una juventud movilizada y desarraigada, concentrada en un contexto exclusivamente masculino. Se acudiría así, por ejemplo, a los emblemas, las caricaturas, los *cartoons* o las *pin-ups*.

Merece, pues, de entre todas sus imágenes, un lugar especial ese arte de las *pin-ups*, iconos emblemáticos de la cultura americana de los años 30, 40 y 50 (véase la Figura 2). En cierta medida, la aparente contención pragmática de posibles ostentaciones de nobleza y heroísmo daría paso, en este caso, al diseño de motivos, emanados de apetitos varoniles, que en muchas ocasiones se enfrentaban con el puritanismo o el decoro de la institución militar. Unas creaciones, producto de unos autores más o menos hábiles en el dibujo y la pintura, entre lo *amateur* y lo profesional, en las que se citaba directamente a o se dejaba ver la influencia de ilustradores especializados en el género, como Alberto Vargas, George Petty o Gil Elvgren, o de revistas masculinas como *Esquire*, que contaba con ediciones especiales para sus lectores soldados.

Sin duda, el contexto fuertemente masculino de la vida militar y la necesidad de símbolos afectivos y válvulas de escape explicarían esta efervescencia específica. Sin embargo, su representación, dentro de unas claves eróticas y humorísticas tan propias del graffiti, mostraba una alteración sustancial en los años 40, al irse

perfilando unos modelos femeninos que mostraban una inusual fuerza e iniciativa, emanada de la conciencia de su potencial sexual y su autosuficiencia como género.[6] En otro orden, la combinación de ese modelo ideal de mujer y el patriotismo explicaría cierto tratamiento, no libre de polémica, como puede suponerse, que las convertía en las *Mariannes,* más o menos frívolas, de la República o la Democracia americana, frente a formas matronales o alegóricas de otros modelos más rígidos y clásicos en sus formas, como el Imperialismo japonés o alemán o el Bloque comunista.

La inmersión en un mundo segregado (con sus propias normas), la ausencia de la familia, el alejamiento del hogar, la separación de la pareja, el contacto con otras realidades, el interclasismo, etc., llevaron a la construcción de toda una cultura alternativa, un complejo de referencias en el ámbito castrense, cuyos primeros objetivos fueron el fortalecimiento de la personalidad en un ambiente hostil y de riesgo y la consolidación de la fraternidad al abrigo de una comunidad unida por el deseo de acabar una guerra y volver a casa. Así, distintivos como las parcheadas y rotuladas chaquetas de los aviadores, la decoración de los barracones (con las páginas de revistas, pósteres, postales y fotografías como elementos más destacados), el grafiteado de cascos, los tatuajes, etc., formaban parte de unas estrategias cuyos fines iban desde la manifestación externa de un estatus extraoficial, fundado en la veteranía, a la edificación de un imaginario personal e íntimo, entre otras diversas posibilidades. Prácticas que, evidentemente, fueron compartidas por otros grupos de jóvenes a lo largo de la segunda mitad del siglo xx en el mundo civil y que ejemplifican esas aparentes segregaciones generacionales o esos marcos marginales de desarrollo juveniles, sin olvidar tampoco la conexión cultural con los entornos carcelario y *underground*.

El ejercicio del *Nose Art*, por tanto, se derivaría de otros factores más prosaicos que los que podían proceder en el ámbito aristocrático de una escuadrilla imperial:

A) La identificación del piloto o la tripulación con su nave, dado su estrecho contacto, que convertiría al aparato en un segundo hogar y que contraería su personalización. Sobre este proceso, el primer gran rasgo significativo es el bautismo de cada avión con un nombre propio, donde primaría lo original y significativo de éste, con bastante margen para el humor. En

[6] Buszek, 2006, 1-9.

muchos casos, además, este nombre tiene un doble significado escondido, conocido sólo por sus autores y que hace referencia a alguna historia o anécdota particular.

B) La plasmación física del espíritu de camaradería de las tripulaciones, en la que se insertaría la planificación cómplice del diseño y ejecución de la obra. Un rasgo significativo de esta unidad sería también la inscripción de los nombres de la tripulación, en un acto de comunión y compromiso. Un acto que recuerda otras prácticas grafiteras americanas de los años 40, donde se plasmaban los nombres de los componentes de un grupo de personas, como las placas pandilleras de los «pachucos» *zootsuiters*,[7] en la cultura *Lowrider*, lo que nos advertiría indirectamente de ese cariz «territorial» o «patrimonial» de los aviones como objeto de cohesión física y psicológica para un grupo en estrecha convivencia.

C) El desarrollo de prácticas tendentes a configurar una protección psicológica, que incidirían en un sentido terapéutico del graffiti: mantener la moral, evadirse, fantasear, maldecir, etc., en un mundo donde la confrontación directa con la muerte forma parte de lo cotidiano. Una práctica bastante común en los bombarderos que se emplea, a veces, con un sentido casi mágico, como el valor protector que podía concederse en su día a los mascarones de los barcos en unas circunstancias donde la superstición adquiere validez cultural. Por otra parte, estas deferencias o atenciones al aparato simbolizarían ese «yo te cuido, tú me cuidas» propios de un proceso de animación o personificación de aquellos que conviven y dependen, para el desarrollo de su vida o de algún aspecto importante de ella, del correcto funcionamiento de una máquina o

[7] «Pachuco» es el nombre del estereotipo subcultural que definía a un joven estadounidense de origen mexicano (chicano), que surgió a mediados de los años 20 y duró hasta la transición de los años 60 y 70, cuando sería sustituido por el estereotipo «cholo». Su período de apogeo fue durante los años 40 y 50. Vestía de una manera determinada, por lo general, llevaba un traje formado básicamente con un pantalón de cintura alta y muy holgado, pero ceñido en la cintura y en los tobillos, con tirantes y largas cadenas de adorno a un costado; y con una chaqueta larga de amplias solapas y hombreras acolchadas, llamada *zoot suit*; rematado el conjunto con un sombrero de estilo italiano adornado a veces con una pluma, y zapatos de estilo francés bicolor (normalmente blanco y negro). Igualmente se le añaden como notas distintivas culturales el gusto musical por el Boggie, Swing o Mambo y el empleo de un argot *spanglish*, llamado «caló».

manejo de un instrumento. En un mundo donde se toma conciencia de que, en ocasiones, la supervivencia depende de ciertos detalles o de cuestiones absurdamente azarosas o imprevistas.

D) Las prácticas tendentes a manifestar orgullo o a dar miedo, siempre relativas, pues el efecto principal es reforzar la confianza de los aviadores en su continua puesta a prueba del valor, dada su escasa repercusión en un espectador volante en situación de combate. Destacan esas decoraciones, habituales en cazas, que los procuran transformar, desde la analogía de sus formas, en animales o monstruos volantes (tigre, lobo, dragón, tiburón, etc.), que parecen, a veces, dotarlos de ánima o de una fuerza extraordinaria por asimilación (véase la Figura 1).

E) Cierta función de exhibición y competición entre diferentes dotaciones por tener la mejor imagen y alardear de sus méritos, en el marco de los aeródromos. Esto es evidente en el caso del éxito del género de las *pin-ups* y sus originales diseños o chistosos nombres o la ostentosa muestra de iconos que simbolizan los bombardeos realizados, los barcos atacados o los aviones abatidos. Sin duda, la fama de un aparato era la fama de su tripulación y viceversa.

Resulta también interesante ver cómo esta práctica, que fue en su inicio un acto espontáneo por parte de una juventud movilizada, se fue prodigando y abriendo paso entre las normativas de la profesión militar. Siempre en ese peliagudo equilibrio entre la función psicológica, el decoro moral y disciplinario y el sentido práctico militar, que exigiría aminorar hasta el más efectivo camuflaje la visibilidad de la nave. Sin duda, en su proceso de aceptación e integración en el «military way of life» se dejaba sentir el peso de la consolidación de una incipiente cultura juvenil y de ocio, lejos ya los terribles años de la Gran Depresión. Por consiguiente, la fijación de ciertas prácticas y su asociación con el despegue económico y social y los valores nacionales favorecían su consentimiento, consolidándolas como un componente más de la vida militar y su cultura material en tiempos de guerra. El *Nose Art* era una bandera más por la libertad y un símbolo más de la fuerza juvenil y progresista que representaban los Estados Unidos a mediados del siglo xx. Por otra parte, el factor ambiental podría también considerarse, en concreto en su desarrollo en la tropicalidad del frente del Pacífico, que subrayaba ese aspecto vivamente hedonista en sus imágenes (véase la figura 2).

En otro orden, pero en conexión con este mundo aéreo, podemos hacer referencia a la escritura de nombres o mensajes sobre las bombas, aunque este uso ya existiese anteriormente en la artillería terrestre. Por ejemplo, durante la Guerra Civil española conocemos testimonios de su recurso en el marco de la aviación nacional e internacional que participó en la contienda, para la que las bombas fueron exponentes, por lo general, de cierto humor negro en unas circunstancias donde la percepción del valor de la vida humana se relativizó y donde había que dejar patente quiénes eran los líderes claves que personificaban el motor o el corazón de la fuerza enemiga a través de su mención sobre las mismas.[8] Por otro lado, la idea de que cada soldado tenía destinado un proyectil con su nombre escrito y que más le valía tener la suerte de no cruzarse con él en su camino forma parte de las leyendas bélicas y de ese aspecto trágico o existencial del ser humano en tiempos de guerra. En el caso de la inscripción de mensajes, primaban el sentido del humor y la ironía: felicitaciones de cumpleaños, deseos para una feliz Navidad, envío de saludos o besos, citaciones en el infierno, etc.

Por otro lado, estas maldiciones o actos que trataban a las bombas como paquetes postales, con la inscripción del destinatario y alguna que otra caricatura, nota o comentario, nos acercan también a ciertos rituales simbólicos o mágicos, que intentaban reforzar la carga explosiva de las bombas con una recarga psíquica o, desde la consciencia de lo azaroso, asegurar el tino de una misión. No obstante, aunque se tratase de un graffiti móvil, evidentemente no existe ninguna previsión segura de que, durante el trayecto ni aún menos en la recepción, sus mensajes fuesen leídos, por lo que no cabe incluirlo dentro de las estrategias objeto de estudio de este artículo. En todo caso, el hecho sí ilustra el impulso comunicativo o la proyección espontánea y externa de ideas, así como la necesidad y recurrencia del graffiti como hábito de la vida cotidiana castrense y cómo el sentido del humor o lo recreativo es fundamental en cualquier instancia de la existencia humana.

Para acabar este apartado, sólo quiero resaltar que ese especial sentido del humor se proyectaba no solamente hacía el contrario, sino también hacia el propio bando. Por ejemplo, en la II Guerra Mundial se popularizaron en la Royal Air Force (RAF) una serie de pintadas que repetían una misma fórmula («Wot, no […]?») y que incidían en las deficiencias técnicas, la mala suerte o el desabastecimiento.

[8] *Crónica de la guerra española*, 1966, V, 24; y Preston, 2006, 161.

Figura 3. Reconstrucción del graffiti «Kilroy was here», con su imagen, inspirada en Mr. Chad, personaje gráfico creado en 1938 por el caricaturista inglés George Edward Chatterton. Imagen obtenida de la página web [www.freewebs.com/codtrush/informatie.htm].

Así pues, se solían poner frases del estilo «Wot, no enginees?» («¿Qué, no hay motores?»), en un claro guiño de humor negro y haciendo ver que todo era posible en el marco de una economía de guerra o en el fragor de una batalla. Evidentemente, a veces el enunciar o ser consciente de un peligro podía ser el primer paso para ahuyentarlo o que te dejase en paz por un tiempo. También, aparte de magias, servía para, por lo menos, tomarse con filosofía el sinsentido burlón de la vida y poner al tanto, de un modo suave o indirecto, a los responsables oportunos de las deficiencias militares en un marco disciplinario donde cualquier denuncia podía ser susceptible de interpretarse como una insubordinación.

En concreto, esta frase estaba asociada al dibujo de un personaje, Mr. Chad, creado en 1938 por el caricaturista inglés George Edward Chatterton («Chat»), que se popularizaría en los años siguientes (Figura 3). Se trataba de la representación de un hombre que asomaba la cabeza y las manos tras una valla o muro y que soltaba frases como «Wot, no sugar?» («¿Qué, no hay azúcar?») o «Wot, no bread?» («¿Qué, no hay pan?»), en clara alusión a la política de racionamiento. Esta contribución cultural del Ejército británico ya tenía entidad independiente uno o dos años antes que el fenómeno «Kilroy was here», pero adoptaba un sentido similar como graffiti colectivo y emblemático de un pueblo y un ejército en acción.[9]

4. El graffiti rueda

No obstante, aunque lo novedoso y espectacular del transporte aéreo atrae mucho la atención, vemos que su repercusión pública directa es escasa y sólo cabe difundir sus pintadas a través de medios indirectos, como los noticiarios o el cine. Es un graffiti interno, castrense, para el grupo y sus oponentes. Así pues, resultan más relevantes e interesantes por sus repercusiones publicitarias de modo directo sobre espectadores *in situ* los graffiti realizados sobre transportes terrestres. Para ello, vamos a comentar, primero, algunas experiencias que tuvieron lugar durante

[9] Shackle, 2005.

la Guerra Civil española, anticipo también en este campo, como lo fue en otros terrenos, de lo acaecido después en la II Guerra Mundial.

Desde los primeros días del levantamiento contra la II República española se realizaron pintadas en trenes,[10] vehículos motorizados y blindados,[11] así como en los vehículos empleados por la prensa.[12] Por lo común, este tipo de pintadas proliferaron más en el bando republicano, dada la movilización popular, la tradición de lucha pública de sindicatos y partidos obreros y la sensibilidad de las autoridades en lo concerniente a las cuestiones propagandísticas. Por lo general, estos graffiti incidían en la pertenencia del vehículo a tal o cual partido, sindicato, columna, brigada, escuadra, grupo, etc., incluso figurando los nombres o motes de sus dotaciones. Más bien se trataba, en estos casos, de rótulos inmediatos, que subrayaban públicamente la posesión del vehículo y la presencia militante y activa de determinados grupos, en un clima de movilización, resistencia y revolución. Además, se solían incluir también lemas, aforismos o consignas, con un cariz propagandístico y reafirmante de la moral, que circulaban así por vías y carreteras. No olvidemos tampoco que la experiencia mediática y la exploración de soluciones lingüísticas y gráficas en el marco de acontecimientos como la Revolución soviética o el Fascismo italiano e, incluso, el Nacionalsocialismo alemán figuraban como influencias muy presentes en el imaginario general. No obstante, estas pintadas se realizaron mayoritariamente a mano y sus autores no fueron, precisamente, gente con estudios o profesionales de la rotulación o de la comunicación, sino personas de escaso nivel cultural, con concepciones bastantes sencillas e, incluso, ingenuas.

Esta proliferación e inmediatez mostraba lo variopinto y disgregado de las fuerzas integrantes del bando republicano, frente a un bando franquista más comedido en este tipo de acciones. Por ejemplo, en este último el recurso al graffiti sobre blindados se dio, por lo común, en los primeros días de la contienda, con el uso de vítores y lemas, o en el frente, en aquellas situaciones en que se marcaba

---

[10] Salvador, 1966, 327; Vila-SanJuán, 1972, 222; Cartier-Bresson, Capa y Whelam, 1996, 31.

[11] Salvador, 1966, 55, 58, 106, 270 y 327; *Crónica de la guerra española,* 1966, I, 222, 238 y 239; III, 126 y 135; y V, 57; Díaz y López Mondéjar, 2001, 145; *Imágenes inéditas de la Guerra Civil*, 2002, 51 y 52.

[12] *Imágenes inéditas de la Guerra Civil*, 2002, 51.

Figura 4. «VIVA ESPAÑA» y «VIVA LA GUARDIA CIVIL». Graffiti en un carro blindado del bando nacional. Sevilla, Guerra Civil española. Fotografía tomada del libro *Crónica de la guerra española*, 1966, I, 222.

la captura de un trofeo de guerra (Figura 4).[13] Sin duda, aunque también hubo lugar para las grafías espontáneas, los franquistas prefirieron cubrir sus trenes con pancartas, en vez de pintarlos, o utilizaron en sus acciones gráficas directas una cuidada rotulación o «trepas» (plantillas en el lenguaje de la época) que se retocaban en los detalles. Estas plantillas fueron muy habituales en el paisaje mural de todas aquellas poblaciones tomadas durante la guerra. Una herramienta, asociada entonces más al Fascismo que a su precedente empleo comunista, que daba un aspecto más ordenado y desarrollado técnicamente, evitando la impresión de ser fruto de la improvisación o la espontaneidad y eludiendo cualquier asociación del Ejército nacional con la falta de previsión o la indisciplina propia de una «horda».[14]

Por otro lado, este recurso a las pintadas era un complemento, a veces no tan espontáneo como pudiera imaginarse, a toda una serie de estrategias puestas en

[13] *Crónica de la guerra española*, 1966, I, 222 y 238.
[14] *Ibidem*, III, 324 y IV, 285; y Salvador, 1966, 91 y 475.

marcha en el campo de la guerra psicológica (bombardeo de octavillas, megafonías, transmisiones radiofónicas, pancartas y carteles, etc.). Los objetivos de estas estrategias iban, generalmente, en dos direcciones principales, según su ubicación. En el caso del frente o el campo enemigo, su meta era desmoralizar al contrario y reforzar la moral propia; en el caso de la retaguardia, fortalecer y enardecer la moral, en especial de la población civil. Así, se ejercía un control especial de la pintada circulante frente a las estáticas. Primero, por el control de hecho de los vehículos y el tráfico rodado por las autoridades y, segundo, por su potencial mayor en la difusión de los mensajes, que por lo común eran también más generales y abiertos. En ellos no había lugar para mensajes contrarios, derrotistas o pacifistas que sí podían hallarse, por ejemplo, de vez en cuando y avanzada la guerra, sobre algunos muros en territorio republicano.

Sin embargo, fijémonos ahora en otras pintadas militares en la contigua II Guerra Mundial para apreciar otro uso peculiar del graffiti movilizado. Como se puede suponer por la proximidad histórica de la I Guerra Mundial, los ejércitos Aliados ya contaban con una tradición grafitera que aún permanecía en la memoria, pues, además, muchos de los ahora oficiales habían participado en su práctica cuando eran entonces soldados. Sin embargo, cuando la contienda se mostró favorable a los Aliados, se percibió un cambio sustancial tanto en los contenidos como en su manifestación. Acontecería entonces un auténtico festival de la pintada.

El VIII Ejército había sufrido los duros embates del Afrika Korps alemán en el Norte de África en 1941 y el estigma de la derrota se abatía sobre la moral de sus hombres. Pero, en 1942, la actuación del general británico Bernard Law Montgomery en la batalla de El-Alamein confirmó el cambio de dirección en el curso de la campaña africana. Era el primer paso hacia un destino de la guerra favorable para los Aliados, evidente en 1943, con la planificación de la invasión de la Europa ocupada. Ahora eran ellos los que tomaban la ofensiva y claramente eso repercutió en la moral de unos soldados y oficiales británicos que ya se habían servido de los chistes de actualidad para sobrellevar su situación o desarrollado ciertos hábitos excéntricos y actitudes tolerantes (especialmente en el tema del vestuario), que en el fondo respondían al triunfo de la sensatez sobre la arbitrariedad de una normativa ineficaz. Pronto los vehículos de transporte entremezclaron los letreros oficiales con notas de humor espontáneo. Por ejemplo, en un camión con el letrero «Advanced Blood Bank» («Banco de sangre») se

dibujó la silueta de un vampiro. También se insertaron mensajes que acentuaban la identidad cultural británica, como el consejo «when in doubt brew-up» («en caso de duda, prepara un té»), junto al dibujo esquemático de una tetera.[15] El optimismo brotaba creativamente, con el recuerdo de la resignación de los malos tiempos y la renovada confianza en un feliz desenlace para los Aliados, ante la mirada de Mr. Chad.

Respecto al rodaje de estos mensajes, varios pueden ser los factores a considerar que propiciasen su ejecución:

— La existencia de unidades móviles logísticas y la importancia del transporte en un territorio muy vasto, con enclaves muy distantes y recorridos extensos.
— La escasez de soportes estáticos, que llevó a que se emplearan soportes móviles, sopesando la necesidad expresiva sobre el riesgo de una sanción.
— La intención de que estos mensajes acompañasen a sus autores y provocaran la reacción de sus compañeros.
— El hecho del carácter performativo o su vinculación con un soporte que anclaba su sentido o completaba su contexto y significado.
— La movilidad en avance, proyectando los graffiti hacia un futuro y no concibiéndolos como un testimonio, en recuerdo de una situación pretérita. De no ser así, habría cabido la posibilidad de que algunos de los graffiti realizados no hubieran sido leídos por ninguno de los destinatarios previstos, perdiendo gran parte de su significado.

Sobre el aspecto cómico, es necesario incidir en que éste era reflejo tanto de la esperanza como de la sublimación del recuerdo del sufrimiento pasado o de un acto de resistencia desde la más incisiva y constructiva rebeldía: el humor. Este humor, evidentemente, se manifestaba como un «humor inglés», recalcando aquellos rasgos estilísticos que lo identifican. De esta forma, el humor era concebido como una señal de desarrollo cultural e intelectual, como un distintivo ideológico desde la tradición o como un refuerzo moral de corte nacionalista, frente a la encarnación de un enemigo caracterizado como carente de sentido del humor, aglutinación de seres obedientes, eficientes y fríos, pero sin chispa

[15] Neillands, 2005, ilustraciones 9 y 10.

ni sentido de la autocrítica, movidos por la maldad y el afán de sometimiento totalitario. Sin duda, es muy curioso ver cómo en cada una de las naciones participantes en la guerra se fueron construyendo distintos estereotipos de los «otros» y de sí mismos (del «nosotros») y cómo estas construcciones tuvieron fortuna y se divulgaron, pudiéndose observar patrones compartidos.

Prosiguiendo con el tema del graffiti transportado, en el verano de 1942 se produjo otro hito importante: la entrada en escena de los Sherman. Estos carros de combate, fabricados en serie, garantizaron una grandísima ventaja numérica frente a los efectivos técnicamente superiores de las potencias del Eje. Pero fue con el inicio de las ofensivas aliadas en 1943 cuando no sólo se convirtieron en uno de los símbolos del avance aliado en Europa, sino, además, en uno de los soportes más usuales para plasmar mensajes. En primer lugar, estas pintadas daban cuenta de un eufórico sentimiento de superioridad frente a un enemigo en repliegue y reflejaban un avance tan precipitado y continuado que o bien no permitía a los autores bajarse o alejarse de sus transportes o bien hacía que no fuese posible prodigarse por doquier en su realización (alto trasiego, carencia de materiales, prestancia del soporte, estado de alerta, etc.) En segundo lugar, las pintadas revelaban el furor exultante, próximo a lo festivo, de un ejército victorioso que revestía orgullosamente los emblemas materiales y motorizados de su fortuna con lemas, a modo de marchamo de su valía o refuerzo de su poder. Por lo general, se trataba de proclamas de victoria que mostraban la fe en el triunfo rápido de una guerra que se antojaba decantada hacia su final.

En consecuencia, en este caso se perfilarían ciertos matices diferentes en la intención comunicativa frente al previamente explicado del *Nose Art*:

— El espectador no es exclusivamente militar.
— Sirve de anuncio y proclama pública, antes que como guiño interno del grupo. Esto era más evidente en aquellos casos en que se recurría al bilingüismo o a la lengua local (italiano, francés, etc.).
— Prima el mensaje frente a la estética, no pudiéndose hablar aquí con propiedad, por tanto, de un *Tank Art*.
— Se facilitaba su ejercicio por parte de la oficialidad por su función en el campo psicológico, tanto como refuerzo para la tropa y su contemplación por las poblaciones liberadas, como manifiesto público de triunfo para los vencidos, los colaboracionistas o los espías.

— Los contenidos festivos o humorísticos se establecían como contrapunto y muestra de una «cultura de la libertad», frente a las consignas dictadas por las fuerzas totalitarias ocupantes.

Se hace patente que toda esta actividad grafitera se prodigaba no sólo por la tolerancia de los mandos, sino también por la importancia que estaba adquiriendo la psicología en la planificación de las contiendas bélicas. De este modo, los soldados, inconscientemente, iban formando parte activa, de modo libre, en el desarrollo de estas tácticas complementarias de la acción militar convencional. No olvidemos tampoco la importancia que en la retaguardia tenía la difusión de las acciones bélicas mediante noticiarios y reportajes periodísticos. Era altamente significativo mostrar el espíritu de lucha y la moral de combate de «nuestros muchachos» a través del registro de estos detalles y tomar conciencia de la importancia que adquiría la anécdota en la aproximación del espectador a la cotidianidad de la vida en el frente, facilitando, de este modo, su empatía.

5. «Pelillos a la mar»

La movilización del graffiti a veces se vincula con lo accidental, de ahí que al principio del artículo advirtiera sobre el factor de la consciencia o la intencionalidad. Por ejemplo, uno de los más destacados casos de graffiti durante la II Guerra Mundial, como ya se ha anticipado, fue el popular «Kilroy was here» («Kilroy estuvo aquí»), que con el tiempo trascendería los límites de la contienda y del mismo marco militar. La razón de incluirlo en este artículo se debe a una de las teorías de su origen, acaso la más convincente. Se cuenta que cierto inspector de astillero, en Quincy (Massachussets), llamado James J. Kilroy, escribía con una tiza la frase «Kilroy was here» allí donde había comprobado la corrección de los trabajos en los buques.[16] De este modo, daba su visto bueno de forma rápida. Dada la premura que se necesitaba a la hora de tener operativos los navíos, para el transporte de tropas y el abastecimiento, y la realización de este mensaje con tiza, el caso es que no se ponía atención en borrarlo. Consiguientemente, estos graffiti empezaron a viajar por el mar, y no precisamente en soledad.

Los soldados embarcados contemplaban durante largas travesías aquella frase tan persistentemente escrita hasta en los más inesperados recovecos. Esto

[16] Véase la página web [www.kilroywashere.org], dirigida por Patrick Tillery.

les condujo a buscar una interpretación que le diese sentido. A partir de ahí, se fabuló mucho acerca del sentido más profundo de la frase y la identidad y personalidad de su autor, ese tal Kilroy. Esto desembocó en la construcción colectiva de un *alter ego*, que representaba, en buena medida, una imagen ideal del soldado americano. Así «Kilroy was here» saltó a tierras africanas con los desembarcos americanos y, según parece, de la mano de una unidad de Ohio se introdujo en Túnez en la primavera de 1943, pasando después a Europa.

En ese momento, cuando confluyeron americanos y británicos en un mismo territorio y objetivo, fue cuando se produjo otro episodio más de su historia: se acopló a esta frase un dibujo. Con ello, Kilroy comenzó a tener un rostro y una identidad más sólida. Se trata de la citada caricatura de Mr. Chad. De este modo, se sancionaba también en el terreno del graffiti esa alianza británico-americana: los británicos ponían la imagen y los americanos el texto.[17] Por tanto, Kilroy pasó a personificar, entre otras cosas, a ese soldado que llegaba donde nadie había estado antes, el primero en estar allí donde hubiera que luchar por la liberación de Europa frente al Fascismo o al Nazismo.

Maravilloso es, en verdad, el azar que genera estos sucesos comunicativos y la persistencia de ciertos graffiti en el tiempo y su difusión territorial. Se observa así, a menudo, la propagación de «tópicos»[18] o formulaciones exitosas que se convierten en recurrentes y tradicionales en el discurso grafitero, así como de «memes»,[19] unidades de transmisión cultural o de imitación, definidas por su fecundidad, su longevidad y fidelidad en la reproducción, gracias a la realización de un graffiti en un determinado lugar de carácter público. Evidentemente, si el «Kilroy was here» no hubiera contado con ese halo de misterio, su efecto habría sido seguramente otro.

Finalmente, no puedo dejar de señalar otro fenómeno, al menos curioso, que se daba ya tanto en la Guerra Civil española como en la II Guerra Mundial de modo ocasional y que también hay que relacionar con el hábito contemporáneo de relegación del empleo de prendas para la cabeza y la adquisición de una mayor relevancia del peinado. Si con el sombrero se manifestaba un cierto estatus y hasta

[17] Véase la historia de la palabra «Chad» que Michael Quinion publicó en el año 2000 en la página web *World Wide Words* [http://www.worldwidewords.org/topicalwords/tw-cha1.htm]. Igualmente remito a Shackle, 2005.

[18] Arias, 1977.

[19] Dawkins, 2000.

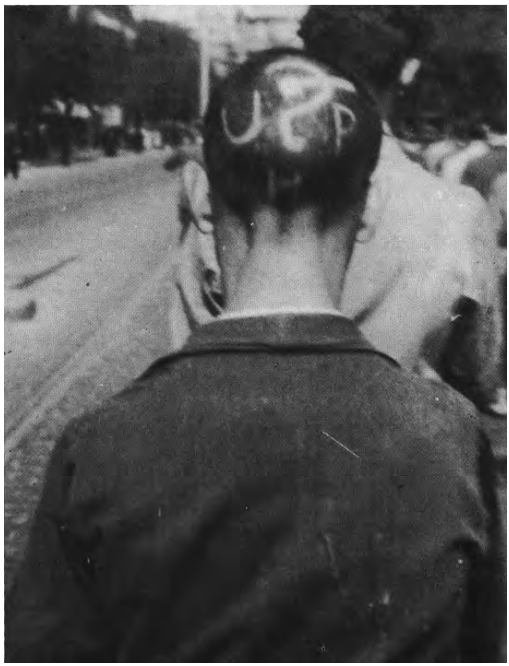


Figura 5. «UHP», hoz y martillo. Escrito capilar sobre la cabeza de un miliciano durante la Guerra Civil española. Fotografía tomada de Salvador, 1966, 278.

una militancia ideológica, con el peinado también podía hacerse, incluso de un modo más remarcado y comprometido, al formar éste parte del cuerpo físico. De este modo, ciertas «esculturas capilares» adquirieron una significación similar a la del tatuaje, aunque con un carácter totalmente efímero, algo que éste no contempla en principio. No obstante, no nos interesa el peinado en sí como manifestación cultural, sino el recurso como soporte de escritura del cuero cabelludo y, por tanto, la movilidad física de estas grafías.

Para ello, he seleccionado dos imágenes, una que situamos en el contexto de la Guerra Civil española y otra a finales de la II Guerra Mundial. En ambas, las personas retratadas nos muestran un trabajo capilar que podríamos considerar, en cierta forma, dentro del graffiti, aunque sea consentido y alentado por sus portadores. Así pues, estaríamos ante un tipo de graffiti móvil a pie de calle, pero auto-portado, lo que lo aproxima a la figura del hombre-cartel u hombre-anuncio; mientras que respecto a su técnica, no podríamos referirnos ni a la pintada ni a la incisión, sino quizá al rasurado o afeitado.

El primer ejemplo lo protagoniza un miliciano que forma parte de una marcha o desfile (Figura 5).[20] El hombre aparece de espaldas, con un corte apurado de pelo cuyo autor ha aprovechado para inscribir, aceptada o solicitadamente, en la parte trasera de su cráneo unas marcas afeitadas en hueco. Estas marcas son las siglas de la Unión de Hermanos Proletarios (UHP), lema surgido durante la Revolución de

[20] Salvador, 1966, 278.

Figura 6. Grupo de tres soldados estadounidenses con un corte de pelo en «V». Fotografía tomada de Yapp, 2004, 199.

Octubre en 1934, que aglutinaba en un frente común a los anarquistas, socialistas y comunistas. Junto a estas letras vemos el diseño de una hoz y un martillo, cuya presencia hace que éstas se repartan a los lados y debajo acotando el diseño. Resulta curioso observar lo popular de este uso y cómo, por ejemplo, en ciertas localidades españolas, se procedía tradicionalmente a decorar, con motivo de algunas fiestas, mulas o borricos con dibujos geométricos o florales, trazados mediante la misma técnica. Esto viene a demostrar que no se trata de un recurso importado o ajeno a la tradición popular, pese a su aparente originalidad y a no ser habitual su realización sobre personas. Sin duda, estamos ante un gesto de reafirmación militante, aunque en otros contextos actos como éste podían tener un sentido de escarnio o humillación, como los marcajes corporales antisemitas nacionalsocialistas. Un acto que, como primera nota distintiva, tiene el uso inhabitual de un soporte y, en cierta manera, asocia la manifestación escrita de unas ideas con el continente físico del pensamiento: la cabeza; al igual que, en ocasiones, se trazan tatuajes con una fuerte carga sentimental sobre el área pectoral, en alusión al corazón.

El segundo ejemplo es una fotografía de tres soldados americanos que se han cortado el pelo al cero, a excepción de una porción frontal, reservada para la escritura de una «V», el signo de la resistencia y victoria aliada (Figura 6).[21] En este sentido, es una solución opuesta a la anterior: la figuración queda en oscuro sobre

[21] Yapp, 2004, 199.

claro y en el lado opuesto. Aquí se añade su valor como distintivo de grupo o pandilla, siendo un emblema colectivo, además de una reafirmación entre la búsqueda del resquicio de la norma y la justificación por el clima de movilización festiva.

Respecto al origen o el porqué se tiene en cuenta esta opción, es difícil de dilucidar. No obstante, fuera de lo entendible como graffiti, también hay constancia del empleo de cortes de pelo con un cariz simbólico entre la tropa americana en situaciones muy concretas. Por ejemplo, tenemos un testimonio gráfico del mismo frente europeo en el que se ve, durante los preparativos de un lanzamiento sobre terreno enemigo, a unos paracaidistas estadounidenses tallándose el pelo al modo «comanche», esa impresionante cresta guerrera que hizo tan populares a los indios wyandot.[22] Posiblemente, se empleara esta técnica como un modo de conjurar ciertas fuerzas a la hora de afrontar una prueba de valor, desde el imaginario de la Historia americana, al estilo del grito de guerra «¡Gerónimo!»; aunque habría que tener en cuenta el activo papel de los reclutas de origen nativo en la contienda y el mantenimiento de algunas de sus tradiciones guerreras. También, esta práctica puede simplemente responder a una forma de crear el desconcierto y provocar el terror en el adversario o a un mecanismo psicológico de refuerzo y unión de un grupo que se consideraba especial en una circunstancia concreta. En todo caso, era, sin duda, una búsqueda de referentes culturales nacionales, un pequeño resquicio de libertad, una última voluntad para aquellos que iban a lanzarse en la plenitud de su vida tras las líneas enemigas, probablemente en brazos de una muerte segura.

6. El graffiti hace la paz

En el ámbito civil se localizan diferentes usos itinerantes del graffiti, pero lo que más llama la atención es cómo la incipiente popularización del automóvil a principios del siglo XX se emparejó con su paulatino uso como soporte de escritura, incluso por cuenta ajena. En esto se aprecia cómo la lenta desaparición de su aureola elitista y su conversión en un elemento cotidiano del paisaje urbano facilitaron su accesibilidad como tal y la relajación popular del respeto contemplativo por esta máquina.

Esta proximidad del automóvil parece primero quedar establecida en los Estados Unidos, gracias a iniciativas como la del empresario automovilístico Henry

[22] *Ibidem*, 36.

Ford, quien comenzó a fabricar vehículos económicos para los bolsillos de la ciudadanía. De ahí parece proceder su uso como soporte exclusivamente destinado para la publicidad rodante, más allá de la publicidad que ofrecían los automóviles de mercancías y servicios por sí mismos o la que podía situarse en transportes públicos como los ómnibus, en los que la función publicitaria era secundaria. Este uso del automóvil llegaría a España entre los años 20 y 30. Por ejemplo, hacia 1930 tenemos la fotografía de Raimundo Álvaro de un coche cuidadamente rotulado a mano con los textos: «La Niña de la Puebla», nombre de una cantaora de la época; «Campanilleros», uno de sus más célebres temas, publicado entonces; y el eslogan: «[La Niña de la Puebla] viaja siempre en coche ford».[23] Sin duda, una doble publicidad que mostraba la feliz *concordatio* entre la cultura folklórica y el progreso industrial. Evidentemente, los Estados Unidos se presentaban como un foco rector en la concepción y el diseño de los recursos de la publicidad moderna y del estilo de vida moderno.

No obstante, esta forma de hacer publicidad parece tomada de otras tradiciones. Por una parte, heredada del pasado, retomando prácticas publicitarias decimonónicas y, por otra, inspirada en ciertas prácticas populares. Por ejemplo, ya por entonces quedaba registrado el uso de pintadas sobre aquellos vehículos que se destinaban al transporte de quienes se disponían a o acababan de celebrar su boda, con frases al estilo del «Just Married» («recién casados»), tradición que puede retrotraerse en los Estados Unidos a las últimas décadas del siglo XIX, aunque realizada sobre carruajes.[24] Por cierto, abriendo un pequeño paréntesis, resulta interesante este precedente sobre carruajes, pues si recordamos una anécdota ejemplar en la épica popular de esta nación americana referente a la pintura y la locomoción, nos encontramos con la expresión «Paint your wagon!» («¡Pinta tu caravana!»), referida, simbólicamente, al acto de ponerse en marcha y emprender el camino al Oeste como colono. Y ya que se adecentaba el carromato, se podía de paso inscribir algún que otro nombre o algún que otro deseo o versículo que acompañase en el camino.

En definitiva, se trataba de actos puntuales, que conmemoraban lo excepcional de ciertos acontecimientos con prácticas fuera de lo común, pero al alcance de cualquiera, y que buscaban hacer partícipes a la mayor parte de miembros

[23] Díaz y López Mondéjar, 2001, 91.

[24] Mahoning Valley Historical Society, 2001-2002.

de una comunidad de una noticia feliz o excepcional. Pero cabe también en estas prácticas el escarnio y el escarmiento. Un rasgo bastante prodigado en este contexto hoy en día es el caso de esos graffiti realizados en vehículos, que suelen denunciar la dejadez o abandono higiénico de sus dueños, mediante la escritura, por lo común digital, sobre la carrocería, el parabrisas o las ventanillas. Evidentemente, en esa misma extraordinariedad y en no ser un acto gratuito, infundado, radica la evidente justificación social de su acometida y su asentamiento como acto tradicional.

En otro ámbito, también por ese período, a finales del siglo XIX, se generó toda una subcultura en torno al ferrocarril y la figura del trotamundos, que contemplaba una vertiente gráfica, cuyo elemento emblemático sería el *moniker*, *monica* u *hobo tag*.[25] Esta subcultura marginal de vagabundos, entre el nomadismo como modo de vida y la delincuencia de supervivencia, tuvo su edad dorada en la Gran Depresión. De este modo, apreciamos cómo el graffiti, inciso o con tiza, carbón o grasa, se articulaba como un medio de expresión interno, que funcionaba a la vez como medio de información y como instrumento de reafirmación personal y cohesión grupal. Con él se advertía solidariamente a los hermanos de ruta acerca de peligros o de la ubicación de comida y agua, por ejemplo. Por otra parte, servía para la reafirmación personal mediante la ejecución de firmas, por lo general de apodos, que tendían a lo pictográfico, así como para la plasmación de pensamientos, para el trazado de dibujos o fantasías, etc. O se activaba el aspecto social a través de una vertiente recreativa que se reflejaba en el dibujo de caricaturas o figuras eróticas, la escritura de chistes o el relato de historias. Ejercicios que evidencian la necesidad de arraigo y de referentes para un desarrollo humano mínimamente satisfactorio en toda condición.

Sin duda, esta *Hobo Culture,* que llega hasta nuestro presente, desarrollaba sus códigos de forma próxima al lenguaje de la epigrafía delictiva, aquel graffiti que utilizaban (y utilizan) los delincuentes para comunicarse o marcar,[26] o a otros códigos empleados por minorías étnicas nómadas, como en su momento pasaba en España con los gitanos y mercheros.[27] Así nos encontramos con un código cerrado o semicerrado, perteneciente a una comunidad autocontenida, con su

[25] Gastman, Rowland y Sattler, 2006, 281-312.

[26] Villarín, 1993, 12-15.

[27] De las heras y Villarín, 1974, 253.

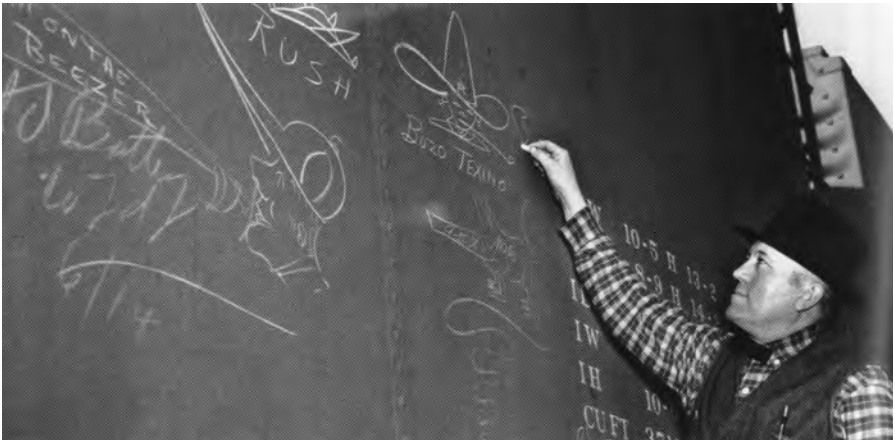


Figura 7. J. H. McKinley («Bozo Texino») firmando con su *moniker* sobre un vagón del Missouri Pacific Railroad hacia 1939. Imagen reproducida en Gastman, Rowland y Sattler, 2006, 286.

propia regulación moral. Un fenómeno curioso que va a presentar interesantes analogías con un graffiti, esta vez urbano, también vinculado a la firma, y con los trenes, el graffiti *hip-hop*.

Esta cerrazón y autocontinencia nos advierte sobre que el sentido de estos graffiti en vagones, por ejemplo, no implicaba una intención eminentemente publicista. De hecho, en el caso de las firmas, cabe más atender a un interés memorial, apegado al vagón o al tren, en el sentido general de «hogar», y no a un dejarse-ver, como en el caso del *tagging* en los años 70. Aquí es necesario recordar de nuevo el aspecto intencional, pues como puede suponerse, en este caso, el destinatario de los graffiti pertenece a un ámbito restringido. Esto es, se escribía para la comunidad de trotamundos. Los graffiti no eran ostentosos, no tenían como objetivo captar la atención de gente no interesada o conocedora, y los soportes eran vagones de mercancías y carga y no de pasajeros, siendo sus autores conscientes de la no presencia o interferencia de otras personas y de la intervención tanto del movimiento del soporte como del movimiento del posible receptor. En todo caso, los mismos operarios ferroviarios podían, de vez en cuando, establecer algún tipo de trato o compartir este hábito gráfico, y he ahí que se articulasen medios de encriptación básicos para ciertos mensajes (Figura 7).

Pero, sin duda, el uso más emblemático en esa combinación graffiti-tren se dio en los años 70. Fue entonces cuando los jóvenes protagonistas del *writing*

Figura 8. Vagón pintado por los «escritores» More, Rust e Ice del grupo o *crew* «PTV» en 1990 en las cocheras de Canillejas del metropolitano de Madrid. Fotografía reproducida en Figueroa y Gálvez, 2002, 147.

neoyorquino, practicantes del *tagging,* se dieron cuenta de las potencialidades del metro de su ciudad como soporte de sus acciones, aunque al interés por los vagones antecedió al uso de las propias estaciones e instalaciones de la red metropolitana. Tras el recurso al firmado de los interiores del metro, su práctica se amplió al uso más impactante de los exteriores como soporte de las firmas y de toda una amplia gama de producciones (*throw-up*, *panel piece*, *T-to-B*, *E-to-E*, *whole car*, *whole train*).[28] Unos formatos condicionados en su definición por la composición de los laterales de los vagones y cuyo desarrollo tipológico y estilístico dio lugar al nacimiento del llamado *Subway Art* (Figura 8).

En estas composiciones, en el caso de «piezas» ambiciosas, por lo común se producen una serie de elementos diferentes a los vistos en el *Nose Art*, en buena parte debido a su carácter civil y urbano:

— Como tema central aparece el nombre del «escritor», el de un homenajeado u otro título, elaborado con estilo.
— La firma del autor se acompaña a veces con alusiones a su categoría.

[28] Castleman, 1987, 35-46.

— Dedicatorias o menciones, lemas, discursos o dataciones.
— Algún motivo iconográfico que adorne o ilustre el texto.

En lo referente a las relaciones entre los autores y los transportes también se aprecia alguna diferencia. En principio, los pilotos o las tripulaciones establecían un vínculo afectivo con un aparato en concreto. Por el contrario, los grupos de «escritores» no establecen ninguna vinculación especial con ningún vagón o tren específicos, sino que esta identificación se dirige más hacia el territorio propiamente dicho: la calle, el barrio, la ciudad, el metropolitano o una línea concreta de metro si acaso. También, curiosamente, en esta comparación no puede por menos que aludirse a la gran coincidencia en la selección de referencias iconográficas tomadas de la publicidad, el cómic, los dibujos animados, el cine o hasta las *pin-ups*. Asimismo, es interesante observar el común desarrollo de estilos gráficos con alusiones cinéticas en concordancia con su rotulación sobre un soporte móvil. Además, tenemos la formulación belicista del argot grafitero neoyorquino, con el uso compartido de términos como «to hit» («disparar» o «impactar» en el sentido de «firmar»), «to bomb» («bombardear» o «firmar masivamente»), *bomber* («bombardero») o *crew* («banda» o «grupo»). Sin duda, aparte de compartir ambos mundos una visión estética y masculina de la representación gráfica y una situación de activismo, hostilidad y enfrentamiento, estas conexiones son fruto del marco mediático y cultural juvenil de sus autores. Igualmente, las fantasiosas recreaciones belicosas, propias de la infancia o la adolescencia pandillera, también tienen en la ubicación cultural periférica de sus autores y su vecindad con el mundo delictivo un aliciente notable.

Por otro lado, los «escritores» constituyen tanto una *communitas normativa*[29] como un mundo autocontenido,[30] consecuentemente con su marginalidad y a semejanza de otras subculturas, como la *Hobo Culture*, aunque no constituyen un mundo tan cerrado como el militar o tan segregado como el del vagabundo ferroviario, ya que este mundo juvenil mantiene su vinculación social y, dado su desarrollo gráfico en un marco público de trasiego, estancia e intercambio, sus expresiones manifiestan un aspecto ambivalente entre una codificación interna y una propensión hacia la exhibición ostentosa, cara a la galería, con una

[29] Turner, 1988, 137-139.
[30] Cressey, 1969, 31.

concepción espectacular en sus acciones y la presentación de sus obras, y a la interinfluencia social. De este modo, se atisban una serie de finalidades en esta clase de acciones:

— Aprovechar al máximo la visibilidad de una acción: con una única «pieza» se cubre un territorio notablemente extenso.
— Compensar el riesgo gracias a la gran difusión del nombre en diferentes lugares y momentos.
— Alcanzar un objetivo arriesgado y, por tanto, más meritorio, que acrecienta el respeto hacia el autor por parte de la comunidad de «escritores».
— Lograr una fama general, gracias al impacto social, fuera del barrio, y a nivel municipal.
— Contribuir, desde la iniciativa y el criterio particular, a la definición de la ciudad.

El éxito y fijación de este vínculo entre el *writing* o graffiti y el tren urbano ha prodigado su difusión como actividad en todas aquellas ciudades que cuentan con una red metropolitana e, incluso, en aquellas con ferrocarril. De este modo, el tren forma parte del imaginario tanto del graffiti como del movimiento *Hip-Hop*, causante, en buena parte, de su expansión mundial desde los años 80. Pero, sobre todo, su práctica se instaura como una actividad completa, donde todos los ingredientes que caracterizan esta forma de entender el graffiti se hayan presentes y hasta determinan la existencia de una categoría distinguida entre los *writers* o «escritores»: los *fastwriters* o «pintatrenes».

Por otra parte, se observa una evolución en el proceso de ejecución de estos «pintatrenes». Sus graffiti, inicialmente, se focalizaban de forma mayoritaria en la acción sobre los trenes en situación de aparcado, en cocheras. Pero, posteriormente, con el desarrollo progresivo de los medios de vigilancia y control por parte de las empresas metropolitanas, optaron por desarrollar mecanismos para acometer acciones sobre los trenes en circulación. Esto fue así con objeto de garantizar la visión pública directa de las «piezas» y no sólo mediante fotografías o vídeos, pues esta mediatización a través de *fanzines*, vídeos o Internet producía una perversión del modo de difusión directa del graffiti hacia su contemplación virtual.

Referente al tema de la anticipación en el diseño de estrategias, hay que hacer mención a cómo el *Subway Art* ha mostrado varias formas de uso de los vagones

Figura 9. Furgoneta grafiteada en la Plaza de los Mostenses de Madrid en el año 2002. Archivo fotográfico de Fernando Figueroa-Saavedra.

como soportes publicitarios. De este modo, junto a su persecución institucional, estas mismas instituciones responsables del mantenimiento de las instalaciones, equipos y servicios han hecho suyos formatos como el *panel piece* o el *whole car*, a la hora de planear la cubrición con anuncios publicitarios de los trenes. Esto ha sido muy evidente, por ejemplo, en el Metro de Madrid desde el año 2004.

Posteriormente el graffiti *hip-hop* ha derivado de la práctica del graffiti sobre vagones al transporte rodado, preferentemente público o empresarial, como autobuses, camiones o furgonetas, por ejemplo (Figura 9). Además, se ha servido muy frecuentemente no ya de soportes móviles, sino de soportes portátiles. Esto es, elementos del paisaje urbano que, aunque permanecen anclados buena parte del tiempo, suelen cambiar periódicamente de ubicación (escombreras, casetas o vallados de obra, contenedores, cubos de basura, etc.). A causa de esto, estos soportes fijos acaban convirtiéndose en otro medio más de trasladar el graffiti en el tiempo y en el espacio, quizás algo menos impactante, pero con una influencia más permanente que las producciones móviles. Su influjo, por tanto, afecta a los autores locales de otros barrios, distritos o localidades distantes. En ocasiones, la consciencia de esta movilidad no es tenida en cuenta por todos aquellos que se sirven de estos soportes portátiles. Incluso, cuando sí hay tal conocimiento, no

Figura 10. Estudiantes pintando «POLICÍA ASESINA» sobre un autobús por la muerte de Emilio Martínez y José Luis Montañés. Madrid, 14 de diciembre de 1979. Fotografía de Bernardo Pérez reproducida en *La mirada del tiempo*, 7, 2006, 204.

puede preverse con certeza donde acabará recalando la producción o la integridad de la obra, estableciéndose un punto de azar en la acción del «escritor».

Finalmente, tampoco puedo pasar por alto cómo la agitación social durante el siglo xx ha tenido, en el uso del graffiti, la posibilidad de acometer estrategias que lo pusieran en movimiento. Por ejemplo, durante la transición española de la Dictadura franquista a la Monarquía parlamentaria la pintada fue muy utilizada por parte de grupos políticos, de asociaciones vecinales, de colectivos sociales, etc. Incluso, se pudo ver cómo estas acciones afectaron a los transportes públicos municipales. Una de estas acciones se documentó sobre el exterior de un autobús en Madrid el 14 de diciembre de 1979, obra de unos estudiantes que denunciaban la muerte de dos compañeros, Emilio Martínez y José Luis Montañés, acusando de la misma, en concreto, a la Policía Armada (Figura 10).[31] Evidentemente, esta acción espontánea, favorecida por el clima de

[31] *La mirada del tiempo*, 7, 2006, 204.

agitación, permitía la circulación de las pintadas y una mayor y menos arriesgada difusión, cuando no la inmediata y tan elocuente «contrapintada» oficial, refrendo de la carencia de libertades.

7. Conclusión

Sin duda, una nota peculiar del graffiti contemporáneo es su movilización. Las estrategias o modos son tan diversos como permite el ingenio y hacen posible las circunstancias. Igualmente, los objetivos son también tan diferentes como las tipologías que se encuentran hoy en día. Pero, evidentemente, el imperativo general de sus autores, salvo casos muy cerrados, es llegar al mayor número de receptores. O bien, en otros casos, el autor pretende, al vincular su escrito a un soporte móvil, reafirmar su identidad errante o nómada en un sentido físico real o en un sentido simbólico, como puede ser en el caso de los trotamundos o los militares que se enfrentan día a día con la muerte o con la vida.

Puede afirmarse que todo graffiti sobre el exterior de un soporte móvil tiene un carácter exhibicionista, restringida o no su interpretación a un sector concreto de entre sus posibles receptores. Pero no todos tienen en cuenta la condición dinámica de tales soportes y la potencialidad comunicativa que de ella se deriva. No obstante, la sensibilidad acerca de este aspecto es creciente con el paso de las décadas entre los autores de este tipo de graffiti, en especial entre aquellos en cuya vida la ejecución de graffiti se integra como una actividad central y perseverante, como sucede con los *writers* o «escritores».

Naturalmente, la creación de una sociedad marcada por la aceleración de los ritmos de vida y la masificación, junto al desarrollo de los medios de comunicación, ha contribuido a la toma de conciencia de la validez de estas estrategias por parte de algunos de sus sectores sociales. Por otro lado, la necesidad de una comunicación eficaz y próxima también ha hecho prosperar estas soluciones de impacto a un nivel social o interpersonal, pues su eficacia en captar con más fuerza la atención del espectador es notable. En verdad, el movimiento aproxima el graffiti al espectador y tanto la entrada de un tren pintado en una estación como la contemplación de un graffiti en la ventanilla de un coche sorprenden al ciudadano en su rutina diaria. Le hacen despertar y avivar su alerta sobre un mundo abierto a cualquier maravilla.

Además, se percibe la influencia paralela de prestar un cuidado mayor en el elemento estético como refuerzo del mensaje en movimiento y hasta el desarrollo

de la estética como un mensaje en sí mismo, sobre unos soportes que se han convertido en notas habituales de los paisajes y los modos de vida modernos. La estética se divulga y se populariza, enriqueciendo los códigos expresivos de una ciudadanía general que se perfila también como parte activa en la producción de nuevas soluciones gráficas o nuevos juegos lingüísticos y conceptuales.

Referencias bibliográficas

Arias, Fernando: *Los graffiti: juego y subversión*, Valencia: Lindes Comunicación, 1977.

Buszek, Maria Elena: «War Goddess. The Varga Girls, WWII and Feminism», *Paradoxa*, 6, [1998] 2006, pp. 1-9 [www.ukonline.co.uk/n.paradoxa/buszek.htm].

Cartier-Bresson, Henri, Cornell Capa y Richard Whelam: *Robert Capa. Fotografías*, Nueva York: Aperture Foundation, 1996.

Castleman, Craig: *Los graffiti*, [1982] Madrid: Hermann Blume, 1987.

Cressey, Paul G.: *The Taxi Dance-Hall*, [1932] Montclair, Nueva Jersey: Patterson Smith, 1969.

Crónica de la guerra española, Buenos Aires: Codex, 1966, tomos I-V.

Dawkins, Richard: *El gen egoísta*, [1976] Barcelona: Salvat, 2000.

De las Heras, Jesús y Juan Villarín: *La España de los quinquis*, Barcelona: Planeta, 1974.

Díaz, Lorenzo y Publio López Mondéjar: *Un siglo en la vida de España*, Barcelona: Lunwerg, 2001.

Figueroa-Saavedra, Fernando: «El graffiti en metálico: análisis sobre el graffiti y la circulación monetaria», *Historia y Comunicación Social*, 12, 2007, pp. 23-44.

— y Felipe Gálvez: *Madrid Graffiti 1982-1995*, Málaga: Megamultimedia, 2002.

Foster, Norman, Frederick Baker y Deborah Lipstandt: *The Reichstag Graffiti/Die Reichstag Graffiti*, Berlín: Jovis, 2003.

Gastman, Roger, Darin Rowland, e Ian Sattler: «Monikers: Oilbars, Names and Messages», en *Freight Train Graffiti*, Londres: Thames & Hudson, 2006.

Imágenes inéditas de la Guerra Civil (1936-1939), Madrid: Agencia EFE, 2002.

La mirada del tiempo. Memoria gráfica de la Historia y la sociedad españolas del siglo xx. Tomo 7: *La Transición*, Madrid: El País, 2006.

Mahoning Valley Historial Society: «Mahoning Valley Weddings: Romance, Ritual and the Cookie Table», en *The Mahoning Valley Historial Society. Preserving the History of the Valley since 1875,* Mahoning Valley (Ohio): edición digital, 2001-2002, sin paginar [www.mahoninghistory.org].

Neillands, Robin: *Octavo Ejército*, [2004] Barcelona: Inédita, 2005.

Preston, Paul: *La Guerra Civil. Las fotos que hicieron historia*, Madrid: JdeJ, 2006.

Reséndiz Rodríguez, Rafael: «Entretelas históricas y sociopolíticas del belicismo comunicacional», *Revista Mexicana de Comunicación*, 81, 2003, pp. 16-19.

Salvador, Tomás: *La Guerra de España en sus fotografías*, Barcelona: Marte, 1966.

Shackle, Eric: «Mr. Chad and Kilroy Live Again», *Openwriting Web Magazine*, 7 de agosto de 2005 [http://www.openwriting.com/archives/2005/08/mr_chad_and_kil.php].

Turner, Victor W.: *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, [1969] Madrid: Taurus, 1988.

Vila-Sanjuán, José Luis: *¿Así fue? Enigmas de la Guerra Civil española*, Barcelona: Nauta, 1972.

Villarín, Juan: «Epigrafía delictiva», *Alfoz*, 97, 1993, pp. 12-16.

Willmott, Hedley Paul: *La Primera Guerra Mundial*, Barcelona: Inédita, 2004.

Yapp, Nick: *Gettyimages 1940s*, Londres: Könemann, 2004.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 105-116, ISSN 1699-8308

Las palabras como rito de paso. De la dificultad de «takear» como queremos*

Philippe Hameau [Universidad de Niza-Sophia Antipolis; Laboratorio de Antropología «Memoria, identidad y conocimiento social» (LAMIC)]

RESUMEN: Considerados desde la perspectiva de una Antropología de la escritura, los *tags* reflejan toda la dinámica interna de los grupos que los producen. A través del análisis de un ejemplo concreto, el de los graffiti producidos por el grupo «dtz» en los alrededores de Tolón, un pueblo perteneciente al Departamento del Var (Francia), este artículo tiene como fin mostrar cómo el «acto gráfico» está determinado, en cierta medida, por las relaciones que establecen entre sí los miembros de un grupo o *crew*. *Tags* y *graffs* («piezas») tienen, por tanto, sentidos diferentes según el lugar y la importancia que el grupo asigne a sus autores o «escritores».

PALABRAS CLAVE: *Tag*; Acto gráfico; Rito de paso; Territorio; Jerarquía; Tolón; El Var; Francia.

ABSTRACT: In the field of the anthropology of literacy, tags reflect the internal dynamics of the groups who produce them. Through the analysis of a concrete example, the graffiti of the «dtz» crew in and around Toulon, a city in the Var district of France, we attempt to show how the «graphic act» is often decisively influenced by the relationships among the members of the group or «crew». Tags and graffs have different meanings according to the place and the importance that the group assigns their authors.

KEYWORDS: Tag; Graphic Act; Transition Rites; Territory; Hierarchy; Toulon; Var District; France.

1. La inscripción

> Hoy no hay identidad, colectiva o personal, que no se forje sin recurrir a la escritura.[1]

Esta afirmación del antropólogo Daniel Fabre concierne tanto a los grupos, por ejemplo a las minorías étnicas que se ven obligadas por necesidad a ponerse en manos de un escribano público para despachar su correspondencia, como a individualidades, tales como el adolescente que redacta su diario íntimo

* Traducción al castellano de Juan Luis Calbarro.

[1] Fabre, 1997, 20.

o el pastor que manifiesta su presencia sobre la piedra. Son «escrituras ordinarias», en el sentido de escrituras que no tienen estatus oficial alguno. Son también «escrituras marginales», ya que expresan el estatuto precario de sus autores, una situación ambigüa de espera, una exclusión temporal buscada o impuesta, un desvío obligado para acceder a una nueva personalidad. El adolescente, el extranjero o el preso, por poner algunos ejemplos significativos, practican, voluntariamente o no, tales «actos de escritura».

La práctica escrita del *tag* representa una de las múltiples versiones contemporáneas de estas «escrituras marginales». En ella se refleja ese rito de paso que es la adolescencia. Revela cómo en este período vital se produce una transformación social de los individuos, adolescentes y adultos jóvenes; cómo es ahora cuando se abre para estas personas la posibilidad de reintegrarse, de manera progresiva, después de haber estado marginados de la misma, a la sociedad. A este respecto, Alain Vulbeau utiliza el término «inscripciones de juventud», jugando con la ambivalencia del mismo, pues éste hace referencia a un mismo tiempo a la escritura y a la inserción social de sus autores, al grafismo sobre las paredes y al vínculo o las relaciones entre los seres humanos.[2] «Inserción» puede resultar peyorativo, ya que transmite cierta idea de sumisión. «Inscripción», por el contrario, resulta más justo, pues viene a significar algo así como «ingresar o participar, formar parte de, al mismo nivel que otro/s». Los especialistas en el tema, por otro lado, oponen graffiti a inscripción, pues confieren al primero un carácter oficioso, oculto o furtivo, frente al estatuto de oficialidad del segundo. La inscripción es un «acto gráfico» reflexivo, público, como lo es el acto voluntario de «inscribirse» en un concurso o en una lista. De esta manera podemos ver y leer una inscripción en el frontón de un monumento. Las inscripciones gráficas de juventud son, por tanto, una práctica de escritura muy distinta a la del graffiti.

Son muchos los autores franceses que han analizado el fenómeno de los *tags* y todos están de acuerdo en considerarlos como ejemplos contemporáneos de ritualidad adolescente.[3] El trabajo pionero de Arnold Van Gennep sobre los ritos

[2] Vulbeau, 2002, 48. El autor lo expresa con un juego de palabras bastante más efectivo: «encrage [entintado] (des murs) et ancrage [anclaje] (des hommes)».

[3] Véanse, a modo de ejemplo, Bazin, 1995 y 2004; Bloch, 2002 y 2003; Boudinet, 2002; Crevoisier, 1992; Felonneau y Busquets, 2001; Pagnamenta y Racine, 2004; y Vulbeau, 1992.

de paso sistematiza la trama de estas ritualidades.[4] Al esquema tripartito que él propone (separación o etapa preliminar, marginación o etapa liminar y reintegración con un estatuto superior o etapa posliminar) se suele equiparar, a menudo, una evolución gráfica que va desde el *tag* al *fresque* (mural), pasando por la «pieza». El *tag* equivaldría así a los dibujos que los niños pintan en los márgenes de sus cuadernos escolares; esbozos evidentes de una voluntad de singularizarse mediante la firma. La «pieza» vendría a equivaler a ese estado de transformación, al paso de niño a joven, momento clave del sentimiento de marginación social. El mural, en fin, significaría la «inscripción» o recuperación del adolescente para la sociedad, algo que se identifica con el pleno dominio de su nueva «herramienta de trabajo», que le permitirá ser reconocido por sus pares, pero también por los miembros de la comunidad de la que se había sentido (y de la que había sido) excluido.

Si bien esta evolución se cumple a nivel general, en ocasiones, el *tag,* en tanto que firma, se convierte en un «acto gráfico» recurrente e incluso obsesivo, que testifica una voluntad de separación y de individualización, pero que acompaña también a otras producciones más elaboradas, como son las «piezas» y los murales. En él se quintaesencia el rito de paso de los adolescentes. El *tag* y la «pieza» no son simplemente dos etapas, una sencilla y la otra estetizante, de la firma. El *tag* es también una personalización de la «pieza», la rúbrica que acompaña a una obra terminada.

A lo largo de su evolución vital y gráfica, el adolescente demuestra un dominio de la escritura en su forma y en su fondo. Formalmente, aprende a controlar sus gestos y testimonia habilidades caligráficas reales. Existe un vocabulario preciso, consagrado a la morfología de las letras.[5] En el fondo, el *tagueur* («takeador») juega con las sonoridades, revela su conocimiento de la aféresis, la elipsis o la metonimia, utiliza signos diacríticos, etc. Estas competencias le llevan a crear imágenes y a pasar, sin darse cuenta, de la palabra al dibujo, de los *smileys* que surgen de sus letras a las figuras humanas y fabulosas que adquieren vida propia, de las «piezas» a los murales, que sigue autentificando por medio de su firma, el *tag*.

Tras estos signos es habitual que haya varias manos de escritura, más o menos constantes, pertenecientes a un mismo grupo o *crew*; personas que colaboran

[4] Van Gennep, 1981.

[5] Boudinet, 2002.

en una misma realización gráfica. No podemos hablar de «programa gráfico», porque existe una gran dosis de improvisación en estas realizaciones conjuntas. Ahora bien, aunque cada individuo siga una evolución que le permite «transformarse», está obligado a negociar su situación provisional con el resto de individuos que se encuentran en la misma situación que él. Opera, por tanto, entre una producción gráfica centrada en sí mismo por excelencia y la necesidad de cooperación con diversas personalidades. Propia de todos los grupos, esta dialéctica es perceptible en este contexto particular con poco que observemos con asiduidad las producciones de un *crew*. Las paredes registran a la vez, por tanto, la evolución de las competencias gráficas del individuo y el desarrollo de su sociabilidad.

2. «Takear» en el campo

De esencia urbana, la práctica del *tag* ha sido habitualmente analizada en este medio. El mismo fenómeno, estudiado en una zona rural, puede resultar, por tanto, más significativo. En un pueblo, donde los espacios disponibles son menos que en la ciudad y la concurrencia gráfica, en consecuencia, es mayor, realizar un análisis en profundidad de este tipo de prácticas de escritura resulta un asunto complejo y, en cierta manera, delicado. El interior del territorio tolonés, utilizado como laboratorio de observación en este trabajo, se presta a una aproximación más secuenciada.[6] Los soportes son más fácilmente aprehensibles por ser más individualizados. En concreto, el estudio que he realizado se centró en un valle alargado, llamado «depresión permiana», situado al Norte y Noroeste de Tolón, un pueblo perteneciente al Departamento del Var (Francia) (Figura 1).

En esta zona, la carretera nacional, la vía férrea y la autovía, que pronto será autopista, discurren de forma paralela a lo largo de aproximadamente 60 kilómetros, en los que la expresión gráfica del grupo «dtz», el *crew* objeto de estudio, es profusa y exuberante. Los miembros del grupo «dtz» disponen, además, de un sitio en Internet para comunicarse entre sí.[7] El territorio real es, pues, ampliado a un segundo espacio de comunicación donde se intercambian mensajes, hacen chistes, se organizan y citan para hacer sus graffiti, se insultan o discuten.

[6] Hameau, 2005.

[7] Véase [http://www.fatcap.org/phat-guestbook-1226-10-fr.html].

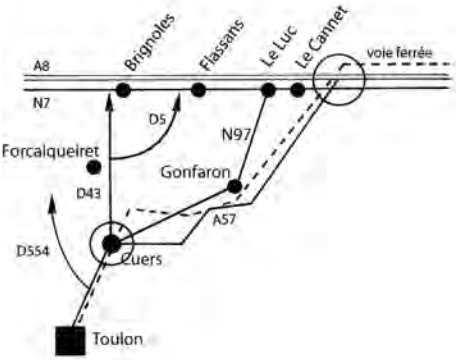


Figura 1. El territorio del *crew* «dtz». Arriba, su localización en el Departamento del Var. 1) La «depresión permiana»; 2) Zona marginal «bombardeada» en 2003 por los fundadores del grupo, Imno y Réko, abandonada poco después para volver a actuar en la primera zona señalada. Elaboración propia.

Al cruzar el espacio y el tiempo dados, ya que se trata de un trabajo desarrollado a lo largo de tres años, desde junio de 2002 a diciembre de 2004, es posible percibir mejor las relaciones que cultivan los miembros de este *crew*. En cambio, y pese a los numerosos intentos, me resultó imposible conversar con ellos, ni en persona ni por medio de la Red. El análisis realizado no constituye, por tanto, una instantánea del grupo «dtz», sino más bien una visión progresiva que avanza paralelamente a la evolución de sus miembros. Algunas observaciones son anecdóticas, mientras que otras no tienen interés real más que a largo plazo. Todas, eso sí, expresan las diversas formas de compartir un contexto y una experiencia.

El territorio «bombardeado» se estabilizó muy pronto y no ha sido ampliado hasta hace poco tiempo. Durante tres años, la zona «takeada» y grafiteada mantuvo los mismos límites, los mismos «sellos», por volver a usar un término de Van Gennep. Los pilares de estas vías de comunicación fueron «bombardeados» desde la salida Este de Tolón hasta la altura del nudo de

Figura 2. Una caseta en los alrededores del nudo Le Cannet-des-Maures, primera delimitación del territorio, a comienzos del año 2003. Archivo fotográfico de Philippe Hameau.

Le Cannet-des-Maures (Figura 2). En este tramo, los lugares en que se escribió fueron incesantemente «rebombardeados» por múltiples razones, externas o internas al grupo: porque los graffiti fueron borrados por los servicios de mantenimiento, porque un *tag* de alguno de los miembros del *crew* «dtz» fue *toyeado*[8] por alguien no perteneciente al grupo o en función de la evolución *tag*-«pieza» de los diferentes miembros de éste. Dado que los individuos se adhieren al grupo en momentos distintos y la actuación en estos emplazamientos se hace casi siempre de manera colectiva, la evolución gráfica del espacio se diversifica bastante. Entre

[8] *Toyear* es un término derivado del francés (*toyer*, «borrar») que he decidido emplear aquí sin traducirlo por la imposibilidad de encontrar una palabra equivalente en el argot grafitero español. El autor relaciona este término, por un lado, con el inglés *toy* («juguete») y, por otro, hace referencia a los «takeadores novatos». Parece también probable que el término *toyer* provenga de *nettoyer* («limpiar») por mera aféresis, tal y como proponen algunos autores. Podríamos traducir *toyear*, entonces, como la práctica que consiste en borrar los *tags* ajenos por considerarlos nulos o irrelevantes, como meros juguetes o actos de entretenimiento. [N. del T.].

Figura 3 (a y b). La estación de Cuers-Pierrefeu. En la primavera de 2004 Imno fue desafiado por Rackam, pero volvió a «bombardear» intensamente el lugar. Archivo fotográfico de Philippe Hameau.

el *toyeo* y la autocensura, derivada de un constante afán de perfeccionamiento gráfico, los mismos lugares se someten a una transformación continua, cambian de aspecto constantemente.

Se constata un sentimiento territorial bastante fuerte, que provoca que los miembros del grupo no admitan a ningún «takeador» precedente. Los primeros meses, los miembros del *crew* «dtz» se dedicaron a ocultar las producciones gráficas anteriores, cuando no a absorber a sus autores: uno de ellos, sin duda, ingresó en «dtz» cambiando de *blaze*, es decir, de nombre o identidad. Los miembros deben, igualmente, defender este territorio, que a veces les es disputado. Después de haber constatado el *toyeo* de sus producciones gráficas sobre la pared de una estación (Figura 3), un miembro de «dtz» le escribía a otro en la página web del grupo: «Espero que hayas repintado el "dtz" en la estación».[9] El control del espacio consiste también en «bombardear» progresivamente los espacios blancos que quedan entre los sitios ya «takeados» y grafiteados. También, periódicamente, el grupo debe reafirmar los límites del territorio por medio de la ocupación de todos los soportes existentes en los alrededores. Así, a largo plazo, todas las casetas de los alrededores del nudo de Le Cannet-des-Maures fueron pintadas por miembros del *crew*.

[9] «Jesper ke ta repin le dtz a la gare» [«J'espère que tu as repeint le dtz à la gare»]. Véase [http://www.fatcap.org/phat-guestbook-1226-10-fr.html].

Sin embargo, este territorio tan claramente delimitado no es el único lugar de actuación. Constituye el primer espacio del grupo: el espacio ejecutivo y primordial con el que todos los miembros se identifican. Los componentes de «dtz» pueden igualmente expresarse en otros lugares, pero se trata entonces de actos más puntuales, de una duración más corta, en zonas donde no están solos ni se van a quedar solos. Allí no son propietarios del espacio, sino competidores de los «takeadores» de otros *crews*. Generalmente, este «bombardeo» lejano resulta de la adhesión al *crew* de un miembro no originario de la región tolonesa. Cuando esto ocurre, los miembros del grupo no solamente siguen supervisando el territorio original y primero y «bombardeando» las paredes, sino que en las zonas alejadas donde escriben de forma puntual hacen mención a Tolón en sus *tags* y «piezas». El origen del «takeador» siempre tiene una importancia real que fomenta su sentimiento de pertenencia a una comunidad y que tiene la necesidad de afirmar cuando se encuentra lejos de la misma.

3. La acción de los diferentes miembros

Dado que el grupo establece una serie de reglas fundacionales que le permiten contextualizarse, su propia dinámica impulsa a cada individuo a negociar su posición de cara a los demás. En tres años, el número de los miembros del *crew* aumentó considerablemente, pasando de una decena a más de 40 individuos, sin contar las novias que afirman, discretamente, su presencia en este universo masculino. Las edades de los miembros parecen escalonarse entre los 15 y los 25 años, según se deduce de los mensajes leídos en el sitio de Internet. Las expediciones colectivas no se hacen, por tanto, en las mismas condiciones que al principio, en que todos o casi todos participaban en la misma *chrome party*. Los equipos son ahora segmentados e intercambiables. Actualmente, de hecho, los soportes ya no atestiguan los mismos grupos de individuos que en 2002 ó 2003.

La creación del sitio del *crew* en Internet contribuyó, sin duda, a intensificar las relaciones entre sus miembros, al establecer nuevas posibilidades de relacionarse, no físicas, y más diversificadas. Es en la página web donde hacen su aparición las chicas, que al principio no «takean». En la página, además, se exponen las «piezas» de dos de los miembros fundadores del grupo, Imno y Réko, quienes, sin embargo, apenas escriben mensajes (Figura 4). Son otros miembros, por el contrario, los que acuerdan las citas, escriben chistes o comentan las recientes realizaciones de los dos «takeadores» citados que se exponen en la web. De los mensajes se deduce

Figura 4 (a y b). Las piezas de Imno y de Réko sistemáticamente acompañadas de la mención «dtz». Pierrefeu, 2003. Archivo fotográfico de Philippe Hameau.

que los miembros quieren contemplar sus nuevas producciones y que les habría gustado participar, siquiera mediante su mera presencia, en su elaboración: «Joder, tampoco vivimos tan lejos y nunca pintamos juntos» o «Réko, ¿cuándo hacemos una sesión?».[10]

Tanto los espacios físicos como la página web confirman el liderazgo de estas dos personas dentro del grupo «dtz». Sus «piezas» son, a menudo, el elemento central del «acto gráfico» y los demás participantes se contentan con atestiguar su presencia al lado de Imno y/o Réko mediante un *tag* marginal. Las relaciones de estos dos miembros, por lo demás, evolucionaron desde el tándem sistemático de los inicios hasta su práctica paralela e individual de hoy. Actualmente, ambos grafitean por separado, en colaboración con otros miembros del *crew* que en el pasado se contentaban con dejar un *tag*. Sus relaciones, aparentemente, no son conflictivas. Se trata, más que nada, de dos «escuelas» y de dos personalidades diferentes. Imno, buen calígrafo, trabaja en grupos menos numerosos que Réko, más prolífico e imaginativo. La utilización

[10] «Putin on abite pa loin et on a jamé peind enssemble» [«Putain, on n'habite pas loin et on n'a jamais peint ensemble»]; «io réko c kan kon se fait une session» [«Oh Réko, c'est quand qu'on se fait une session?»]. Véase [http://www.fatcap.org/phat-guestbook-1226-10-fr.html].

Figura 5. Los crêpes «takeados» por Réko. Fotografía obtenida de la página web del grupo «dtz» [http://www.fatcap.org/phat-guestbook-1226-10-fr.html].

por parte de este último de soportes inesperados —como las nalgas de su novia o un montón de *crêpes* (Figura 5)— mantiene el buen humor del grupo: «"Takear" las paredes vale, los trenes vale, pero los *crêpes*…, pfff, yo alucino».[11]

Mientras tanto, esta jerarquía implícita en el *crew* parece impedir que algunos miembros progresen del *tag* a la «pieza» o, al menos, los obliga a grafitear en otros lugares, lejos de la presencia de Imno o de Réko. Encontramos sus «piezas» en las zonas secundarias, por ejemplo, en las que son «bombardeadas» puntualmente. En todos los casos, los mejores soportes —para un «takeador» los más inmediatamente visibles— son sistemáticamente «bombardeados» por Imno y Réko, contentándose los demás participantes con soportes más marginales y menos visibles, como las casetas próximas a la vía férrea.

Finalmente, sean quienes sean los miembros que «takean» o grafitean, solos o en grupo, sólo Imno y Réko añaden casi sistemáticamente «dtz» a sus producciones. Los demás no lo hacen nunca, como si sólo los fundadores tuvieran en sus manos la identidad del grupo, fueran los únicos detentadores y usuarios de la

[11] «Taguer les murs, ok, les trains ok, mais les crêpes... Pffffff... j'suis outré...» [«Taguer les murs est ok, les trains est ok, mais les crêpes... Pffffff... Je suis halluciné»]. Véase [http://www.fatcap.org/phat-guestbook-1226-10-fr.html].

marca «dtz». En cambio, en la Red todos citan el nombre del *crew* como señal de pertenencia, de cohesión y de orgullo.

La omnipresencia de los dos líderes se ha diluido recientemente, por estar ocupados en otras tareas o en otros lugares: Imno grafitea en los alrededores de Nimes y Réko lo intenta con los murales. El sitio en Internet no ha dejado de ilustrar sus nuevas realizaciones. Sabemos, por ejemplo, que Imno ha intervenido recientemente en el mismo para hacer cesar ciertos rumores en su contra y para confirmar su presencia. Al firmar «tonton» (tío), confirma su pertenencia (y, en el fondo, su legalidad, fidelidad, moralidad) y su antigüedad en el grupo «dtz». Igualmente, Réko ha reaccionado solidariamente a las injurias contra Imno en la página web: «Mmm, me encantan las celosas... Si tienes algún problema con él, olvida mi página y piérdete».[12]

Algunos lugares de importancia que presentaban los *blazes* de Imno y Réko y que habían sido limpiados por los servicios ferroviarios fueron «bombardeados» de nuevo por otros miembros, que en la época de liderazgo de Imno y Réko no escribían, pero que se convirtieron finalmente en grafiteros. Parece que estos espacios siguen perteneciendo al grupo «dtz», a pesar de la competencia, pues desde hace un año el número de los «takeadores» toloneses ha aumentado considerablemente. Sin embargo, los miembros de más edad no siempre añaden el nombre del *crew* y los límites territoriales (la extensión de los «bombardeos») se han reducido.

4. Vínculos y obligaciones

Como todo rito o manifestación de paso, la expresión mural adolescente se revela extremadamente codificada. «Salir de los caminos trillados», como le dijo un «takeador» a Anny Bloch,[13] es el fin que se persigue con el graffiti, una práctica que supone a un tiempo la conquista y la defensa de un territorio que, sin duda, no es otra cosa que un espacio de libertad. Un espacio negociado con otros individuos y adquirido al término de un contrato implícito y firmado colectivamente. El *tag* y la «pieza» tienen un carácter contractual, a la manera de un acta notarial que rubrican todas las partes presentes. Al ser compartida, la pertenencia espacial socializa al adolescente.

[12] «Humm j'aime les jalouz… si ta un souci voi avec lui, oubli ma page et trace ta route» [«Hum, j'aime les jalouses... si tu as un souci vois avec lui, oublie ma page et trace ta route»]. Véase [http://www.fatcap.org/phat-guestbook-1226-10-fr.html].

[13] Bloch, 2002, 93.

Rara vez se «takea» solo: se entra en un grupo en el que la antigüedad y la personalidad tienen su importancia. Los mayores señalan el camino a seguir, organizan la conquista de nuevos sitios, detentan la firma del grupo. Su antigüedad y, por tanto, su jerarquía, es indudablemente un factor de estabilidad para el *crew,* ya que obliga a cada individuo a situarse en relación con los demás y a asumir los términos de su cooperación en las acciones colectivas. El aspirante siente un vínculo que excluye la humillación del novato. La adhesión al *crew* entraña cierta solidaridad, una dependencia de los otros, un sentimiento de seguridad. Y, dado que se «takea» tanto por uno mismo como por satisfacer el sentimiento común de pertenencia a un mismo grupo, tiene lugar una empatía recíproca que es vector de sociabilidad.

Una responsabilidad implícita hace duradera la acción común y pasa por la transmisión, tanto horizontal —participar en las expediciones, co-firmar una «pieza», aprender un estilo gráfico— como vertical, cuando los novatos se liberan del padrinazgo para convertirse a su vez en ejecutores y «gestores» del territorio. El carácter errático que se atribuye a los «takeadores» no tiene sentido más que para una sociedad que no sabe sino constatar la profusión y la repetición de las mismas palabras. Detrás de la actitud egocéntrica, consistente en mostrar públicamente y hasta en exceso un nombre de guerra, el adolescente construye una relación y un compromiso con sus semejantes y se somete a un proceso constructivo de repetición ritualizada.

Referencias bibliográficas

Bazin, Hugues: *La culture hip-hop*, París: Desclée de Brouwer, 1995.

— «L'argot graffiti ou l'art populaire comme rapport à l'acte légitime», *Patrimoine, tags et graffs dans la ville. Actes des rencontres. Bordeaux, 12 et 13 Juin 2003*, Burdeos: Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aquitaine, 2004, pp. 201-207.

Bloch, Anny: «Les façades de la désobéissance: tags, graffs et fresques murales», *Revue des Sciences Sociales*, 29, 2002, pp. 92-99.

— «Expression murale des mouvements sociaux: San Francisco, Philadelphie, Strasbourg», *Revue des Sciences Sociales*, 30, 2003, pp. 38-43.

Boudinet, Gilles: *Pratiques tag. Vers la proposition d'une «transe-culture»*, París: L'Harmattan, 2002.

Crevoisier, Marie-Pascale: «Graffitis, tags et fresques murales», *Regards Sociologiques*, 4, 1992, pp. 63-64.

Fabre, Daniel (dir.): *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, París: Maison des Sciences de l'Homme, 1997.

Felonneau, Marie-Line y Stéphanie Busquets: *Tags et grafs. Les jeunes à la conquête de la ville*, París: L'Harmattan, 2001.

Hameau, Philippe: «Une campagne de signatures dans le Var», *Cahier de l'ASER*, 14, 2005, pp. 13-31.

Pagnamenta, Veronica y Ariane Racine: «Graffer la ville, ou l'itinéraire filmé d'une simple manie», *ethnographiques.org*, 5, 2004, sin paginar [http://www.ethnographiques.org/2004/Pagnamenta,Racine.html].

Van Gennep, Arnold: *Les rites de passage*, [1909] París: Picard, 1981 [*Los ritos de paso*, traducción de Juan Aranzadi, Madrid: Taurus, 1986].

Vulbeau, Alain: *Du tag au tag*, París: Desclée de Brouwer, 1992.

— *Les inscriptions de la jeunesse*, París: L'Harmattan, 2002.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 117-145, ISSN 1699-8308

El Japonismo en el graffiti español. Una apropiación icónica entre lo local y lo global

Miguel Figueroa-Saavedra [Universidad Veracruzana Intercultural, México]

RESUMEN: Desde principios del siglo XXI se ha encontrado en algunas ciudades españolas un tipo de graffiti caracterizado por reproducir elementos escriturarios e icónicos de la cultura popular japonesa. Más que un proceso de aculturación, lo que encontramos es un fenómeno de Japonismo protagonizado por culturas populares y juveniles que ven, en todo aquello que llega de Japón, modelos alternativos con los que crear nuevos estilos culturales. Su visibilidad se manifiesta en el graffiti de espacios abiertos y públicos, ya sea como expresión de la consolidación y expansión de la comunidad *otaku* (aficionados a la cultura popular y juvenil japonesa) o como búsqueda de variaciones estilísticas en el graffiti asociado al movimiento *Hip-Hop*. Esta adopción del estilo japonés muestra cómo el deseo de novedad y originalidad encuentra, en una sociedad inmersa en la globalización y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, fuentes de inspiración en lugares antes reservados a viajeros, inmigrantes o turistas.

PALABRAS CLAVE: Japonismo; Graffiti; *Otaku*; *Hip-Hop*; Cultura juvenil; Cultura popular; Creatividad cultural.

ABSTRACT: There has recently appeared in certain Spanish cities graffiti whose main trait is the reproduction of icons and handwriting from Japanese popular culture. This phenomenon of «Japanism», promoted by both popular and youth cultures, is less a process of acculturation than a search for an alternative model of creating new cultural styles. The visibility of this Japanism is made evident by the appearance of this graffiti in open, public spaces. It takes the form either of the consolidation and growth of an *otaku* community (fans of Japanese youth pop culture), or of a search for stylistic variants within Hip-Hop graffiti. The adoption of this Japanese style shows how the desire for novelty and originality finds –in a society immersed in globalization and new technologies of information and communication– sources of inspiration in a place formerly reserved to travellers, immigrants, or tourists.

KEYWORDS: Japanism; Graffiti; *Otaku*; Hip-Hop; Youth Culture; Pop Culture; Cultural Creativity.

1. El Japonismo, un fenómeno de conocimiento y apropiación transcultural

La firma del Tratado de Kanagawa en 1854 entre el Shogunato y el Gobierno de los Estados Unidos para abrir los puertos japoneses al comercio internacional supuso no sólo la incorporación de Japón a la economía-mundo trazada por las potencias europeas desde el siglo XVI, sino también el comienzo de un fenómeno estético y artístico en Occidente conocido como «Japonismo». Con la llegada de los primeros portugueses y españoles a las costas de Japón en la segunda mitad del siglo XVI, la legendaria Cipango se transformó en un «espacio imaginario real», que pronto despertó no ya la curiosidad, sino la admiración y extrañeza por la cultura de unas «gentes de tanta fineza, vivacidad de espíritu y saber natural».[1]

Desde entonces, a Occidente fueron llegando descripciones, objetos y obras literarias y artísticas que intentaban ser entendidas y explicadas desde una concepción antropológica sin una garantía de precisa comprensión, pues siempre ha pesado en ese acercamiento la idea paradoxográfica de ser un mundo al revés. Con el aislamiento impuesto por el Mikado en 1636, impidiendo la llegada de extranjeros, la salida de los japoneses al exterior y el retorno de los que ya estaban fuera, Japón se arrogó de un aire de hermetismo y de resistencia al conocimiento y dominio colonial que le hizo ser considerado un depósito de exotismo, pero, a diferencia de otros pueblos y áreas geográficas, carente de ese primitivismo que permitía al colonizador legitimar un dominio y explotación natural del «otro».[2]

En este contexto, la apertura de Japón permitió renovar el interés inicial por integrar su cultura en la construcción del pensamiento europeo con aspiraciones universalistas, como se aprecia ya entre los pensadores de la Ilustración.[3] Sin embargo, el mundo de las cosas llegó antes que el mundo de las ideas, en una relación donde el interés y comprensión del «otro» no se impone como un diálogo, sino como una dialéctica en la que el patrón de referencia y comparación es nuestra propia cultura y en la que, aunque se reconozcan la complejidad, la profundidad y la sofisticación en el discurso del «otro», se trata de reafirmar nuestros postulados, desde la naturalidad de la lógica, al ver al «otro» como una excepción que confirma «nuestra norma». No deja de haber, en un sentido no tanto de control o dominio,

---

[1] Fróis, 2003, 31.

[2] Cfr. González Alcantud, 1993.

[3] Cfr. Nakagawa, 2006.

sino práctico y particular, una instrumentalización del «otro» para confirmar e impulsar aquello que desde nuestras propias reglas de juego sería difícil de sostener, aludiendo o amparándonos en nuestros propios patrones culturales. La irrupción del estilo japonés fue, a tal efecto, un hecho providencial, que les vino bien a algunos grupos de heterodoxos para afirmar la viabilidad y validez de sus propuestas, viendo lo que querían ver y eran capaces de ver.[4]

Éste es el caso, sobre todo, de los grupos artísticos antiacademicistas de París, etiquetados de impresionistas y postimpresionistas por la Historiografía, que empezaron a apreciar en las colecciones de grabados de *ukiyo-e* y *giga* la confirmación de la validez de sus propuestas artísticas y estéticas «progresistas».[5] En cualquier caso, como confirmación o fuente de inspiración, el Japonismo, como fue bautizado este fenómeno en la década de 1870, fue un revulsivo que estimuló la creatividad innovadora de los pintores de vanguardia, sosteniendo su heterodoxia en la ortodoxia de las normas artísticas de otras culturas, tan canónicas como aquellas contra las que se enfrentaban, pero que a ojos occidentales rebosaban de un aire de modernidad.

Esta influencia o apropiación de lo formal y no tanto de lo ideacional de la cultura japonesa no es un fenómeno que fuera exclusivo de la pintura o el grabado. Otras producciones artísticas, como la cerámica o el tejido, se vieron influidas, al igual que la jardinería, la Arquitectura y la Literatura en un menor grado, y otros aspectos de la vida cotidiana, como la moda, la publicidad, el mundo del espectáculo, las fiestas sociales y el deporte.[6] En lo que es lo más material, la adopción de elementos siempre se justificó por un percibido pragmatismo estético o estética práctica que parecía negar un componente ideacional —o si queremos espiritual— a una forma de pensamiento que niega lo «trascendente» y que hizo que la estética japonesa pudiera ser reivindicada o adoptada tanto por artistas modernistas como funcionalistas.

En conclusión, se puede afirmar que el Japonismo como tal se corresponde con un fenómeno de anhelante recepción y adecuada apropiación de lo japonés en la cultura occidental desde la segunda mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX, desde una mirada que bien se puede calificar de poética.

---

[4] Berger, 1992, 6.

[5] Cfr. Wichmann, 1981.

[6] Gutiérrez García, 2005.

Haciendo un análisis histórico, se concluye que son tres los factores que han contribuido a enmarcar y desarrollar este fenómeno con una mayor o menor intensidad hasta la actualidad:

— La mundialización de la economía y las relaciones internacionales, que han posibilitado la circulación de productos culturales y de personas, además de la radicación de éstas en otros países no originarios, favoreciendo el multiculturalismo.
— El desarrollo de la sociedad de la información y las nuevas tecnologías de la comunicación, que también favorece el multiculturalismo, no tanto como presencia, sino como conocimiento globalizado, y el establecimiento de relaciones interpersonales *on line*.
— El patrón de creación cultural que en Occidente está marcado por la constante búsqueda de innovación y originalidad, que hace que los sujetos y comunidades busquen elementos e ideas propios de otras culturas, dentro de ese multiculturalismo, como recurso para estimular la innovación estética e iconográfica, que renueve el panorama visual, artístico e icónico contemporáneo.

Partiendo de tal apreciación, ¿es posible que el fenómeno del Japonismo también se pueda estar dando en el mundo del graffiti? ¿Existen «escritores» de graffiti japonistas?

2. ¿Graffiti «en chino» por las calles de Madrid?

En 2003, deambulando por diversas zonas de Madrid, me llamó la atención ver algunos *tags* que no se correspondían con aquellos que se esperaría contemplar en los muros de las ciudades europeas o americanas. No estaban escritos en castellano ni en inglés, es más, no estaban escritos en ninguno de los alfabetos más cercanos geográfica y culturalmente. No usaban ni el alfabeto latino, ni el cirílico, ni el griego, ni siquiera el árabe. Estaban escritos en japonés.[7]

[7] Para el conocedor de la escritura japonesa esta apreciación puede ser algo simplista, por lo que conviene explicar aquí que la lengua japonesa emplea tres tipos de sistemas de escritura estandarizados. El japonés emplea dos silabarios de 46 signos cada uno (*katakana*, *hiragana*) y un amplio repertorio de ideogramas (*kanji*), adoptados de la escritura china. Estos «alfabetos» se emplean de modo combinado según reglas de pertinencia ortográfica y complementariedad comunicativa, que resaltan el sentido gráfico e icónico de la escritura como medio de expresión según un criterio de economía escrituraria y de eficacia comunicativa.

Es evidente que semejante hallazgo suponía, al menos, una anomalía digna de explicarse, sobre todo cuando tales observaciones —que pasaron a ser prospecciones sobre el terreno realizadas entre 2003 y 2005— arrojaron un número de graffiti en japonés que, aunque en su conjunto no supondrían ni una cincuentena, sí al menos mostraban una presencia y continuidad que les daba entidad como objeto de estudio sociológico. Una visita a Barcelona en 2005 también me descubrió otros graffiti japonistas, mostrando que el fenómeno no era algo meramente local, a pesar de lo minoritario. Además, al hecho escriturario habría que añadir también la constancia de imágenes e iconos propios de la cultura japonesa en forma de figuras y motivos en otros graffiti, lo que permitía ampliar la naturaleza del fenómeno de lo escriturario a lo icónico.

Ya hace unos años, Lelia Gándara hacia la siguiente reflexión: «Si comenzaran a proliferar en Buenos Aires grafitos escritos en portugués o en coreano, no podríamos dejar de asociar una carga de sentido a la irrupción de estas lenguas y, eventualmente, hacer hipótesis sobre posibles correlatos a nivel cultural o sociológico».[8] Es evidente que, en un medio comunicativo como el graffiti, la elección de los códigos empleados y su forma de representación nos proporciona una información que, en muchas ocasiones, supone en sí un nuevo interrogante al estudio del fenómeno en sus diferentes vertientes. El hecho es que la reflexión de Gándara no respondía a un planteamiento especulativo, sino a un fenómeno presente, pero no corroborado, de presencia de pintadas coreanas por las calles porteñas, y en sí una manifestación de las transformaciones sociales que las ciudades post-industriales están sufriendo en la época de la globalización y la internacionalización de las relaciones socioeconómicas. El mensaje grafiteado se vincula con una ciudad y una historia,[9] pero también es cierto que establece otros vínculos que dependen del contexto y del lugar en el que se ubica. Hablamos entonces de apropiación o recontextualización, en tanto que no son signos de penetración cultural ni de representación o visibilización de minorías migratorias.

La detección de un graffiti en una lengua no autóctona puede ser considerado por los especialistas de forma muy distinta, según se interprete como signo de fenómenos sociales y culturales asociados. El recurso más socorrido es tomarlo como un rasgo de difusionismo cultural, aunque sea como alarde de

[8] Gándara, 2002, 82.

[9] *Ibidem*, 81.

acceso a unos contenidos culturales considerados distintivos, provengan de la cultura hegemónica o de la cultura popular. Así acontece con el uso de expresiones angloamericanas asociadas al graffiti *hip-hop*. Sin embargo, no hay por qué retrotraerse a toda la crítica que las interpretaciones difusionistas han recibido por parte de historiadores, arqueólogos y antropólogos como síntomas ingenuos de dominación/debilidad cultural o adopción acrítica y mimética de elementos procedentes de otras culturas.[10]

Obviamente, partimos del hecho de que el uso de esos lenguajes es efectuado por población autóctona y no tanto por población de origen extranjero —aunque también pueda darse tal caso— que, lógicamente, vería en ese medio una forma de autoafirmación, aspecto que se escapa del objetivo de este estudio. Por tanto, planteamos que, en tal caso, a lo que se asiste es a procesos de recontextualización y apropiación cultural de lo ajeno para hacerlo propio, para convertirlo así en un elemento constructivo de la identidad local, aunque exista en sí una seducción por el sentido globalizador que transmite.

3. Hacia una tipología de graffiti japonistas: definición y análisis

Al examinar formalmente estos graffiti, y ciñéndonos únicamente al sistema de escritura empleado, dejando a un lado las figuras, en seguida se hacen evidentes unos rasgos diferenciales a partir de los cuales es posible realizar una clasificación taxonómica:

1) Graffiti *alla giapponese*: son aquellos graffiti que están realizados imitando las formas caligráficas orientales, sobre todo chinas y japonesas. Es evidente que, en muchas ocasiones, se intenta imitar el acabado de los ideogramas chinos para formar una especie de ideograma o anagrama que sirva de firma icónica. En otros casos, se trata de imitar los silabarios japoneses componiendo una suerte de escritura secreta o de alfabeto latino japonizado (Figura 1).
2) Graffiti en japonés: son aquellos graffiti escritos utilizando alguno de los silabarios japoneses o los ideogramas chinos empleados en la escritura japonesa o en idioma japonés. Distinguimos tres subtipos dentro de esta categoría (Figura 2):

[10] Boas, 1990, 165-172.

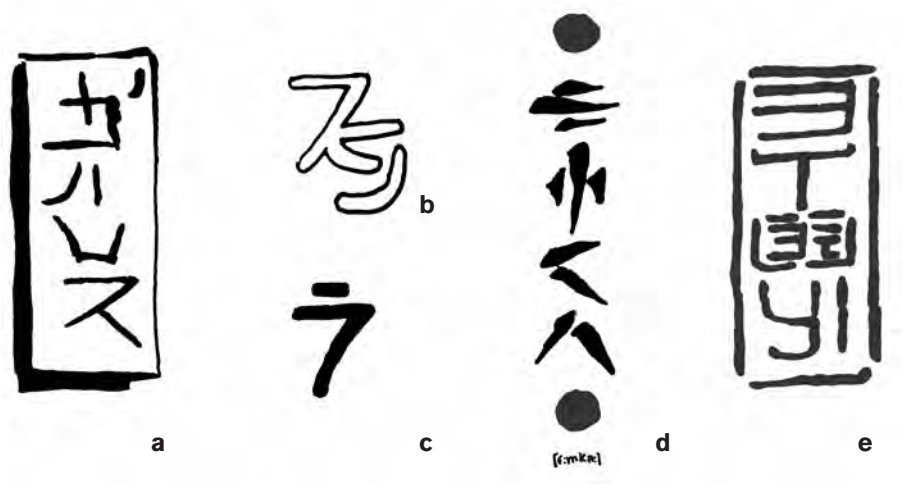


Figura 1. Graffiti alla giapponese: a) Ruz*. Madrid, calle de Veneras, 2003; b) Autor desconocido. Madrid, calle del Pez, 2003; c) Autor desconocido. Madrid, calle de Madera, 2003; d) Emka. Madrid, calle de Hortaleza, 2002; e) Btoy. Barcelona, carrer de Valldonzella, 2005.

Figura 2. Graffitis en japonés: a) Matsujitsu*. Madrid, plaza de Pablo Ruiz Picasso, 2003; b) Higashi. Madrid, calle de Velarde, 2005; c) ShunshūMadrid, estación de metro de Bilbao, 2004; d y e) Sensei. Madrid, calle de Martínez Campos, 2003; f) Maria. Madrid, calle de Reyes, 2003; g) Pedro. Madrid, calle de los Madrazo, 2004; h) Kamikaze Crew. Barcelona, plaça de la Gardunya, 2005; i) Aki. Madrid, calle de Echegaray, 2005.

a) Transcripciones o transliteraciones de palabras en castellano al sistema de escritura japonés, empleando, sobre todo, los silabarios *katakana* y *hiragana* que permiten la transcripción fonética (ejemplos «e» y «g» de la Figura 2).

b) Adopción de palabras o textos en japonés usando el sistema de escritura japonés (ejemplos «a», «b», «c», «d» y «h» de la Figura 2).

c) Adopción de palabras o textos en japonés, transcribiéndolos al alfabeto latino (sistema *romayi* o trascripción *Hepburn* al inglés) (ejemplo «i» de la Figura 2).

3) Graffiti oriental: éstos serían los graffiti escritos por personas que provienen de Oriente (China, Corea, Japón) y que utilizan su lengua y escritura para escribir, dejando constancia de su presencia en o su paso por un determinado lugar (Figura 3).

Junto a estas tipologías escriturarias, hay que añadir la incorporación de imágenes (figuras, motivos) extraídas del patrimonio cultural japonés. En este caso, los elementos gráficos pueden distinguirse entre aquellos que hacen referencia a iconos propios de la cultura tradicional japonesa y del imaginario tópico sobre la misma (geishas, samuráis, bonzos, budas, kamikazes, etc.), o iconos característicos de la cultura popular japonesa contemporánea, tomados del cine, los dibujos animados o el cómic japonés (robots, *schoolgirls*, lolitas, *yakuzas*, etc.) (Figura 4).

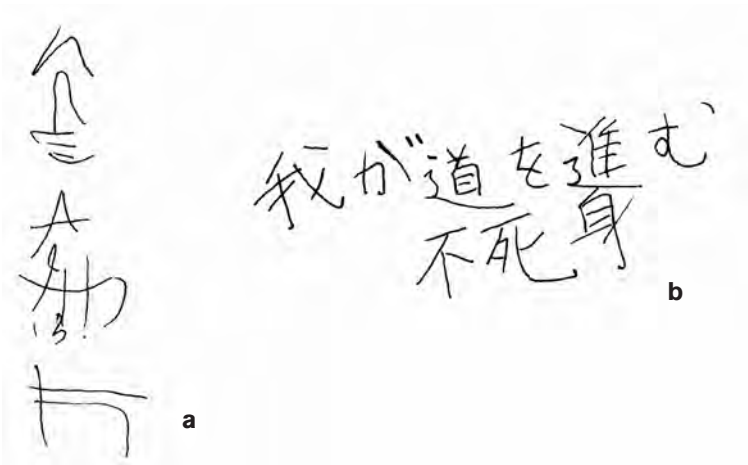


Figura 3. Graffiti oriental: a) Graffiti chino de autor desconocido. Madrid, calle del Pez, 2003; b) Graffiti japonés de autor desconocido. Barcelona, plaça dels Àngels, 2005.

Figura 4. Graffiti «a»: Pieza de Btoy con alusiones a pilotos kamikazes. Barcelona, carrer de Valldonzella, 2005; y Graffiti «b»: Viñeta de inspiración manga de Kamikaze Crew. Barcelona, plaça de Gardunya, 2005.

Los graffiti orientales son bastante escasos. En lo que se refiere a estos graffiti realizados por japoneses no he constatado personalmente la presencia de ninguno o, al menos, una identificación clara de la autoría a este respecto, a excepción de un graffiti recogido en Barcelona (véase el ejemplo «b» de la Figura 3). El motivo se debe, precisamente, a las características sociodemográficas de la población japonesa en Madrid. Se trata de una colonia de residentes muy pequeña,[11] cuyo modelo migratorio, calificado como de «diáspora»,[12] hace que su estancia sea en ocasiones temporal y, sobre todo, restringida a determinados espacios y redes de apoyo y relación comunitarios, que los hace parecer «invisibles». Hay que sumar, en todo caso, la población estudiante y turista, que es bastante notoria, aunque tampoco se ha constatado ningún tipo de graffiti de presencia atribuible a ésta, a pesar de que presumiblemente sea, por lo común, un colectivo dado a grafitear.

Sin embargo, para el objetivo de este trabajo, son los graffiti *alla giapponese* y los graffiti en japonés, así como la incorporación de imágenes japonesas, los que sirven para plantear la cuestión del fenómeno del Japonismo en el graffiti urbano.

[11] En diciembre del año 2005, según datos del Observatorio Permanente de Inmigración y Emigración del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, dentro de la población extranjera residente en España se registraron 3.851 japoneses, de los cuales, en julio del año 2006 había censados en Madrid 1.115, es decir, un 0´2% de la población extranjera de la ciudad. Véanse, respectivamente, *Boletín estadístico de extranjería e inmigración*, 2006; y *Población extranjera en la ciudad de Madrid. Padrón municipal de habitantes*, 2006.

[12] Beltrán Antolín, 2003.

La adopción o inspiración en un estilo japonés no responde tanto a un grupo o a un movimiento específico, como a la búsqueda, por parte de diferentes grupos, de referentes o fuentes alternativas a las ya existentes, como pueden ser los modelos culturales de Europa, de América o del Norte de África. Así, los referentes icónicos y estilísticos ya clásicos, procedentes sobre todo de los Estados Unidos, son desvalorizados por parte de la juventud como productos banales, fuera de moda o tradicionales y, por tanto, no útiles para la conformación de un estilo de vida juvenil. Así comentaba el asunto una joven en un *blog*:

> Los *manga*, como decía antes, están de moda. La palabra «friki» está de moda, y eres un «friki» si llevas camisetas de *manga*, te compras el muñeco del último videojuego de *Final Fantasy*, y tienes toda la colección de *manga* de *anime*[13] que más está rompiendo en estos momentos. (Otra cosa, el *anime*. Entre los jóvenes está mejor visto ver Cowboy Bebop, Lain, Evangelion, que seguir todas las mañanas las series animadas de Batman, Superman o la Liga de la Justicia de Bruce Timm. Y eso que las tres últimas me parecen mejores). [...] Somos la generación del Goku,[14] y a todo el mundo le gustó el Goku, y muchos de los que nos gustó el Goku, fuimos a por más cosas similares.[15]

Lo japonés llega como un modelo puramente «formal» al que se le dota de valor en oposición a lo considerado tradicional. Además, está desprovisto de cargas ideológicas y prejuicios derivados de posturas clasistas, imperialistas, folkloristas, étnicas o nacionalistas. Acaso sí de cierto idealismo y esnobismo por su aspecto refinado, distintivo y sencillamente sofisticado de una sociedad que desde Occidente se antoja futurista, desarrollada y exóticamente paradójica en su conciliación entre modernidad y tradición, espiritualidad y tecnología. Es, por tanto, un material flexible y manipulable que responde a la intención de crear una renovación del lenguaje visual y la estética de la cultura popular juvenil de Occidente.

---

[13] *Anime,* fuera de Japón, es el término que agrupa los dibujos animados de procedencia japonesa. Paralelamente al *anime,* en Japón se desarrolla el mundo del *manga*, que se refiere al cómic de procedencia japonesa. Entre el *manga* y el *anime* suele haber mucha interacción.

[14] Goku es el personaje protagonista de la serie de dibujos animados *Bola de Dragón*. Este personaje se hizo muy popular entre los jóvenes a principios de la década de 1990, siendo, junto con el personaje de Picachu de la serie y videojuego *Pokémon*, uno de los iconos más emblemáticos de esta generación.

[15] *La Cárcel de Papel* (blog) [http://www.lacarceldepapel.com]. Entrada del 14 de junio de 2004. El texto citado no puede ser consultado a día de hoy en esta dirección de Internet, pues todas aquellas entradas anteriores al mes de septiembre de 2005 han sido recientemente eliminadas.

Figura 5. Graffiti «a»: Plantilla de Funko con caligrafía de inspiración oriental. Madrid, calle de la Corredera alta de San Pablo, 2004; y Graffiti «b»: Graffiti en la entrada del local «La Pecera». Madrid, calle del Marqués de Santa Ana, 2005.

Los cauces a través de los cuales se accede a estos lemas, como letras, ideogramas o símbolos, van desde la consulta de textos de revistas, historietas gráficas y libros de cultura japonesa, tatuajes, marcas corporativas, páginas web y carteles, hasta el visionado de series de televisión y películas, dentro del contexto de las Artes marciales, la Filosofía y Religión oriental, la alta tecnología, la Historia y la Política, las Artes visuales y escénicas y la cultura del entretenimiento y del ocio, en especial el cine japonés en sus géneros más populares (cine de terror, de samuráis y de *yakuzas*) y el cómic japonés o *manga*. Aunque los elementos icónicos que se incorporan a través de estos medios pertenecen a la cultura popular del japonés medio, y aunque su acceso a los mismos en España no es difícil ni imposible —sobre todo si hablamos de las series de dibujos animados o *anime* por televisión—, sí se puede afirmar que es lo suficientemente restringido y especializado como para que se difunda dentro de un círculo muy limitado. Esto se produce principalmente en lo que respecta al tema de la escritura. Es importante, por tanto, atender al grado de ininteligibilidad de tales elementos en su uso y, sobre todo, en su recepción por el potencial observador del graffiti como marcadores del colectivo que exhibe. En este punto hay dos diferencias fundamentales en el empleo de elementos japonistas, sean escriturarios o icónicos, que derivan de una forma diferente de crear o manejar la ilegibilidad y que nos revelan que detrás de estos tipos de graffiti existen grupos diferenciados de «escritores» en cuanto al uso de los mismos.

Así, por ejemplo, la adopción de elementos del estilo japonés por «escritores» del graffiti *hip-hop* no supone la introducción de más elementos de ilegibilidad que los ya característicos y, por tanto, sus autores no buscan más que un complemento o apoyo a los usos ya tradicionales del lenguaje visual. «Escritores» como el español Funko, con caracteres orientalizados en sus *stencils* (Figura 5),

o como el alemán Emka (ejemplo «d» de la Figura 1), que en sus *sticks* imprime su firma imitando los trazos de un pincel, nos remiten a la técnica característica del *shōdo* o arte caligráfico japonés. Este recurso no supone más que la reducción del alfabeto latino a una caligrafía de trazos que, en el caso de Emka, llegan a ser cuneiformes. Este graffiti *alla giapponese* también se aprecia en la firma del grupo barcelonés Btoy, que imita la firma entintada tradicional japonesa, dentro de una cartela y que es característica de las xilografías *ukiyo-e* y *hanga* (ejemplo «e» de la Figura 1). Además, tanto Emka como los Btoy, incorporan iconos en sus piezas, plantillas y pegatinas sacadas de los dibujos *manga* o de la ilustración tradicional japonesa, reproduciendo lolitas, robots, geishas, kamikazes, jóvenes bonzos y otras figuras orientales (ejemplo «a» de la Figura 4). En algunos casos, como el grupo también barcelonés Kamikaze Crew,[16] se llega a crear un auténtico *manga* callejero[17] (ejemplo «b» de la Figura 4) con una sucesión de viñetas que recorren todo un muro y con bocadillos escritos íntegramente en japonés, igual que su firma (カミカゼ゛/ «KA-MI-KA-ZE»). Igualmente, el personaje creado por Freaklüb, la niña Aunara, suele estar acompañada de textos escritos en japonés (Figura 6). Otros, en cambio, no llegan a tanto, y simplemente crean figuras inspiradas en series de *anime* y *manga* (como *Dragon Ball Z* o *Porco Rosso*), como es el caso de los «escritores» Supakitch y Koralie, con sus princesas orientales.[18]

Este acercamiento a la iconografía popular japonesa por miembros de la cultura *Hip-Hop* u otros «escritores», es posible, ante todo, por la coincidencia en determinados temas que los definen socialmente como «chicos malos». La alusión al sexo, tratado de modo explícito, obsceno o violento, donde la mujer se transforma en un objeto de deseo, ostentación y provocación, y al mundo de la delincuencia y la violencia sangrienta, son dos temas coincidentes en el deseo de trasgresión o provocación hacia la cultura tradicional y hegemónica. Este valor contracultural o

[16] Un miembro de este grupo, Sosaku, es japonés.

[17] Merece la pena mencionar que esta pieza podría ser un buen ejemplo de retroalimentación inesperada. Para el histórico dibujante de *manga* Osamu Tezuka es precisamente en el graffiti donde se encuentra la esencia del *manga*, por su valor de ruptura con la Artes plásticas y con las convenciones tradicionales a través del dibujo escorzado y garabateado. Cfr. Berndt, 1996, 148.

[18] Cfr. Bou, 2005, 18-19, 28-29, 68-69 y 100. En otros catálogos podemos ver más referencias a otros «escritores» más o menos influidos por el estilo japonés, como son, por citar algunos: Miss Van, Scien, Dr. Hofmann, Pra, Hase, Mire, Moke, Okuda, Logan y Deih. Courtin y Forner Arín, 2004; y *Poliniza 2006, Festival d'Art Urbá*, 2006. En todos ellos, la fascinación por lo icónico frente a la letra hace que la imagen y la caligrafía japonesas tengan un hueco en sus graffiti.

Figura 6. Graffiti «a»: Pieza de Morin. Puerto de la Cruz (Tenerife), 2005; y Graffiti «b»: Detalle de un texto incluido en una pieza de Freaklüb. Barcelona, 2005.

desviado se aúna con la violencia *gansta* y *yakuza*, con el *bulling* escolar,[19] con la figura de las mujeres exuberantes, sensuales e insinuantes derivadas del *pin-up* y con las jovencitas lúbricas, sumisas y precoces características del género *lolikon*. A esto debemos añadir la temática futurista, con la atracción por lo tecnológico y la ciencia-ficción, en una vertiente cibernética que se refleja en la incorporación de monstruos atómicos, robots y personajes extraterrestres o fantásticos que hace que, junto a seres como Alien, Dark Vader, Yoda, Golum o E. T., se sumen figuras como Godzilla, Mazinger Z, Goku y Picachu.[20] Es difícil, en consonancia, seguir sosteniendo que la influencia del *manga* en el *Graffiti Movement* se mantiene en un plano superficial en la actualidad, como afirmaban los especialistas a finales de la década de los años 90.[21]

Con la adopción del estilo japonés no se busca tanto la creación de un código nuevo como la renovación formal de los estilos caligráficos o la búsqueda de

[19] Es interesante apuntar cómo algunos autores se han hecho eco de estos lugares comunes a la hora de combinar géneros, como es el caso de Quentin Tarantino y sus películas *Kill Bill vol. 1* (2003) y *Kill Bill vol. 2* (2004), siendo una vía paralela que amplifica la exaltación del Japonismo como refuerzo a un determinado estilo y forma de vida *outsider* o *underground*.

[20] Todos estos tópicos son engranados magistralmente en el *manga* y posterior versión cinematográfica con actores reales de *Battle Royale* (Fukasaku Kinji, 2000) donde una desesperada y deshumanizada reforma escolar da pie a que se desaten los conflictos, represiones y contradicciones propiciadas por un sistema que fomenta la competitividad salvaje como vía para el éxito social.

[21] Figueroa-Saavedra, 1999, 356.

una estética que, ante todo, opera como distintivo estilístico a nivel individual, es decir, como una forma de dotarse de una identidad distintiva, pero dentro de una corriente general del movimiento grafitero y, en especial, dentro del graffiti *hip-hop*, en lo que algunos llaman «manganización» del graffiti.[22] Sin embargo, esta asociación entre graffiti y cómic no es algo casual, pues ambos géneros comparten un hibridismo derivado de la intersección de lo visual y literario, lo culto y lo popular, que acercan lo artesanal a la producción industrial y a la circulación masiva.[23]

Es en este contexto donde el graffiti *alla giapponese* se desarrolla preferentemente —aunque también haya casos de graffiti en japonés—, pues no actúa como factor de secesión o rechazo, sino como recurso que enriquece y varía las formas expresivas de diferentes desarrollos culturales. Pero por otro lado, existen «escritores» que emplean estos elementos de manera que el nivel de comprensibilidad de los mismos exige un aprendizaje específico, ya que usan, como se ha señalado, sistemas de escritura ajenos, además de referentes icónicos muy ceñidos a lo que es la cultura popular y culta japonesas. La legilibilidad de este graffiti, por tanto, se restringe a una esfera muy concreta de «entendidos», no buscándose un marcador de estilo individual, sino un signo de identidad grupal. El referente de estos «escritores» no es el mundo del graffiti *hip-hop*, sino el que se ha venido a llamar el «mundo *otaku*».

4. El *summum* de la *Japan Fever:* la comunidad *otaku*

Con el término japonés *otaku*[24] se empezó a nombrar en España al aficionado obsesivo al *anime* y *manga*, desarrollando un comportamiento fan que le llevaba a reunirse con gente con los mismos gustos en encuentros organizados para la

[22] Fernando Figueroa-Saavedra apreciaba ya dicho proceso en la obra de «escritores» como Rod, Ufo, Zeta, Inca o Gone. *Ibidem*, 357.

[23] García Canclini, 2001, 306-309.

[24] El término *otaku* es una palabra japonesa que literalmente significa «el hogar» y que se empleaba en la década de 1980 en Japón para designar a la persona que centraba su vida en la práctica de un *hobbie* (fotografía, maquetismo, robótica, informática, videojuegos, etc.). *Otaku* hacía referencia, por tanto, a alguien «encerrado en casa», «recluido», adquiriendo dicho término, en consecuencia, un sentido peyorativo, como desviado social, persona asocial, autista o maniática. Sin embargo, al igual que con otros términos, como *friki* o *neerd*, tuvo lugar después una positivización del mismo, viniendo a designar a una persona interesante o especial en sus gustos, conductas o producciones.

compra-venta e intercambio de publicaciones, audiovisuales y *merchandising*, y a actuar o a vestirse como sus personajes favoritos. Para que se entienda bien este fenómeno como contexto de producción del graffiti japonista, quiero describir los orígenes y características del «ser *otaku*» y su asociación con la introducción e interés despertados por el *manga* y el *anime* y, en general, por la cultura y lengua japonesas en los últimos diez años.

Aunque la emisión de series animadas japonesas en la televisión española se remonta a las décadas de 1970 y 1980, con títulos tan emblemáticos como *Heidi* (*Alps no Shouio Heidi*), *Vickie el vikingo* (*Chiisana Viking Vickie*), *Mazinger Z* (*Mazinger-Z*), *Marco, de los Apeninos a los Andes* (*Haha wo Tazumete Sanzen Ri*), *Las Aventuras de la Abeja Maya* (*Mitsubachi Maya no Boken*) o *Candy Candy*, entre otros, no es sino a finales de la década de 1980 cuando las series animadas van a hacerlo como *anime*. Es entonces cuando van a llegar al país historias de marcado carácter japonés, en lo que se refiere a su temática, sus personajes, su estructura argumental y su lenguaje visual, pues hasta entonces —salvo en el caso de *Mazinger Z*— lo que se emitían eran coproducciones y adaptaciones de historias «occidentales», marcadas por patrones narrativos propios de la literatura europea o de la animación estadounidense.

En 1989, el estreno en España de la película *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1987) supuso el punto de arranque del fenómeno del Japonismo dentro de la cultura popular española, introduciéndose los fenómenos *manga* y *anime* en los hábitos de consumo cultural juvenil[25] como efecto de la propia expansión de estas industrias culturales en su país de origen, afectando tanto a Europa como al Sudeste asiático y a América.[26] Del mismo modo, la emisión de series de *anime*, adaptaciones de su respectivo *manga*, dirigidas al propio público japonés a lo largo de las décadas de 1990 y 2000 en las televisiones españolas (*Dragon Ball, Doraemon, Campeones: Oliver y Benji, Power Rangers*, *Rurouni Kenshin, Ranma ½*, *Shinchan, Ghost in the Shell, Evangelion,* etc.) introdujo un modo nuevo de entender la animación y, sobre todo, el lenguaje y argumento de las historias cuya novedad y sentido de ruptura está más en la mente del espectador, en su mirada creativa, comprensiva y proyectiva, que en la intención de sus creadores.

---

[25] Aleu y Elías, 2005.

[26] Berndt, 1996, 36-38.

Igual que en su momento aconteció con el grabado japonés,[27] muchas de las discusiones y polémicas sobre su valor moral o estético tienen que ver con el «mal uso» de estos productos y con su empleo como «reclamos de audiencia», además de con la ignorancia sobre el contexto social y cultural de producción de estas series, concebidas como productos de consumo interno, que hace que el espectador no entienda íntegramente ni las claves, ni las convenciones ni las referencias históricas, iconográficas, sociales o arquetípicas de tales narraciones. En cualquier caso, lo que interesa resaltar es el incremento notable de series de producción o coproducción japonesa, donde lo que se valora es, precisamente, su originalidad y particularidad. Esto también se ha reflejado en el mercado del *manga* —como antesala de la producción de *anime*—, al irse imponiendo en el gusto del lector el respeto por los formatos, los géneros, el sentido de lectura y la presentación de los cuadernos al estilo japonés.[28] No debemos obviar tampoco la buena acogida de audiencia que tuvo la emisión del programa concurso japonés *Humor amarillo* (*Takeshi's Castle*) a finales de los años 80, fundamental para entender la introducción posterior del cine cómico japonés e interesante ejercicio de traducción y readaptación del sentido del humor japonés al español.

La llegada del cine japonés y asiático a las pantallas españolas, sobre todo con el *boom* que supuso, durante la década de 1990 el éxito de directores como Zhang Yimou, Kim Ki Duk, Takeshi Kitano, Ang Lee y Hayao Miyazaki en los principales festivales de cine de Europa y América, también fue un factor importante en la japonización del gusto de la sociedad española. El cine asiático en España, con un promedio de 19 películas con mayor recaudación al año entre 2001 y 2002, ha mantenido una posición estimable en las carteleras españolas, a pesar de su carácter minoritario, con una media de 2.820.233 espectadores al año durante ese período. De este cine, como se puede apreciar en los gráficos siguientes, el cine japonés supera en número al conjunto de películas del resto de países orientales. En 2003, las películas japonesas alcanzaron su máxima audiencia,

[27] En Japón, el *manga* actual se considera derivado de aquellos grabados. Es más, grabadores como Hokusai Katsushika (1760-1849) y dibujantes de tiras cómicas como Rakuten Kitazawa (1876-1955) ya denominaron sus obras como *manga*. Cfr. *ibidem*, 18.

[28] En la mayoría de las publicaciones *manga* no se traducen los títulos, exclamaciones y onomatopeyas, sino que se mantienen los caracteres originales japoneses, lo que hace que sirvan como modelos icónicos para los «escritores» de graffiti japonista que, aunque no conocen esta escritura, pueden copiar como signos tales elementos formales.

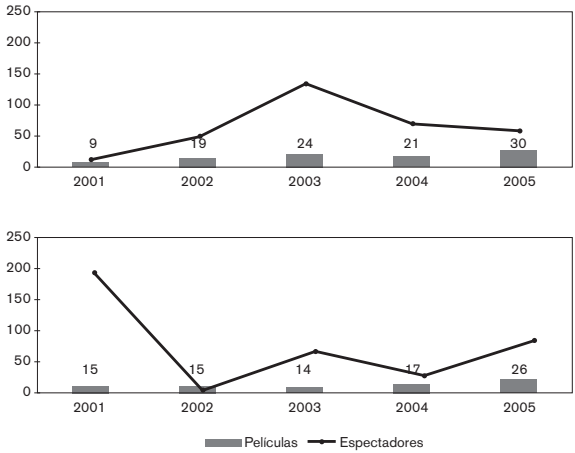


Gráfico i. Número de películas japonesas exhibidas con mayor recaudación en España y total de espectadores en diez miles (2001-2005).
Gráfico ii. Número de películas asiáticas exhibidas con mayor recaudación en España y total de espectadores en diez miles (China, Taiwán, Hong-Kong y Corea del Sur) (2001-2005). Elaboración propia a partir de datos del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura, 2006.

con 1.345.011 espectadores, gracias, sobre todo, al estreno de *El viaje de Chihiro*, de Hayao Miyazaki, consiguiendo así niveles que igualaron a los obtenidos por las 277 películas de cine alemán visionado ese año (1.671.432 espectadores).

A pesar de esta consolidación y crecimiento del cine japonés, el principal medio de acceso a la producción cinematográfica es el consumo doméstico de estos productos mediante VHS y DVD, y el ya mencionado visionado de series y películas de *anime* por televisión, siendo éste el medio más influyente y la fuente a través de la cual más se ha difundido el estilo japonés. No hay cadena de televisión pública o privada, estatal, autonómica o local, que no haya emitido series de este tipo[29] e, incluso, hayan creado espacios específicos y especializados como, por ejemplo, la sección *Anime: Made in Japan*, de Canal Plus; «La noche *manga*» en el programa *Cuatrosfera,* de Canal Cuatro; o la emisión de documentales sobre el mundo *otaku* en Japón, como *Explosión Anime* y *Otaku*, emitidos por dichas cadenas, respectivamente.

A esto habría que sumar, por último, la influencia de los videojuegos japoneses. Si en la década de 1980 fue *Super Mario BROS* el videojuego que capitaneó la entrada de las consolas japonesas, en 1990 el videojuego por antonomasia fue la serie *Final Fantasy*, además del controvertido *Street Fighter*. En todos estos casos, el éxito del videojuego se acompañó de su respectivo *manga* y película *anime*,

[29] Para una revisión de las series y emisiones televisivas de *anime*, consúltese Pedro Fernández, 2005.

además de la difusión de sus cuidadas bandas sonoras, mostrando el alcance y versatilidad de un producto concebido como una *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total de la cultura popular y del entretenimiento.

La importancia de estos medios como introductores de la cultura popular y juvenil japonesas, al menos como iconografía visual, expresiva y espectacular, ha sido tal que muchos «escritores» actuales de graffiti en su momento no pudieron sustraerse del influjo y encandilamiento que supuso la aparición del *anime* en España. El reputado «escritor» Dier, confesó en una entrevista que, aunque en sus comienzos le gustaban los «escritores» flecheros de los años 80 y empezó a escribir con un estilo «más yanki», al principio pintaba en japonés firmando como «Akira».[30] Hoy seguimos viendo la tendencia de asignarse como pseudónimos el nombre de algunos personajes de *manga*, *anime* o videojuegos, como, por ejemplo, el de Aki, la protagonista de *Final Fantasy* (véase el ejemplo «i» de la Figura 2), o Umi, personaje de *Magic Knight Rayearth*.[31]

Si nos referimos a la comunidad *otaku*, tal afición no se ha limitado al consumo de estos productos culturales, sino a la construcción de una forma de vida alternativa o subcultural basada en la adopción de cualquier elemento que permita reconstruir el entorno ambiental de los productos que se consumen, es decir, que permita idealizada y estereotipadamente «vivir como japoneses». Como ha afirmado Carles Feixà en sus estudios sobre las culturas juveniles: «las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional»,[32] trasluciéndose en estilos juveniles «espectaculares». Esto es lo que se está produciendo aquí, la configuración de un colectivo distinguido por una espectacularidad distintiva, alejado, en este sentido, del proceso de construcción de otras culturas juveniles.

Los jóvenes *otaku* tienden a reunirse para ir a comer a un restaurante japonés o a cantar a un *karaoke*, apuntarse a academias o centro culturales donde se enseña

[30] Entrevista a Dier en *Stencil area*, 2003.

[31] Esta tendencia que muestra la dificultad de sustraerse al influjo de lo japonés como presencia cultural se detecta también en las Artes escénicas, donde grupos de teatro popular adoptan nombres japoneses o, incluso, incluyen como parte de sus espectáculos referencias directas a la cultura japonesa y oriental. Es el caso del grupo madrileño de teatro clown *Akai Hana*, creado en 2003 e integrado por los payasos Sensei y Tanaka. Véase [http://www.akaihana.org].

[32] Feixà, 1998, 84.

lengua y cultura japonesas, en especial Artes marciales (karate, aikido, kendo), Filosofía, Mitología, Religión y Pensamiento oriental (zen, bushido) —a un nivel divulgativo—, dibujo de *manga* y Artes caligráficas (*sumi-e*, *shōdo*), participar en celebraciones y fiestas japonesas organizadas por la colonia de residentes japoneses, como la fiesta de Bon Odori en marzo o de Mochitsuki en enero, o acudir a ferias y certámenes de Artes marciales, cine, *karaoke*, *anime* y *manga* en localidades como Barcelona, L`Hospitalet de Llobregat, Pamplona, Zaragoza, Sevilla, Málaga, Granada, Madrid, Parla, Pozuelo de Alarcón o Leganés.[33]

Evidentemente, a estos últimos sitios se acude con toda una parafernalia que va desde la orientalización del vestuario y el peinado —disfrazándose de sus personajes favoritos de *manga*, *anime* o videojuegos (*cosplay*) o imitando el estilo *street-fashion* propio de la juventud japonesa *underground* o *cool*—, hasta el tatuado de *kanjis* o la adopción de pseudónimos nipones, como Masaharu, Nonoko, Mayo-chan, Javier-san, Anheru, Akira, Katsuhito, etc. Esta afición e interés puede culminar con el estudio de lengua y escritura japonesas[34] y el deseo de planear un viaje a Japón. La existencia de tiendas especializadas en productos japoneses, que desde finales de la década de 1990 y principios de 2000 empezaron a prodigarse en ciudades como Barcelona y Madrid, con la venta de moda, comestibles, mobiliario, complementos, publicaciones, juegos de rol, DVD´s, videojuegos y música *made in Japan*, etc., ha retroalimentado la definición visual de la comunidad *otaku*, al margen de otra clase de consumidores culturales de lo japonés.

Además, la existencia de asociaciones, centros culturales, foros de discusión y *chats* en Internet permite la creación de una red de información y relaciones que facilita el intercambio de datos sobre convocatorias, encuentros, exposiciones, juegos de rol, conciertos y descarga o encuentro de productos (videojuegos, música, películas), además de la circulación de *fanzines* (*Candy Candy, Club Kimagure, Comikaze Sete, Dai Sakura, Historias de Tokio, Otaku no Power, Ronin, Watashi no Fanzine*), y consolida los hábitos, rasgos, conductas y distintivos de este grupo subcultural. Se muestra, de este modo, la capacidad

[33] Destacan el «Salón del Manga» de Barcelona y el «Expomanga» de Madrid, que se vienen celebrando, respectivamente, desde 1995 y 2002, así como el encuentro itinerante *Otaku Expression*.

[34] Al margen de las academias y escuelas de idiomas, la edición de títulos como el de Bernabé, 2004, han contribuido al conocimiento de la lengua y escritura japonesas entre los jóvenes *otaku* interesados en leer los *manga* en su lengua original.

creativa de la juventud española para configurar culturas juveniles en consonancia o de modo integrado en procesos similares a los de otros países europeos como Francia, Italia o Alemania, que imitan los hábitos de los mismos jóvenes aficionados japoneses con la celebración de salones del cómic (*Komiket*) y dibujando sus propias historietas de aficionado (*dōjinshi*), constituyéndose en lo que algunos especialistas llaman una «masa parcial»,[35] un círculo de personas centrado y cohesionado por una afición y un entusiasmo compartidos, que convierten al *manga* y al *anime* en un espacio mediático cerrado.

En el terreno deportivo o artístico también se han consolidado formas de expresión, pero desde las características ya anunciadas de adopción japonista. Así, si lo comparamos con el caso del *Hip-Hop*, cuya cultura se ha ido definiendo estilísticamente gracias a la originalidad e interrelación entre *break-dance*, rap, graffiti y la práctica de deportes como el baloncesto o el *skateboard*, hasta crearse un campo, un mercado y un circuito propios que se expanden fuera de la «masa parcial»; en el caso *otaku,* la música de *anime* y su versión *karaoke*, las coreografías *parapara*, el dibujo de *manga* y las Artes marciales son sus expresiones estéticas, deportivas y artísticas, asumidas como marcadores de territorio.

A pesar del sentido exclusivo o especial del mundo *otaku*, éste goza de cierta coherencia y desarrollo en el uso de atributos ideológicos y simbólicos, aunque produzca la sensación de ser sólo un estilo o moda juvenil, ya que dicha japonización no implica la introducción de ninguna filosofía oriental, aunque algunos tengan como libros de cabecera el *Hagakure* —o libro secreto de los samuráis— u otros libros sobre bushido o budismo zen. Precisamente, tal sensación deriva del propio mercado audiovisual que ha dado pie a su surgimiento como fenómeno fan, además del eclecticismo y pragmatismo que, a nivel de creencias, manifiestan las culturas juveniles japonesas, también salpicadas de hedonismo, culto a la personalidad, exaltación de los lazos de amistad y fidelidad y búsqueda del éxito material. Sin embargo, se están generando las estructuras y campos de acción necesarios para conformarse en una cultura imbricada en el resto del panorama cultural juvenil.

Se puede afirmar que sigue de modo contrario el camino iniciado por el *Hip-Hop*, aunque también manifiesta desarrollos paralelos a éste. Aunque en ambos ejemplos es importante la llegada y búsqueda de modelos externos, en uno procedentes de

[35] Berndt, 1996, 29, 155 y 167.

Japón, en otro de los Estados Unidos (en un primer momento), estos modelos, en lo que se refiere al *Hip-Hop,* gozaron desde el comienzo de una gran unidad o interconexión con diferentes medios de expresión. Esto se debió a que las diferentes facetas —musical, gráfica, deportiva— habían servido para visibilizar una determinada identidad de *ghetto* que en España tuvo que ser recreada o adaptada *sui generis*, dentro de corrientes autóctonas,[36] pero que, en definitiva, abogaba por la ocupación de la calle como cultura urbana. En el caso *otaku,* dicha interconexión no existe más allá de la etiqueta *from Japan*, siendo una unidad cultural impuesta por la procedencia de la cultura de origen. En otras palabras, es fácil ver cómo el fenómeno *otaku* se diluye como afición dentro de otras manifestaciones, estilos o culturas, como el propio *hip-hop*, el *hardcore*, el ciberpunk, el *dark*-gótico, etc., hasta el punto de que se funden con el acercamiento de estos estilos musicales a la música japonesa (*J-Music*) o, simplemente, a la cultura japonesa.[37] Esto se advierte claramente en el caso de la música *otaku*.

La música que escuchan o hacen los *otaku* no es en sí tanto un género o estilo, como en el caso del rap, el *hardcore* o el *raggamuffin*, sino la adopción de canciones cuya característica general es ser de origen japonés o que se interpretan en lengua japonesa. El surgimiento de grupos españoles de música *anime* y *J-pop* —*Mangaku Musume, Red Square, Silver Clover, Mr. Sensei, Keloid, GothicDolls*— se relaciona con la interpretación de temas japoneses de los más diversos géneros y estilos (pop-rock, dance, heavy, rap, tecno, soul) traducidos al castellano o de temas originales compuestos en japonés dentro del *J-Music style*, dirigidos a

[36] Figueroa-Saavedra y Gálvez Aparicio, 2002, 86-109.

[37] Nos encontramos de nuevo con el otro extremo del Japonismo, el que asume el estilo japonés como un elemento de renovación para manifestaciones propias de otras culturas populares, como se ejemplifica en el caso del dúo danés de *hip-hop* Dj Static & Nat III. En este grupo, Nat III es bien conocido por su particular gusto por lo japonés. Es estudiante de lengua japonesa, le encanta comer y cocinar comida japonesa y entre sus últimas lecturas están algunos libros sobre budismo y espadas japonesas. Ha viajado a Japón, donde se ha sumergido en su mundo *underground* y conocido a los grupos de *hip-hop* japoneses. Se confiesa seguidor del bushido como filosofía de vida y su admiración por el mundo de los samuráis es tal que ha compuesto una canción en japonés titulada «Miyamoto Musashi», con la que rinde tributo a este legendario samurai que nunca conoció la derrota. Otro ejemplo lo podemos encontrar en el grupo de *hip-hop* Beastie Boys y el premiado vídeo de su tema *Intergalactic* (1998), donde deambulan por las calles y pasillos del metro de Tokio mientras un robot intergaláctico se enfrenta contra un descomunal monstruo mutante. También hay cantantes noveles de *hip-hop* español que en sus nombres tienen resonancias japonesas, como Shogun XL y Mitsuruggy.

un grupo de consumidores «parciales» y, por tanto, aún no interesantes para la industria discográfica, más inclinada a ver el negocio de este tipo de música como producto de importación. Buena parte de las fuentes musicales son la *Background Music*, los temas musicales que acompañan como sintonía de fondo a los *animes* y videojuegos, compuestas por grupos y compositores japoneses de reconocido prestigio. Por tanto —como ocurre con el *manga* aficionado— la salida de estas producciones es la autoedición y el autoconsumo como maquetas musicales o publicaciones *fanzines* y la promoción mediante el concurso en certámenes organizados por el mismo tejido asociativo que da entidad institucional al mundo *otaku* o como parte de otros géneros musicales, con la particularidad de que los temas se cantan en japonés.

Se diría entonces que, a pesar de durar ya algo más de una década, a este colectivo todavía le cuesta hacerse un hueco en el panorama multicultural popular español. Buena razón de ello está, precisamente, en su falta de accesibilidad y visibilidad social. En principio, por el coste en capital económico y cultural en el acceso a la cultura y productos japoneses o japonistas; por otra parte —bastante importante de cara a la difusión y democratización del fenómeno—, al hecho de que no se toma la calle como espacio de expresión o relación, sino que reservan sus manifestaciones a espacios privados o cerrados, como locales, pabellones de exposición, centros asociativos, discotecas, etc. Tanto los deportes como las representaciones musicales y de baile, el vestuario hecho para ser mostrado en ocasiones y espacios concretos, el dibujo de historietas y personajes en libros de bocetos o cuadernos no pretenden ocupar la calle a diferencia de otras culturas juveniles como el *Hip-Hop*. Entonces, ¿por qué hacer graffiti *otaku* en la calle?

5. Los grafiteros *otaku:* intromisión o participación en la iconosfera del graffiti

En esta explosión de formas de expresión con la que el *otaku* crea un estilo de vida alternativa no es raro que emplee también el gaffiti como forma de hacerse ver. Obviamente, no tiene el cariz ni el valor axial que tiene en el caso del *Hip-Hop*, que hace de ello un «campo de batalla», pero sí es un medio de expresión que permite, al menos, hacerse notar al *otaku* desde el criterio de pertenecer al mundo de lo «japo». Se marca, de esta manera, una diferencia de clase en un sentido de distinción cultural, pero dentro del nivel de la cultura popular, pues apela a un valor «escolar».[38]

[38] Bourdieu y Passeron, 1981.

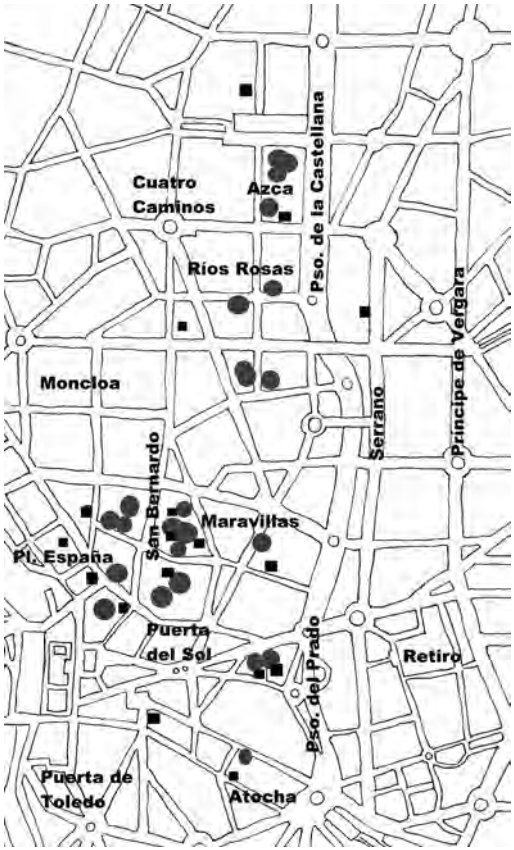


Figura 7. Plano del centro de la ciudad de Madrid. En círculos grises, localización de graffiti japonistas; y en cuadrados negros, lugares de difusión de productos culturales japoneses (tiendas de *manga* y *anime*, cines donde se proyectan películas en versión original, centros y asociaciones culturales hispano-japonesas, tiendas y restaurantes de comida japonesa, etc.). Elaboración propia.

Incluso como manifestación marginal dentro de los parámetros del mundo *otaku,* su visibilización en el paisaje urbano mediante el graffiti, obviamente como mensaje, no se dirige a los «otros», sino al propio grupo, y el efecto que se logra es japonizar las paredes de un Madrid que se quisiera fuera Neo-Tokio. Eso se advierte en algunos casos en los que los graffiti en japonés se yuxtaponen a otros introduciendo extrañeza y contraste en el ruidoso agolpamiento de *tags* y piezas.

El objetivo, antes que comunicativo, es de marcaje de territorialidad, pero también de reconfiguración del territorio mismo. Estos graffiti se realizan en espacios y puntos de encuentro, como centros de cultura japonesa, academias o escuelas de idiomas y dibujo *manga*, tiendas de productos japoneses, cómics, videojuegos y juegos de rol, discotecas y *karaokes*, restaurantes japoneses, cines, vías de comunicación y transportes (calles, pasillos y vagones de metro, interior de autobuses), etc. En todos los barrios donde se han registrado tales graffiti (Cuatro Caminos, Ríos Rosas, Plaza de España, San Bernardo, Malasaña, Gran Vía, Huertas, Atocha) existen estos sitios y son zonas de salida y encuentro de los jóvenes madrileños (Figura 7).

Lo que pasa con el graffiti *otaku* es lo mismo que acontece con la música. Como ya se ha dicho, lo que caracteriza los gustos musicales de este grupo no es

tanto un género o estilo como el hecho de ser música procedente de Japón o estar cantada en japonés, en cuyo caso es igual si el compositor es nacional, porque ha logrado «pasar por japonés». Los graffiti recogidos y atribuidos a los «locos por todo lo japonés» se reconocen por dicha tendencia que hace que el graffiti japonista o en japonés predomine en ellos.

Existe una predilección por el empleo de la lengua japonesa y, en muchos casos, de los caracteres japoneses, lo que refuerza lo que venimos diciendo, el sentido de pertenencia exclusivo a la comunidad *otaku* como japonófilos. Sólo el lector de *manga* o el estudioso de la cultura y lengua japonesas puede (y le está permitido) reconocer y entender sus graffiti. El resto del mundo no importa, basta con que se dé cuenta que los «neo-tokiotas» están aquí.

Hay estilos de escritura desarrollados —por ejemplo, el *wild style* por el graffiti *hip-hop*—, que también tienden a enrevesar la escritura mediante el uso de caligrafías barrocas, sobre todo en el caso del *tag* o firma, hasta que «las letras pierden sus trazos distintivos, se enlazan, se desvanecen o se convierten en dibujos extraños y, de este modo, la palabra se transforma en un ideograma, es decir, un signo asociado a su concepto (en este caso, en un autor)».[39] Sin embargo, a diferencia de éstos, la posibilidad de comprensión del texto se ve impedida por el acaparamiento del código empleado, de manera que no es el ocultamiento del graffiti lo que crea el sentido de comunidad cerrada, sino la posesión limitada de las claves para la interpretación y desciframiento del graffiti como firma o icono. El efecto logrado es que se consiguen fundir o con-fundir pintura y escritura, recuperando su valor plástico y estético. Se erige así como rasgo diferencial del graffiti japonista *otaku* el hecho de que su ilegibilidad no surge tanto del tratamiento formal de la escritura como de su forma. En otras palabras, y siguiendo lo dicho por Lelia Gándara, el graffiti *otaku* no es una palabra transformada en ideograma; es un ideograma en sí.

Como se puede apreciar, la práctica totalidad de los graffiti en japonés (véanse los ejemplos de la Figura 2), en sus diferentes subtipos, pero, sobre todo, por la cuestión lingüística los subtipos «a» y «b», delatan a un «escritor» *otaku*. En el subtipo «a» encontramos firmas como las de Higashi (東 / HIGASHI) (ejemplo «b» de la Figura 2); Sensei, tanto en *kanji* (先生 / SEN-SEI)

[39] Gándara, 2002, 31.

Figura 8. Pintada crítica anónima en japonés en Madrid, calle de Echegaray, 2005.

como en *hiragana* (せんせい/SE-N-SE-I) (ejemplos «d» y «e» de la Figura 2); Matsujitsu (末日/MATSU-JITSU), en este caso tomado de *kanjis* incluidos en los títulos originales de videojuegos de *Gameboy* como *Cristialis*[40] (ejemplo «s» de la Figura 2); Aki (秋/AKI) y Umi (海/UMI), sobrenombres que, como se ha explicado, proceden de personajes *manga-anime* (ejemplo «j» de la Figura 2).[41] En algunos de estos casos es tal el conocimiento de la ortografía y caligrafía japonesas, que se llega a mantener el sentido de escritura tradicional de arriba a abajo, un buen indicador de japonización del autor. Pero dentro de estos ejemplos no todo son firmas.

Cerca de un afamado restaurante japonés del centro de Madrid se encontró en su cubo de basura una pintada dirigida a sus potenciales clientes (Figura 8), que

[40] *Matsujitsu* significa «el día final».

[41] De este graffiti no tenemos más que la constancia, pues al tratarse de una incisión en una goma de aislamiento de los cierres de un vagón de metro no fue posible su registro gráfico.

decía lo siguiente: «くじらち食べないで！» (KU-JI-RA-CHI [sic. WO] TA-BE-NA-I-DE!). La traducción de este texto viene a decir: «¡No comas ballena!». El mensaje, obviamente, está escrito por un *otaku* español, estudiante de japonés que adolece de cierta torpeza de trazo y de ortografía, como se desprende de la confusión de la sílaba «chi» (ち) con la sílaba «wo» (を), que es la que debería haber escrito (*kujira wo tabenaide!*) y que sirve para representar la partícula que indica el objeto del verbo transitivo. En cuanto al texto, éste revela que el pertenecer el mundo *otaku* no implica la asunción acrítica de patrones culturales japoneses y, desde planteamientos ecologistas, se rechaza el polémico consumo de carne de ballena, emblema nacionalista de la cocina japonesa, haciéndoselo saber a los clientes japoneses del local.

Del subtipo «b» del graffiti en japonés existen bastantes ejemplos, lo que demuestra su origen autóctono. Encontramos firmas de «escritores» como Mentor (メントル/ME-N-TO-RU); César (せさる/SE-SA-RU); Rúper (るぺる/RU-PE-RU); María (マリア/MA-RI-A); o Pedro (ペドロ/PE-DO-RO). En estos casos es notable el uso de ambos silabarios, que establece una distinción en el grado de conocimiento del uso de los mismos. El empleo del silabario *katakana* se reserva en la escritura japonesa para la trascripción de palabras extranjeras, onomatopeyas o términos en los que se quiere resaltar su modernidad. A este respecto, las firmas de César y Rúper, las cuales se encontraron asociadas, revelan que este aspecto ortográfico no es respetado, bien por desconocimiento de la norma o como licencia con la que dar un carácter más japonés a sus nombres.[42] En los otros casos se reconoce el principio de pertinencia y, por tanto, un conocimiento preciso de esa norma. Por otro lado, algunos de estos graffiti se asocian a otras firmas como parte de la identidad local del «escritor». Encontramos casos de doble identidad o firma en pareja, como el de Pedro/Pedoro, que está vinculado con la firma de Motzo3, o el de Shunshū (春週), relacionado con la firma de Truper.

En todo caso, los graffiti japonistas no se prodigan fuera de unos espacios concretos. No hay una obsesión por bombardear la ciudad. Da la sensación,

[42] En cualquier caso, al margen de lo que está escrito, éste no sería un argumento para pensar en ellos como japoneses, pues los «escritores» de graffiti japoneses no tienden a escribir sus nombres en *hiragana*. Si no se quiere escribir el nombre en *kanji*, lo que «mola» es hacerlo precisamente en alfabeto latino o, en su defecto, *katakana*, criterio opuesto al de los grafiteros *otaku*.

además, de que son muy ocasionales y son pocos los casos en los que han sido vistos en más de una zona de la ciudad.

6. Conclusión

La demanda de elementos de novedad para la creación de estilos juveniles, frente al agotamiento o asimilación y normalización de otros estilos y elementos, ha provocado que se reavive de nuevo la consideración de la cultura japonesa como dadora de elementos culturales, con el valor añadido de su exotismo y atribuida modernidad paralela.[43] El resultado en la actualidad es la adopción de un estilo japonés por parte de la cultura popular y, más en concreto, de las culturas juveniles de un modo que antes no se había producido.

Esto es así, en buena medida, por el desarrollo de la sociedad de la información y las nuevas tecnologías de la comunicación, fenómeno asociado al proceso de globalización de las relaciones sociales, culturales y económicas. Las nuevas tecnologías suponen una dinamización de los procesos de creación e innovación cultural que afecta a los modelos de modernidad de la juventud española en el marco de la transnacionalización de los mercados simbólicos y la re-colección y des-colección de los bienes que suministran.[44] De esta manera, el Japonismo surge de la multitud de productos culturales procedentes de Japón que llegan a la sociedad española a través del mercado de bienes de consumo y de ocio (ropa, decoración, música, juguetes, videojuegos), de los centros de enseñanza o de difusión cultural (idiomas, deportes, disciplinas artísticas), del mercado de bienes culturales (cine, libros, cómics), de los medios de comunicación audiovisual (televisión, radio) o vía Internet.

Este fenómeno ha alcanzado también al *Graffiti Movement*, de modo que muchos «escritores» incorporan en sus repertorios icónicos elementos de la cultura japonesa o adoptan un estilo japonés en sus representaciones (Dier, Deih, Emka). Incluso, se llegan a emplear caracteres de la escritura japonesa, a pesar de ser un sistema de escritura ajeno y desconocido, que acentúa la ininteligibilidad de los textos. En este punto, el empleo de determinados

[43] Aquí, el sentido de «modernidad» viene dado más bien por la misma novedad de su conocimiento, que le atribuyen los occidentales, que por el sentido de «moderno», que le pueden dar los propios japoneses, aunque se compartan, en buena parte de los casos, los mismos idearios que materializan el futuro y el progreso.

[44] García Canclini, 2001, 281.

elementos icónicos y escriturarios tiene un valor simbólico y es una exhibición de capital cultural que supone la conformación de una comunidad exclusiva de «neófitos». De este modo, el graffiti japonista elevaría a grado sumo el valor del graffiti como una seña de identidad grupal que «la mayor parte de las veces sólo sería interpretable para aquel que conozca su significado por pertenecer al grupo».[45]

Esto se refleja claramente en el caso del graffiti realizado por miembros de la comunidad *otaku*. El sentido exclusivo de pertenencia de éstos, unidos por su afición por el *manga* y, por extensión, por lo japonés, hace que esta afinidad sea el eje sobre el que se articula su forma de vida sin más afán que materializar un estilo espectacular japonista. Sus graffiti en japonés recalcan ese principio remarcando su identidad como japonófilos, su identificación como «casi jóvenes japoneses», y demarcando el espacio donde lo realizan como lugar de paso de los *otaku*. A este respecto, muestran una gran diferencia con otras maneras de hacer graffiti propias de las culturas de calle, al ser más bien una cultura de ocio doméstico o de espacios públicos cerrados. El aprendizaje y realización del dibujo y la escritura lo hacen en su propia casa o en espacios privados, no en la calle, como ocurre, por ejemplo, con el *hiphopero*. Esta cualidad favorece que este graffiti sea escaso y más bien testimonial.

Sin embargo, tampoco se debe pensar que el graffiti en japonés es algo exclusivo de la comunidad *otaku*. Aunque sea predominante en este colectivo, también existen otros «escritores» fuera de lo *otaku* cuya admiración por la cultura japonesa les lleva a reivindicar el uso de la lengua y escritura japonesas como distintivo que introduce una marcada ininteligibilidad en los textos. Encontramos así «escritores» dentro del graffiti *hip-hop,* como Morin (モリン) (véase el ejemplo «a» de la Figura 6) o pintadas como la del local «La pecera», que rotula su nombre en japonés (ラペセラ) (ejemplo «b» de la Figura 5).

En definitiva, el estilo japonés está suponiendo una ampliación de elementos culturales con los que insuflar modernidad y lograr soluciones creativas frente a la sensación de estatismo o continuidad al margen de otros modelos culturales, considerados por la juventud de principios del siglo xxi como desfasados o de poco impacto visual.

[45] Gándara, 2002, 61.

Referencias bibliográficas

Aleu, Oriol y Noemí Elías: *Invasión otaku*, Barcelona: Glénat, 2005.

Beltrán Antolín, Joaquín: «Diáspora y comunidades asiáticas en España», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, VIII, 134, 2003, sin paginar [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-134.htm].

Berger, Klaus: *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Bernabé, Marc: *Japonés en viñetas: curso básico del japonés a través del manga*, Barcelona: Norma, 2004.

Berndt, Jaqueline: *El fenómeno manga*, Barcelona: Martínez Roca, 1996.

Boas, Franz: *Antropología cultural*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.

Boletín Estadístico de extranjería e inmigración, 7, 2006.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron: *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona: Laia, 1981.

Courtin, Maxime y Óscar Forner Arín: *Welcome to Colors Zoo*, Benicarló: ColorsZoo, 2004.

Feixà, Carles: *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona: Ariel, 1998.

Figueroa-Saavedra, Fernando: *El Graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996),* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999.

— y Felipe Gálvez Aparicio: *Madrid Graffiti. Historia del graffiti madrileño, 1982-1995*, Málaga: Megamultimedia, 2002.

Fróis, Luís: *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.

Gándara, Lelia: *Graffiti*, Buenos Aires: EUDEBA, 2002.

García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

González Alcantud, José Antonio: *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada: Universidad de Granada, 1993.

Gutiérrez García, Carlos: «Soldados, samuráis y *sportmen:* el Japonismo deportivo llega a Europa», en *Actas del X Congreso de Historia del Deporte,* Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2005, sin paginar [http://www.cafyd.com/HistDeporte/htm/pdf/2-17.pdf].

La cárcel de papel (blog) [http://www.lacarceldepapel.com].

Nakagawa, Hisayasu: *Introducción a la cultura japonesa*, Barcelona: Melusina, 2006.

Población extranjera en la ciudad de Madrid. Padrón municipal de habitantes, Madrid: Dirección General de Estadística del Ayuntamiento de Madrid, 2006, sin paginar [http://www.munimadird.es/Principal/menus/Publicaciones/PObExt/ANESXESTJUL06.pdf].

Pedro Fernández, Jacobo de: «Historial de *anime* emitido en España», 2005 (informe colgado en Internet) [http://www.mazochungo.net].

Poliniza 2006, Festival d'Art Urbá. Catálogo,Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

Stencil area [http://www.stencilarea.com/entrevista_dier.html].

Wichmann, Siegfried: *Japonisme: the Japanese Influence on Western Art since 1858,* Londres: Thames & Hudson, 1981.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 146-160, ISSN 1699-8308

Más allá del aerosol. Revisión de las nuevas estrategias de supervivencia del graffiti en España

Nacho Magro Huertas [Universidad Politécnica de Valencia]

RESUMEN: El graffiti, entendido como movimiento, empezó a tener relevancia con la aparición del graffiti neoyorquino a principios de los años 70. Actualmente, el panorama es bien diferente y el graffiti contemporáneo ha tenido que adaptarse a su tiempo para conseguir sobrevivir. Son muchos los tipos de intervenciones que podemos encontrar asociados a este concepto y varias las denominaciones aparecidas cuyo objetivo es resolver semejante conflicto. Mi intención no es asentar una cartografía del graffiti contemporáneo, pero sí demostrar la necesidad de la existencia de ésta para la supervivencia del medio. ¿Dónde termina el graffiti? Ésta será la pregunta clave de este artículo.

PALABRAS CLAVE: *Graffiti Writing*; Graffiti contemporáneo; Postgraffiti; Neograffiti; Arte urbano; Estrategias mediáticas; Supervivencia cultural; Guerrilla de la Comunicación.

ABSTRACT: Graffiti, understood as a movement, began to become important with the appearance of graffiti in New York in the early 1970s. Nowadays, the situation is different and contemporary graffiti has had to adapt to the present in order to survive. There are many types of interventions that can be associated with this concept and many terms used to try to resolve this kind of conflict. My intention is not to chart the cartography of contemporary graffiti, but to demonstrate the necessity of such a map for the survival of this medium. Where does graffiti begin and end? That is the basic question of this article.

KEYWORDS: Graffiti Writing; Contemporary Graffiti; Postgraffiti; Neograffiti; Urban Art; Media Strategies; Cultural Survival; Communication Warfare.

1. Presentación

El concepto «graffiti» puede considerarse desde diferentes puntos de vista, dependiendo de los atributos que queramos destacar. En lenguaje coloquial se asocia este significante con intervenciones plásticas, generalmente constituidas a partir de referentes tipográficos, realizados con aerosol en el espacio público, transgrediendo una normativa de códigos y comportamientos establecidos institucionalmente. Pero tienen cabida muchas más acepciones y aquí entran en juego

diferentes acercamientos generados a partir del exaltamiento de determinadas características. Es así que la narración histórica de este fenómeno se verá sometida a los valores que en cada momento se le consideren esenciales.

Si incidimos en el medio, encontraremos sus inicios en las Cuevas de Lascaux (Montignac, Dordoña, Francia), entre 10.000 y 25.000 años atrás, cuando hombres prehistóricos hacían uso del estarcido para dejar registradas sus huellas sobre la piedra. Este sistema de impresión ha sido empleado en numerosas ocasiones a lo largo de la Historia, en civilizaciones tan antiguas como las de Egipto, Grecia o China, y ha encontrado su punto álgido con la aparición de la pintura en aerosol en la segunda mitad del siglo XX.

Considerando su carácter conceptual, el graffiti comenzaría con la aparición del espacio público, por lo que tendríamos que remontarnos a la antigua Grecia y a concepciones urbanistas como el *ágora* (lugar público de reunión) o la misma *polis* (nacimiento de la ciudad tal y como la concebimos hoy en día). Cualquier intervención civil que transgrediera el espacio público tendría cabida dentro de este planteamiento.

Si el acento lo situamos en el valor estético de la intervención encontraremos su raíz a principios de los años 70 neoyorquinos, que es cuando, quitando casos aislados, se empieza a considerar esta característica propia de la cultura del aerosol, que ha venido desarrollándose durante todo el final del siglo. Enfocando este valor como el más relevante, podemos encontrar referentes bastante obvios en la publicidad, los cómics y los tatuajes que colmaban la cultura iconográfica de los primeros «escritores de graffiti».[1]

Obviaré de momento el origen del fenómeno para centrar la presente investigación en comprender la situación actual. Hoy por hoy, lo que entendemos por graffiti sobrepasa cualquier acepción expuesta anteriormente. Concepto, medio y estética son tres parámetros que, conjugados aleatoriamente, generan resultados muy diferentes en los que la idea de graffiti se tambalea sin encontrar una fórmula concreta. El aerosol y otros sistemas de representación tradicionales dejan de tener completa exclusividad y dan cabida a otro tipo de técnicas como el *collage*, la incisión, la escultura e incluso el *happening*. La transgresión

[1] El término «escritores de graffiti» hace referencia a los *writers* norteamericanos, quienes a finales de los años 60 comenzaron a inundar de firmas ciudades como Nueva York o Filadelfia. Véanse Cooper y Chalfant, 1991; y Chalfant y Prigoff, 1995.

y el cuestionamiento de la gestión del espacio público dejan de ser elementos tan relevantes y el graffiti flirtea con la institución y con el mercado en numerosas situaciones. La estética, por último, es el elemento que juega con una mayor ambigüedad: los referentes clásicos han dado pie a una tendencia comercial y el abanico de nuevos estilos es incontrolable, difundiendo el graffiti a prácticamente cualquier género de expresión plástica.

Nos encontramos entonces ante una situación nueva en la que es necesaria la incorporación de nuevos vocablos para referirnos a un amplio abanico de intervenciones tipológicamente diferentes. Son muchos los autores que han intentado abordar este conflicto inventando términos como «Postgraffiti», «Neograffiti», *Street Art, Aerosol Art, Urban Art*, etc., si bien no se ha establecido todavía un consenso general y algunos escritos interfieren entre sí. Es posible que, vista la proximidad temporal de semejante eclosión, no se disponga todavía de una perspectiva suficiente como para generar una catalogación determinante. El objetivo del presente artículo no es el de encontrar nuevas palabras, sino más bien el de descubrir porqué son necesarias, desglosando y evidenciando la diversidad de estrategias de las que se nutre este fenómeno actualmente.

El graffiti no ha muerto, como pudiese proclamarse en determinados círculos intelectuales. Podríamos afirmar, eso sí, que se halla en un período de incertidumbre, propio de un crecimiento descontrolado, que lo aleja de la acepción de *Graffiti Writing* neoyorquino, que tantas veces ha servido como referente incuestionable del movimiento. Los parámetros, ya clásicos, que se le atribuyen (el aerosol como herramienta, los trenes como soporte y las letras como medio) han quedado descontextualizados. En esta etapa de redefinición, el graffiti ha conseguido sobrevivir, adaptándose a diferentes escenarios y sorteando las circunstancias, muchas veces desfavorables, a las que ha tenido que enfrentarse.

A continuación intentaré deconstruir la situación actual enumerando los factores que han propiciado el crecimiento del fenómeno, para después catalogar las diferentes estrategias que han servido de apoyo a la supervivencia del graffiti contemporáneo. Considerando la amplitud de la citada enmienda, acotaré mi investigación valorando sólo aquellas intervenciones que han podido registrarse en territorio español. No consideraré tampoco la nacionalidad de sus autores, ya que, en principio, prima un supuesto anonimato en la mayoría de los documentos consultados.

2. El *Graffiti Writing* en peligro de extinción

El *Graffiti Writing*, originario de los últimos años 60 neoyorquinos, vivió su *belle époque* durante la década de los 70. Aprovechando la incertidumbre de la población y del sistema institucional, se desarrolló una cultura marginal asentada en unos parámetros poco convencionales. Una auténtica guerra de estilos tuvo lugar en las cocheras de algunas de las ciudades más importantes de Norteamérica, donde miles de jóvenes pintaban, noche tras noche, los vagones del metro. Como era de esperar, los sistemas de represión municipales no tardaron en reaccionar ante tal acontecimiento y la creciente suma de dinero que se invirtió en intentar solucionar el problema alcanzó cifras alarmantes (Figura 1).

Si bien las vallas electrificadas, el aumento de vigilancia o la inclusión de perros no consiguieron acabar con el graffiti, sí que es verdad que lograron amortiguarlo considerablemente. Durante los primeros años 80, muchos escritores abandonaron las incursiones en cocheras buscando como alternativa

Figura 1. Graffiti censurado sobre graffiti censurado en los muros interiores de *Can Mas Deu*. Barcelona, 2006. Fotografía de Nacho Magro.

otros soportes. Las tipografías y dibujos hasta entonces asociados a los vagones de metro, comenzaron a inundar la ciudad de colores estridentes y códigos difícilmente reconocibles. Pero la caja de Pandora ya estaba abierta y el movimiento consiguió exportarse en sus diferentes formatos, captando adeptos en las principales ciudades del planeta.

En España existió un fenómeno paralelo, aunque de menor envergadura: un grupo de jóvenes madrileños ya estampaba sus firmas por las calles de la ciudad antes de la llegada del graffiti norteamericano. Se les llamaba «flecheros» y se les reconocía por un estilo autóctono basado en firmas terminadas en flecha. La llegada a la Península del *Graffiti Writing* despertó la curiosidad de gran número de jóvenes, fagocitando la creación de un auténtico movimiento cultural. Esto sucedía durante la primera mitad de los 80, como respuesta a diferentes elementos catalizadores: la llegada de inmigrantes norteamericanos, los viajes de algunos españoles al otro lado del charco, la aparición de la publicación *Subway Art* en España,[2] la emisión televisiva del documental *Style Wars* —realizado en Nueva York en 1983 y dirigido por Tony Silver y Henry Chalfant—, la celebración de exposiciones en galerías de arte o las noticias aparecidas en algunos medios de comunicación internacionales.

El *Graffiti Writing* aterrizó con fuerza, pero difícilmente pudo encontrar unas condiciones sociales, étnicas y políticas que se acercasen a las de su lugar de procedencia. El graffiti neoyorquino tuvo que ser reinventado y adaptado a un sistema con una situación y unos valores bien distintos. El carácter estético tuvo suma importancia en este período de adaptación y parecían repetirse muchos episodios de la Historia del graffiti neoyorquino en la década anterior. De nuevo, las autoridades estaban en pañales ante el fenómeno y el movimiento pudo desarrollarse sin demasiados problemas. Repitiendo el proceso lógico, los sistemas de seguridad emprendieron su personal batalla contra los «escritores» de graffiti, haciendo cada vez más peligrosas las incursiones en las cocheras.

Los años 90 estuvieron marcados por una fuerte mediatización del movimiento y por la radicalización de algunos sectores. Siendo los trenes cada vez más difíciles de abordar, algunos escritores afrontaron el problema como un reto personal. Las cocheras se convirtieron en un auténtico campo de batalla y los vagones en una cuestión de orgullo. Por otro lado, estaban los que aprovechaban

[2] Cooper y Chalfant, 1991.

su experiencia con los aerosoles y su capacidad creativa para ganarse la vida generando con ello el debate dentro del movimiento. La dualidad «arte/vandalismo» viene acompañando al fenómeno del *Graffiti Writing* casi desde sus inicios.

En sus 40 años de Historia, el *Graffiti Writing* ha vivido muchas aventuras. Habrá quien piense que se ha hecho mayor, que murió hace ya un tiempo o que ha nacido de nuevo. A falta de perspectiva, resulta difícil concretar la situación real de este movimiento, si bien queda claro que poco tiene que ver la situación actual con la vivida por los jóvenes neoyorquinos a finales de los 60. El graffiti ha cambiado, en consecuencia, con el tiempo que le ha tocado vivir. Las ciudades contemporáneas y sus sociedades correspondientes se han desarrollado desmesuradamente durante las últimas décadas. La situación actual propicia la aparición de nuevas actitudes ante un fenómeno que se presiente descontextualizado. Los vagones del metro de Nueva York no volverán a ser lo que fueron; la capacidad sorpresiva de los ciudadanos tampoco. La Historia del *Graffiti Writing* empezó a registrarse hace ya tiempo. El graffiti contemporáneo tendrá que inscribirse ahora en un apartado nuevo de esa Historia.

3. La ciudad como escenario, 40 años después

El fenómeno del graffiti ha estado subordinado a la idea de la ciudad contemporánea prácticamente desde sus inicios. Sería difícil entender la versatilidad de un movimiento tan urbano en un escenario diferente. Es habitual toparse con referentes a la ciudad tales como el gueto, la cultura de barrio, la «gentrificación»[3] o las tribus urbanas en cualquier estudio que aborde el tema del graffiti. La ciudad lo vio nacer y ahora lo ve desarrollarse. Pero el proceso es bilateral y en los últimos 40 años las ciudades han sufrido enormes cambios. Poco queda ya de la América del soul, de la ilusión y la energía con la que la cultura de gueto tomaba conciencia de la importancia de reafirmarse frente al poder imperante, de los años de transición de un sistema económico industrial hacia una estructura reglada por el sector terciario y, sobre todo, de la visceralidad e inocencia histórica con la que se pintaron los primeros vagones de metro.

[3] El concepto de «gentrificación» fue acuñado por Martha Rosler para referirse a la táctica urbanística consistente en desfavorecer políticamente un barrio de la ciudad para engendrar el rechazo ciudadano y así poder especular tranquilamente en éste. Véase Rosler, 2001, 173-204.

La ciudad occidental contemporánea, en la que se desarrolla el graffiti actual, encuentra sus coordenadas en un escenario bien diferente. Tras el eslogan de «la ciudad ideal» se refleja una tendencia global hacia la estandarización de las ciudades. Los grandes núcleos urbanos rehuyen cada vez más su identidad autóctona y se muestran como prototipos de ciudades temáticas en las que todo está patentado. El ciudadano-usuario dispone de una oferta de modos de vida a la carta a los que debe ceñirse si quiere sentirse realizado e integrado en el sistema que le ha tocado vivir. Para evitar interferencias, el mercado dispone de una oferta muy amplia de comportamientos y posicionamientos admitidos. El dinero es uno de los mecanismos de poder que permiten acceder a las pequeñas cuotas registradas de libertad. Todo se puede comprar en el gran mercado de la ciudad contemporánea. Incluso las actitudes más transgresoras pueden servir de pretexto para una colección de alta costura o un videojuego de última generación.

Nos encontramos con un escenario en constante ebullición donde resulta difícil manifestar estrategias de lucha. Sería complicado describir todos los mecanismos que han dado lugar a la pluralidad en la que se sitúa el graffiti actual, pero quizás podemos enumerar los más evidentes:

3.1. Polución visual de las ciudades

La imagen se ha convertido en uno de los valores de mercado más rentables. La ciudad contemporánea se encuentra gobernada por la tiranía de las imágenes. Es difícil sortear, e incluso descifrar, los incontables ataques publicitarios a los que nos vemos sometidos diariamente. Ante semejante agresión, la percepción visual queda relegada a un enfoque selectivo que sólo retiene los mensajes más espectaculares. El graffiti tradicional desaparece en esta maraña de información y pierde su valor transgresor, convirtiéndose en parte del escenario.

3.2. Mediatización del movimiento

En la sociedad del espectáculo en la que vivimos, anunciada por Guy Debord hace ya más de medio siglo,[4] todo comportamiento humano es potencialmente comerciable y propenso a servir como entretenimiento para las masas. El graffiti transmite los valores de juventud, aventura y rebeldía, con los que fácilmente se puede atraer la atención de un gran número de espectadores, dentro de la

[4] Debord, 1974.

cultura-mercado juvenil. Hemos podido comprobar cómo, durante los últimos años, han proliferado el número de festivales y eventos en los que «escritores» de graffiti exhiben sus cualidades plásticas. Paralelamente, el sector del entretenimiento ha aprovechado el filón para generar todo un movimiento de *merchandising* en torno al fenómeno del graffiti: ropa, complementos, diseño de todo tipo de objetos e incluso videojuegos en los que el usuario puede convertirse en el grafitero más buscado. Este mapa comercial confluye en un debate interno dentro del propio movimiento de graffiti entre aquellos que aprovechan el filón para ganarse la vida y aquellos que se mantienen fuera, reafirmándose en la integridad de unos valores determinados. La tendencia en estos últimos suele ser la de inscribirse dentro de un discurso plástico portador de los valores del graffiti tradicional (letras, aerosol y trenes).

3.3. Desarrollo de la industria

El escritor de graffiti puede ser entendido como el personaje que dedica su vida, o parte de ella, a grafitear. De alguna manera, nos encontramos ante la profesionalización de una actividad que históricamente sólo se había realizado de forma ocasional o con una periodicidad irrelevante. Con la mediatización del graffiti, son cada vez más los adeptos que se ven atraídos por esta actividad, multiplicándose por miles la cantidad de «escritores» de graffiti que podemos encontrar actualmente en algunas de las grandes ciudades. El mercado, no ajeno a esta efervescencia creciente, ha desarrollado una industria especializada cada vez más consistente, que difícilmente podrían haber imaginado los primeros grafiteros hace tan sólo 40 años. Hoy en día podemos encontrar cientos de marcas de aerosol con una gama muy alta de colores, difusores especializados de todos los tamaños y un sinfín de accesorios que facilitan la versatilidad técnica del «escritor» de graffiti.

3.4. La calle como herramienta de expresión

Las posibilidades que ofrece la calle tanto como soporte como discurso han convertido dicho espacio en un importante centro de atención para el sector artístico. Muchos de los discursos que han incurrido en este escenario lo han hecho dentro de parámetros vecinos a los que enmarcan el fenómeno del graffiti. Así es como la ambigüedad de determinadas intervenciones ha alimentado la versatilidad de ambos sectores.

3.5. Circulación de la información

El número de publicaciones sobre graffiti ha crecido considerablemente tanto dentro como fuera de la escena. La cantidad de festivales y eventos en los que se exhiben «escritores» de graffiti también aumenta progresivamente. Del mismo modo, no podemos obviar la importancia, cada vez más evidente, de Internet como herramienta de intercambio de información dentro del movimiento. Hoy en día es muy fácil conocer las últimas intervenciones de «escritores» de graffiti de cualquier parte del mundo a través de foros, comunidades y páginas personales.

3.6. Nuevas motivaciones

La fama sigue siendo uno de los motores que impulsa a muchos grafiteros a realizar sus intervenciones, pero las coordenadas en las que se mueve ésta son bien diferentes. En los años 70 los grafiteros se disputaban ser «reyes» de una línea o un estilo determinados, valorándose así dentro del propio movimiento las hazañas de unos y de otros. El ciudadano común era un espectador ajeno a estas disputas y difícilmente reconocía diferentes identidades dentro de la amalgama de formas sin sentido que recubrían los vagones de metro. Hoy, el graffiti se mueve en otras direcciones y cuenta con adeptos en todos los sectores de la población. Sigue valorándose quién es el que más pinta y quién tiene más estilo, pero también importan otros parámetros. Es fácil acceder a la fama si tu trabajo sale publicado en muchos medios (tanto dentro como fuera del movimiento) o si consigues ser invitado a los eventos más importantes. Nos encontramos ante una suerte de *starsystem* del graffiti en el que se valoran tanto la calidad del «escritor» como su popularidad.

3.7. Nuevos referentes

Con el paso de los años el movimiento de *Graffiti Writing* ha conseguido desvincularse del movimiento *Hip-Hop*. De la misma manera, ha logrado salir del gueto, alejarse de lo marginal y abrirse a otros campos de intervención más allá de la pintura en aerosol. No estoy emitiendo un juicio de valor, sino remarcando que el graffiti actual se genera a partir de una amplitud de referentes tan extensa como heterogénea: desde las vanguardias pictóricas de principios de siglo hasta los últimos movimientos artísticos.

Figura 2. Acción-*performance* de Escif en la que genera una interferencia, provocando la intervención de las fuerzas de seguridad. Valencia, 2004. *Frame* del vídeo *Terror-ismos.1*, autoeditado por Escif (Valencia, 2004).

4. Nuevas estrategias de supervivencia

Tras enumerar algunos de los factores que alimentan el graffiti contemporáneo corresponde ahora analizar las diferentes prácticas que conforman este contexto. Estudiando el movimiento contemporáneo del graffiti es fácil encontrar referentes en intervenciones y publicaciones asociadas con el arte público. Como antecedentes podríamos señalar el *sniping,* el *subvertising,* el «situacionismo» e incluso el *happening,*[5] si bien es posible encontrar muchos más. La interpretación y adaptación de este tipo de corrientes artísticas en el graffiti convencional ha desembocado en un abanico muy amplio de estrategias de intervención urbana. A continuación expondré algunas de ellas, ilustrando la cartografía con imágenes actuales.

4.1. Acción directa

Intervención en el espacio público alterando una supuesta ética civil. Esta práctica, heredada del «arte de acción», consiste en interferir en la esfera pública con el cuerpo como herramienta principal de trabajo. El papel tan importante que se le otorga al carácter procesual en este tipo de intervenciones lo relaciona directamente con el *Graffiti Writing*. La intervención suele ser grabada con cámara de vídeo, ya que lo importante es el proceso y no tanto el resultado de ésta (Figura 2).

[5] *Sniping*: introducción de signos en el espacio público, ocupación simbólica del espacio; *subvertising:* subversión de los mecanismos publicitarios, antipublicidad; «situacionismo»: deriva psicogeográfica; *happening*: «transgresión de las normas sociales y de los discursos». Para esta última definición remito al *Manual de guerrilla de la comunicación,* 2000, 123.

Figura 3. Graffiti realizados a partir de la extracción de suciedad sobre las paredes del interior de la Escuela de Arte de Vic. Año 2006. Fotografía de Nacho Magro. Figura 4. Cartel luminoso intervenido por Nano4814. Vigo, 2004. Fotografía cedida por nano4814.

4.2. Afirmación subversiva

Este sistema todavía no es muy regular, pero podemos localizar algunos ejemplos válidos. Se trata de un ajuste exagerado de la normativa social establecida. Jugando dentro de los términos legales, esta estrategia consiste en ridiculizar un reglamento impuesto, llevando al extremo su cumplimiento: «darle la vuelta a la tortilla» (Figura 3).

4.3. Camuflaje

La efectividad del camuflaje es notoria. Consiste en confrontar al espectador con una situación o un mensaje que, de ser patente, rechazarían. Como referencia mitológica aludiremos al conocido episodio del Caballo de Troya en el que los griegos, comandados por Ulises, consiguieron atravesar los enormes muros de la ciudad de Troya, ofreciendo dicho caballo como regalo a sus enemigos. El mecanismo de este sistema se inscribe en la utilización de los soportes de representación utilizados por el poder para hacer uso de sus condiciones privilegiadas y, de esta manera, poder entrar por «la puerta de atrás» en un proceso de comunicación social. La publicidad es uno de los objetivos más accesibles para esta tipología (Figura 4).

4.4. *Collage* y montaje

Es una de las técnicas que más se ha potenciado dentro del arte urbano, a través de pegatinas, carteles e incluso directamente sobre diferentes superficies de la intra-ciudad (paredes, señalizaciones, mobiliario urbano, etc.) Se comenzó a utilizar en el movimiento cubista en la primera mitad del siglo xx con la vocación de romper con los modelos tradicionales de representación figurativos. Hoy en día la tecnología y las técnicas de fotomecánica han evolucionado mucho y los sistemas de *collage* y de montaje alcanzan unos niveles de precisión muy elevados. A veces resulta difícil determinar dónde termina la ficción y comienza la realidad.

4.5. Deriva

Puede representarse o incluso sugerirse. Esta iniciativa, puesta en marcha por los situacionistas en los años 60, reivindica un acercamiento diferente a la ciudad. El recorrido aleatorio, huyendo de los circuitos preestablecidos, nos descubre una infinidad de ciudades posibles. Algunos artistas urbanos se han atrevido a sugerir recorridos alternativos; si bien las diferentes localizaciones de iconos reconocibles sugieren ya de por sí una guía diferente de las ciudades. La «plasta» o «mancha» de Suso33 en Madrid, la mano de Nami en Barcelona o el «chopito» de Nano4814 en Vigo son sólo algunos ejemplos de intervenciones que nos sugieren otra manera de navegar la ciudad.[6]

4.6. Distanciamiento

Este principio se rige por la modificación de la realidad para la construcción de una realidad nueva que cuestione la anterior. Para ello se interviene en formas, acontecimientos o ideas preestablecidas del entorno urbano, cambiando su configuración usual. Se trata de un juego de interferencias donde el espectador se siente sometido a una confusión. Es necesario aprovechar las grietas del sistema para que la intervención no sea evidente y pueda generar un foro de reflexión y debate a su alrededor.

---

[6] En las siguientes páginas web y blogs pueden encontrarse graffiti de los tres (por orden de citación): [http://www.suso33.com]; [http://www.graffiti.org/barcelona y http://aerosol-blog.blogspot.com/2008/08/la-mano-nami.html; y [http://www.nano4814.com].

Figura 5. Intervención de Sam3 sobre una valla publicitaria. Fotografía de Mario Rubio.
Figura 6. Intervención de Eltono. Madrid, 2002. Fotografía de Eltono.

4.7. *Fake* (falsificación/ imitación/ engaño)

El *fake* puede considerarse como un camuflaje llevado al extremo. Consiste en la utilización de signos o códigos reservados a los sistemas de poder para beneficiarse de su potencial comunicativo. Es una manera de hablar en su nombre. El éxito de esta estrategia reside en su descubrimiento, es decir, en que el receptor intuya la falsificación, poniendo así en evidencia el sistema de poder y demostrando la fragilidad real de sus tácticas. A su vez, resulta gratificante para el espectador que toma conciencia de su capacidad crítica frente a la manipulación del sistema (Figura 5).

4.8. Interacción directa con el espacio *(site especific)*

De nuevo estamos ante una estrategia a la que los artistas urbanos recurren asiduamente. Se trata de establecer un diálogo entre la intervención y el espacio en el que ésta se inscribe. Ya en los conocidos graffiti de Mayo del 68 francés se acudió a este recurso,[7] utilizando espacios concretos para potenciar determinados mensajes (Figura 6).

4.9. Tergiversación y reinterpretación

Se trata de un distanciamiento basado en la descontextualización de un objeto, forma, frase o idea. Del juego de contradicciones o paradojas suscitado por este

[7] *Los graffiti del 68*, 1997; y Badenes Salazar, 2006.

Figura 7. Intervención de Spy sobre un busto de Walt Disney. Madrid, 2006. Fotografía cedida por Spy. **Figura 8.** Intervención mural de San. Moraleja, 2008. Fotografía cedida por San.

tipo de manipulación se evidencia una fuerte carga de ironía fundamental para el éxito de la intervención (Figura 7).

4.10. Simbolismo poético

Descendiente directo del muralismo político mexicano, el simbolismo poético se compone de intervenciones cargadas de símbolos. Graffiti o pinturas murales construidos alrededor de un discurso, donde el interés no es mero formalismo (Figura 8).

4.11. Investigación aplicada

Aplicación de diferentes investigaciones al desarrollo del graffiti. Trabajo llevado a cabo desde diferentes campos (Ciencia, Física, Tecnología, etc.). Uno de los colectivos que más ha trabajado en esta línea en los últimos años es Graffiti Research Lab, asentado en Nueva York.[8]

***

Según ha quedado demostrado con esta tipología, el graffiti ha tenido que reinventarse para adaptarse a las nuevas sociedades. El movimiento que empezó

[8] Para más información remito a su página web [http://graffitiresearchlab.com].

en los años 70 como un colectivo cerrado y bastante localizado ha aterrizado 40 años más tarde estructurado en unos parámetros completamente diferentes. Hoy, el graffiti se inscribe en un sistema mucho más complejo y abarca campos muy diferentes. ¿Nos encontramos ante una evolución lógica del fenómeno o, quizás, el fenómeno ya no tiene fundamentos que lo sostengan y vivimos una recreación ficticia del mismo?

5. Dónde termina el graffiti

La Historia del graffiti no arranca con el *Graffiti Writing* neoyorquino. Su incursión en el fenómeno *Hip-Hop* ha estado justificada durante un período histórico muy concreto. Es cierto que la consolidación como movimiento vino dada por unas circunstancias determinadas que ayudaron a construir la imagen con la que lo asociamos hoy en día. Parece como si el final del graffiti neoyorquino dictase la muerte del graffiti, pero no es así. El graffiti sigue vivo y seguirá vivo por mucho tiempo.

El graffiti neoyorquino lleva descontextualizado desde que salió de Nueva York. A Europa llegaron las brasas y desde aquí se reavivó la llama, que no es la misma, pero sí proviene del mismo fuego.

El graffiti, como sistema de expresión alternativo a los medios institucionales, seguirá existiendo mientras la calle sigua siendo un espacio privado donde sólo el poder es libre. Con la aparición de nuevos escenarios llegan nuevas problemáticas que suscitan nuevas formas de protesta. Cuando parece que el sistema consigue apagar unos focos, otros nuevos se encienden. El graffiti, camaleónico, acoge nuevos formatos y nos sorprende constantemente. Su existencia es necesaria, aunque sea metafóricamente. Mientras haya vida, habrá revolución.

Referencias bibliográficas

Badenes Salazar, Patricia: *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística,* Castellón de la Plana: Servei de Comunicació i Publicacións de la Universitat Jaume I, 2006.

Chalfant, Henry y James Prigoff: *Spraycan Art*, [1987] Londres: Thames & Hudson, 1995.

Cooper, Martha y Henry Chalfant: *Subway Art*, [1984] Londres: Thames & Hudson, 1991.

Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

Los graffiti del 68. Diario mural del Mayo francés, Buenos Aires: Perfil, 1997.

Manual de guerrilla de la comunicación, Barcelona: Virus editorial, 2000.

Rosler, Martha: «Si vivieras aquí», en Paloma Blanco (ed.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 173-204.

Estudios

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 163-182, ISSN 1699-8308

Los cuadernos escolares: ordenar los saberes escribiéndolos*[1]

Anne-Marie Chartier (Instituto Nacional de la Investigación Pedagógica [París])

RESUMEN: Los cuadernos escolares permiten analizar las prácticas escritas de los alumnos y de los maestros de una manera diferente a la que nos muestran los libros u otros materiales impresos escolares. Reflejan los contenidos enseñados, las competencias de los alumnos y la jerarquía de los saberes y disciplinas. Estos materiales, sin embargo, deben ser estudiados con precaución, ya que un mismo ejercicio puede cambiar de función o fin según el contexto histórico en el que se realice, como se evidencia, por ejemplo, en los ejercicios de copia, dictado y redacción, producidos entre 1880 y 1960 que se analizan en este artículo. Asimismo, los cuadernos escolares deben ser interpretados teniendo en cuenta las interacciones orales que acontecen en el aula entre alumnos y maestros y que no han dejado huella escrita alguna, si bien podemos reconstruirla gracias a otras fuentes, como los cuadernos de preparación de lecciones de los maestros. Muchas de las actividades orales practicadas en la escuela formaron y forman parte de la cultura escrita y no de lo que habitualmente hemos identificado como cultura oral.

PALABRAS CLAVE: Cuadernos escolares; Disciplinas; Copia; Dictado; Redacción; Cultura oral; Cultura escrita.

ABSTRACT: School notesbooks serve as an alternative to analyzing the writing practices of students and their teachers through textbooks and other printed teaching material. They show the contents which were taught and the skills students acquired, along with the hierarchy of knowledge and disciplines. These sources nevertheless have to be used with caution, as the function or purpose of a single exercise may change along with the historical context in which it was produced, as is reflected in, to cite one example, exercises of copying, dictation, and writing between 1880 and 1960. At the same time, school notebooks have to be analyzed taking into account the oral interaction between teachers and students in the classroom. This leaves no written trace behind, even if we can reconstruct it through other sources, such as the notebooks for the selection of teachers. Many of the oral activities that took place in schools formed (and still form) part of written culture and do not partake in what we normally refer to as oral culture.

KEY WORDS: School Notebooks; Disciplines; Copying; Dictation; Writing; Oral Culture; Written Culture.

* Traducción al castellano de Emilia Ferreiro (Centro de Investigación y de Estudios Avanzados de México [CINVESTAV]).

[1] Este trabajo fue leído como ponencia en el VIII Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita, celebrado en la Universidad de Alcalá los días 5 a 8 de julio de 2005, organizado por el Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita de la Universidad de Alcalá (SIECE) y dirigido por el profesor Antonio Castillo Gómez.

¿Cómo podemos saber lo que hacen los alumnos en la clase? Los sociólogos, psicólogos y pedagogos pueden ir directamente a las escuelas actuales y observar o interrogar a los alumnos en su contexto de trabajo. Los historiadores no disponemos sino de huellas muy limitadas de las prácticas escolares. Las fuentes impresas (leyes, instrucciones oficiales, revistas pedagógicas, manuales, etc.) nos informan acerca de lo que la escuela prescribe o prohíbe. Gracias a estas publicaciones los historiadores hemos podido elaborar una Historia de la escolarización, que es generalmente una Historia política situada en el marco nacional.[2] Otra Historia se ha tratado de construir a partir de la reconstrucción de la figura del maestro, lo que ha conseguido que, en cierto modo, hayan cambiado los modos de pensar la escolarización.[3]

Sin embargo, en ambos casos, quedan en la sombra los alumnos reales y lo que éstos hacían o no hacían. ¿Cómo podemos llegar a ellos? Los cuadernos escolares pueden ayudarnos a entender el funcionamiento de la escuela de una manera diferente a la que lo hacen los textos oficiales. Esto explica sobradamente el interés de los historiadores por estas fuentes, que han escapado a su destino natural, la destrucción. ¿Cómo proceder para pasar, gracias a los cuadernos escolares, de una visión administrativa de la enseñanza a un análisis concreto de los procesos de escolarización que hacen entrar a los alumnos en el mundo ordenado de los conocimientos?

1. Memoria e Historia

Los estudios históricos que se han realizado sobre los trabajos de los alumnos han puesto de manifiesto la distancia entre la norma prescrita y su aplicación. Por ejemplo, en Francia, durante el período de Jules Ferry, las leyes republicanas reemplazaron la enseñanza de la Religión por la enseñanza de la Moral. ¿Pero cómo se aplicaron realmente estas leyes? Jean Baubérot pudo seguir la huella escrita de la enseñanza de la Moral, que se estableció antes de 1900, pero que retrocedió entre las dos guerras y desapareció de los cuadernos mucho antes de extinguirse de los programas escolares.[4]

Los trabajos de los alumnos son también indicativos de los logros escolares. A través de ellos es posible saber a qué corresponden, en una época dada, juicios

[2] Durkheim, 1938.
[3] Compayré, 1886.
[4] Baubérot, 1997.

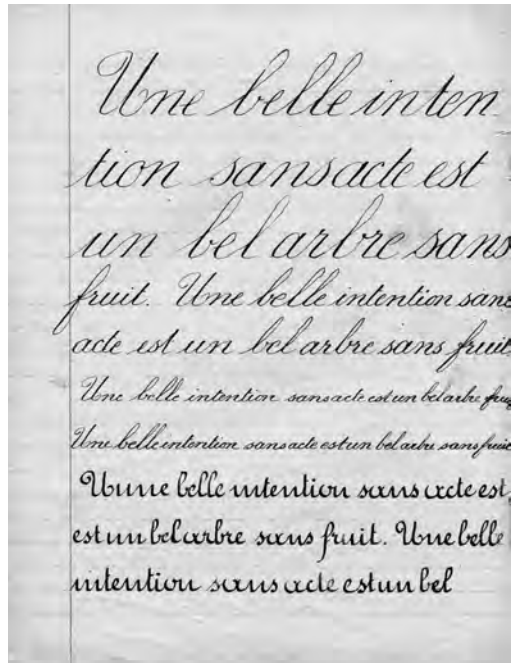


Figura 1. Ejercicio de copia: «Una buena intención sin acción es un hermoso árbol sin frutos». Cuaderno escolar de Lucien Boucherie (10 años), 13 de abril de 1894, sin paginar. Colección privada.

cualitativos como son, por ejemplo, los de «trabajo mediocre» o «buen trabajo», así como cuáles son las expectativas de un maestro ante un trabajo real. Marie-Madeleine Compère y Dolorès Pralon-Julia analizaron 172 trabajos de Latín realizados en un colegio en el que se educaba la élite parisina hacia 1720[5] y André Chervel y Danièle Manesse estudiaron más de 3.000 dictados, que fueron reunidos a finales del siglo XIX para una investigación sobre la Ortografía en la Escuela Primaria.[6] Como bien demuestran ambas investigaciones, a partir del análisis de los trabajos y ejercicios escolares podemos conocer los resultados concretos de los alumnos frente a los ejercicios canónicos de una disciplina.

Se trata, por tanto, de encontrar un método de análisis que evite los riesgos del anacronismo. Es evidente que, aun sin quererlo, miramos los cuadernos antiguos influidos por nuestros propios recuerdos escolares. Al reencontrar la infancia de nuestros antepasados, admiramos las hermosas escrituras hechas con la pluma y leemos con nostalgia enunciados morales copiados con aplicación, tales como «El trabajo bien hecho hace feliz», «Un bien mal adquirido no da nunca provecho» o «Una buena intención sin acción es un hermoso árbol sin frutos» (Figura 1).[7]

[5] Compère y Pralon-Julia, 1992.

[6] Chervel y Manesse, 1989.

[7] Cuadernos escolares de Lucien Boucherie , 8 de agosto de 1892 y 13 de abril de 1894, sin paginar; y cuaderno escolar de Marguerite Marie L. (11 años), 16 de febrero de 1942, sin paginar. Colecciones privadas.

Figura 2. «Dibujo de Cristo según Rafael». Cuaderno escolar de Lucien Boucherie (10 años), 19 de febrero de 1894, sin paginar. Colección privada.

Por el contrario, ciertos pedagogos encuentran en los cuadernos del pasado más bien la repetición indefinida e inútil de ejercicios estereotipados (dictados, ejercicios de Gramática, problemas de cálculo, etc.) y hacen hincapié en la inculcación autoritaria de las certezas morales o patrióticas, en la brutalidad de los juicios, ordenados por los maestros, a veces contenedores y difusores de una importante carga ideológica, que traumatizaron generaciones enteras.

Ambas experiencias, muy diferentes entre sí, han creado filtros interpretativos muy duraderos, que funcionan según dos principios fundamentales. El primer principio es el de la familiaridad o extrañeza. Ocurre cuando los lectores contemporáneos «reconocemos» de inmediato el ejercicio, en su forma y contenido, por haberlo practicado nosotros mismos de una forma idéntica o muy próxima. A partir de este reconocimiento, vuelven a nuestra memoria un número considerable de informaciones implícitas sobre la actividad, su desarrollo y los recuerdos personales, muy diversos según se trate de un ejercicio temido o apreciado. Debemos, sin embargo, tener en cuenta que los ejercicios que los niños de alrededor de 10 años practicaban a principios del siglo XX (1900) en clase no tenían entonces la finalidad o el valor que tienen hoy en día.

Por el contrario, ciertos ejercicios nos resultan extraños comparándolos con nuestra experiencia escolar actual y sólo vemos en ellos su carácter arcaico y arbitrario: líneas de palitos o de redondeles, problemas de grifos llenando recipientes, presentación de facturas o dibujos artísticos. Entre estas dos situaciones extremas se despliega todo un abanico de ejercicios más o menos distantes de los que se practican en la actualidad (Figura 2).

El segundo principio es el de la evaluación retrospectiva de los ejercicios. Esta percepción moviliza criterios de juicio o prejuicio que se refieren tanto al éxito en la tarea como a la satisfacción del maestro o al valor supuesto del niño. Para un ex-alumno, los criterios formales (aplicación visible en el trazado, cuidado, disposición de la escritura y el dibujo en la página) son tan importantes como el contenido mismo del ejercicio. Por su parte, un profesional de la enseñanza confrontará las exigencias pasadas con los criterios actuales o con sus propias expectativas. Sin embargo, contrariamente a las normas de hoy, los profesores del siglo XVIII preferían las traducciones del latín un poco lejanas, pero elegantes («Les belles infidèles»),[8] que mostraban las cualidades de estilo en francés.

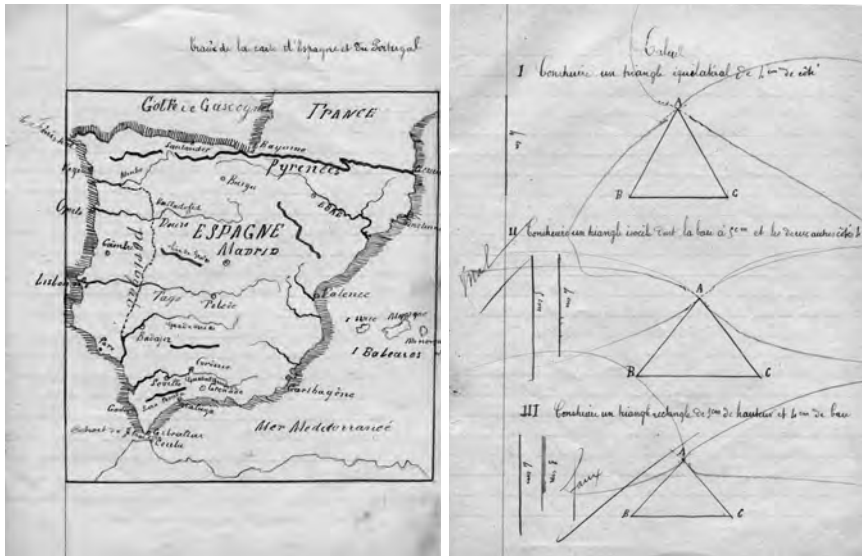
Pero las normas cambian con el tiempo. Hay que recordar que los cuadernos conservados son siempre los de los mejores alumnos, mientras que los cuadernos que muestran la incapacidad de cumplir las tareas obligadas raramente han llegado hasta nosotros. Los lectores contemporáneos estamos, pues, condenados siempre a creer que el nivel ha bajado en relación a esos tiempos lejanos. Pero tal diagnóstico es una apreciación pedagógica anacrónica o una ilusión de la memoria. Para una perspectiva histórica, lo importante es interpretar los cuadernos según las normas (tanto escolares como sociales y culturales) propias del tiempo en el que éstos fueron producidos. He aquí la cuestión fundamental que quisiera plantear en este artículo: ¿en qué medida los cuadernos escolares reflejan la cultura escrita y los saberes de su tiempo?

2. Cultura escrita y saberes escolares

2.1. Textos escolares y disciplinas académicas

En un mundo rural donde los adultos escribían poco, los niños en la escuela escribían cada día. Este gesto de escritura ejecutado durante horas y horas producía una relación con lo escrito muy alejada de la experiencia familiar. Al escribir cada día, año tras año, siguiendo unas normas impuestas, los niños interiorizaban de manera indeleble una cierta clasificación de los saberes. Era en esa rutina donde se plasmaba la percepción inmediata de lo que eran la Historia, la Geografía o la Gramática, por ejemplo. Esta representación de las disciplinas estaba ligada tanto a las formas como a los contenidos de los

[8] Véase Compère y Pralon-Julia, 1992.



Figuras 3 y 4. Cuadernos escolares de Lucien Boucherie (10 años), 15 de mayo y 19 de febrero de 1894, sin paginar. Colección privada.

ejercicios practicados. Así, la Geografía se vinculaba de manera inseparable al mapa que los alumnos dibujaban; la Ortografía se relacionaba con el dictado; la Gramática con los ejercicios de análisis de palabras o de conjugación de verbos; la Aritmética con la resolución de problemas; la Geometría con las figuras trazadas con regla y compás. Otras actividades (como la copia, la composición de textos o las redacciones) son menos fáciles de ligar a una disciplina única (Figuras 3 y 4).

Al poner cada día un título a cada ejercicio escrito, el alumno operaba clasificaciones que se construían «en el acto» y que estructuraban no sólo su experiencia, sino también sus saberes escolares. Esta práctica, realizada a lo largo de los años de escolaridad, construía una lista de saberes reconocidos como escolares que podemos llamar «saberes de escritura» en oposición a aquellos otros saberes prácticos, tales como al aprendizaje de escribir con tinta y pluma. La lista de los «saberes de escritura» definía un conjunto de disciplinas cerrado y evidente. La Religión, en Francia, dejó de formar parte de esta lista a partir de la ley laica de Jules Ferry, promulgada en 1882, a favor de la Moral, definida a partir de este momento como un saber que se escribía, es decir, como una ciencia:

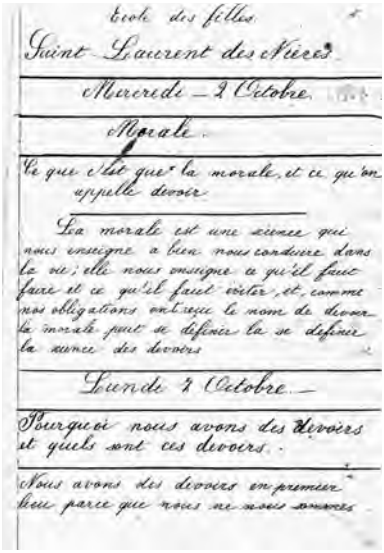

Ecole des filles
Saint Laurent des Nieres
Mercredi – 2 Octobre
Morale
Ce que c'est que la morale et ce qu'on appelle devoir
La morale est une science qui nous enseigne a bien nous conduire dans la vie; elle nous enseigne a qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter, et, comme nos obligations ont reçu le nom de devoir la morale peut se définir la se définir la science des devoirs
Lundi 7 Octobre –
Pourquoi nous avons des devoirs et quels sont ces devoirs.
Nous avons des devoirs en premier lieu parce que nous ne nous sommes

Figura 5. Cuaderno escolar de Marie Combès, alumna de la escuela rural de Saint-Laurent des Nieres (Francia), 2 de octubre de 1901, p. 1. Colección privada.

La moral es la ciencia que nos enseña a conducirnos bien en la vida; nos enseña lo que hay que hacer y lo que hay que evitar, y como nuestras obligaciones han recibido el nombre de deberes, la moral puede definirse como la ciencia de los deberes (Figura 5).[9]

Este texto fue escrito en 1901 por Marie Combès, alumna de la escuela rural de Saint-Laurent des Nieres, en el Sur de Francia. ¿Diríamos actualmente que la Moral es una ciencia? Seguramente no, pero así se consideró durante generaciones. En el fondo, lo que el lenguaje común designa con las palabras «saber», «conocimiento» o «ciencia» tiene mucho que ver con la experiencia ordinaria de la escolarización.

2.2. Saberes escolares y libros

¿Cómo caracterizar los saberes escolares? Podríamos definirlos como saberes cuya realidad y permanencia están objetivadas en libros, aunque no sólo se reducen a los textos escritos, ya que también movilizan imágenes, mapas, esquemas, figuras u operaciones, entre otras cosas. Pero, lo que desde luego es indudable es que los alumnos los aprenden leyendo lo que está escrito en los manuales o escribiendo en sus cuadernos. Estos saberes fueron elaborados para que fueran transmitidos por una práctica pedagógica formalizada, colectiva y progresiva, que se dirigía a clases con muchos alumnos. En una clase hay que tener a todos los alumnos ocupados al mismo tiempo, proponiéndoles ejercicios colectivos que pongan de manifiesto las adquisiciones y los progresos individuales. Los saberes se constituyeron así en disciplinas escolares, que se presentaron de manera formal, lineal y diferenciada de sus posibles usos sociales, como acertadamente lo

[9] Cuaderno escolar de Marie Combès, alumna de la escuela rural de Saint-Laurent des Nieres (Francia), 2 de octubre de 1901, p. 1. Colección privada.

puso de manifiesto André Chervel.[10] Con ellas se estableció un currículo escolar fijo y exclusivo, si bien no todos los saberes entraron en éste. Fueron (y son) las autoridades encargadas de controlar la calidad de la docencia las que también definen los saberes cuyo aprendizaje está considerado como necesario.

2.3. Saberes escolares y saberes empíricos de la práctica

¿Cómo consideraba la institución escolar los saberes que permanecían fuera de la escuela? En el siglo XIX, los antropólogos describieron la existencia de saberes transmitidos de generación en generación en sociedades sin escuela ni escritura. Por su parte, los folkloristas recogieron en zonas rurales cuentos, coplas y refranes en diversos dialectos. Esta división entre lo escrito y lo oral ha contribuido a reforzar el modelo escolar: los saberes de las prácticas tradicionales, transmitidos a través del «ver hacer» y el «escuchar decir», fueron considerados como una mezcla de creencias respetables y supersticiones absurdas, recetas sospechosas y saberes prácticos y útiles. Contra esos saberes arcaicos, la escuela republicana instituyó los saberes de la modernidad.[11] Para las autoridades, este objetivo no era de ningún modo incompatible con el hecho de que los alumnos tuvieran que seguir siendo campesinos o artesanos, salvo en contadas excepciones, en las que la movilidad social republicana permitía cambiar de posición o estatus a las nuevas generaciones con respecto a sus antepasados. Los saberes escolares debían permitir el progreso de los individuos y del pueblo entero, reemplazando a las prácticas empíricas, a los dogmas religiosos, al folklore rural y a las tradiciones opresivas. Se trataba de saberes que se leían y difundían en los manuales y que se escribían en los cuadernos escolares.

Los cuadernos conservados atestiguan ese proceso de apropiación por el que los alumnos debían salir de una vez por todas de la cultura oral y práctica del pasado. Los alumnos trabajaban «con» los cuadernos (y no sólo «en» los cuadernos) y éstos, como soportes de escritura, funcionaban como «dispositivos» a través de los cuales se ordenaba el mundo de los saberes.[12] Imponían, en fin, un marco de referencia, no discutible, un inconsciente compartido por todos los que frecuentaron las mismas escuelas. Así, es posible comprender el lugar marginal, incierto, a veces despreciado, que se otorgó a las disciplinas irreductibles a esta

[10] Chervel, 1998, capítulo 1.
[11] Buisson, 1878-1887; y Denis y Kahn, 2003.
[12] Chartier, 1999, 207-218.

presentación libresca, a esas materias que apenas aparecían en los cuadernos, como la Educación Física, la Música, la costura o el trabajo manual. Estas materias fueron definidas, ante todo, como prácticas. Por lo tanto, lo que resultó de esta ordenación fue, en realidad, la creación de una jerarquía tácita de las disciplinas dentro del conjunto de los aprendizajes, por un lado; y la separación entre ejercicios rutinarios que apuntaban a consolidar ciertos «saber hacer» (y dentro de ellos también el saber leer, escribir y contar) y ejercicios destinados a la adquisición de conocimientos «científicos», por otro.

Es, precisamente, a partir de esta división cuando quisiera plantear dos cuestiones que pueden aclarar el papel desempeñado por los cuadernos escolares en la construcción de una cultura escolar fundada sobre la escritura: 1.º) ¿qué tipo de textos encontramos en los cuadernos escolares en los comienzos de la escuela republicana francesa?; y 2.º) ¿cómo podemos entender la manera en que se articulaba la relación entre lo oral y lo escrito en la clase?

3. Copias, dictados y redacciones antes de 1914

Quienes analizamos los cuadernos escolares nos sorprendemos por la cantidad de textos largos que los alumnos escriben a partir del curso medio (entre los nueve y diez años). En los cuadernos producidos hacia 1900 encontramos, fundamentalmente, tres tipos de ejercicios: la copia, el dictado y la composición o redacción. Los fines de cada uno de estos textos son muy diferentes: un alumno copia para memorizar un contenido (por ejemplo, un resumen de Historia, una regla de Gramática); el dictado no es si no un ejercicio de Ortografía; y la redacción muestra que el alumno es capaz de componer un texto por sí mismo, por ejemplo, una narración o una descripción. En el siglo XIX, estos tres ejercicios constituían tres grados de un mismo aprendizaje: el saber escribir textos.

3.1. Textos copiados

Para encontrar algunos ejemplos de la copia, podemos recurrir al cuaderno de Emile Ract.[13] Tres días de cada cinco, la niña comienza la página de su cuaderno con la copia de un texto de moral o de instrucción cívica, a veces breve (de entre cinco y diez líneas), a veces largo (una página o más). En el cuaderno observamos

[13] Cuaderno escolar de Emile Ract (12 años), escuela de Plancherine (Savoie, Francia), 1898. Colección privada.

igualmente cómo Emile copia también otros textos en otros momentos de la clase, que corresponden a las diferentes materias enseñadas, entre ellas Historia, Economía doméstica y Agricultura. Aparecen copiados incluso textos de autores reconocidos, como uno de Buffon sobre el avestruz u otro del historiador Augustin Thierry en el que se describe una comida de los Galos. Eso sí, estos textos de autor son mucho menos frecuentes que los textos anónimos, por lo general resúmenes de lecciones que Emile debía aprenderse.

Otro ejemplo de estos ejercicios de copia lo podemos encontrar en el cuaderno consagrado a la Moral de la alumna Marie Combès, ya citado, que tiene cerca de 100 páginas.[14] La niña copiaba en orden los capítulos de un manual, apareciendo así dos o tres textos por semana: deberes hacia la familia, hacia la escuela, hacia la patria, etc. El maestro podía preguntar al alumno sobre el contenido de los textos copiados, pero el ejercicio tenía como finalidad última el aprendizaje de un «saber escribir» sin errores ortográficos y sin olvidar ninguna de las palabras que debían ser copiadas.

3.2. Textos dictados

Lucien Boucherie era un alumno de curso medio de un pueblo del Sudoeste de Francia. Prácticamente cada día, el maestro dictaba a la clase un texto de una página o más de extensión. Los textos elegidos para los dictados tenían que ver con materias como Geografía, Historia o Ciencias Naturales, así como con la instrucción cívica, moral y patriótica. Eran textos anónimos o de autores canónicos. Por ejemplo, en una de las páginas aparece un dictado de un texto de Michelet, por el que el alumno aprende que la Revolución es el acontecimiento fundador de la Historia de Francia: «Al invitar al campesino a la adquisición de los bienes nacionales, al vincularlo con la tierra, la Revolución de 1789 pasó a ser sólida, durable, eterna».[15] La finalidad del dictado no era (o no era exclusivamente) el cuidado ortográfico, sino también la iniciación a una cultura escrita a la vez instructiva y «literaria». Independientemente de que el alumno copiara directamente de un libro o escribiera al dictado lo que leía el maestro en alta voz, se trataba siempre de memorizar el contenido de un texto, respetando su forma literal, para familiarizar al alumno con

[14] Cuaderno escolar de Marie Combès (10 años), alumna de la escuela rural de Saint-Laurent des Nieres (Francia), 1901. Colección privada.

[15] Cuaderno escolar de Lucien Boucherie (14 años), 1898, sin paginar. Colección privada.

Problème
Un marchand achète 130 vases de porcelaine à 6 francs le vase; 18 de ces vases se sont brisés. A combien doit il vendre les autres pour gagner 186 francs?
Opérations
Solution
Nombre de vases qui ne sont pas cassés: 130 – 18 = 112.
Prix d'achat des 130 vases: 130 × 6 = 780.
Prix de vente des 112 vases: 630 + 186 = 816.
Prix de vente d'un vase 816 : 112 = 7 francs.
Réponse : 7 francs.
Bien
Samedi, 14 Mai 1898.
Morale
Explication de la devise républicaine: Liberté, égalité, fraternité.
Résumé – La devise de la France républicaine est: Liberté, égalité, fraternité. Ce qui veut dire que tous les hommes doivent être libres, égaux, et frères. Cette devise résume les grands principes de la Révolution et fait de la concorde des honnêtes gens.
Bien
Composition française
Dites le soin que l'on doit avoir de ses vêtements pour éviter des peines à ses parents.

Figura 6. Composición sobre «el cuidado que hay que tener con la propia ropa para evitar problemas a los padres». Cuaderno escolar de Emile Ract (12 años), escuela de Plancherine (Savoie, Francia), 14 de mayo de 1898, sin paginar. Colección privada.

la sintaxis y el léxico de la escritura en francés. Una escritura que, por cierto, se encontraba muy alejada de la lengua oral en una época en que la lengua de comunicación de los alumnos era todavía, a menudo, un dialecto o *patois*.

3.3. Textos redactados

Los ejercicios que conducían al alumno a redactar un texto, se inscribían en la continuidad de esos modelos. El alumno debía escribir apoyándose en un texto que era, a la vez, repertorio de informaciones y modelo de estilo (Figura 6). El tema a tratar procuraba una trama que el alumno tenía que seguir y desarrollar. Tomemos algunos ejemplos:

> 1. Tarea de redacción: *Necesidad del trabajo. El trabajo manual y el trabajo intelectual. Dignidad del trabajo bajo todas sus formas*. 2. Tarea de estilo: *La bandera de Francia. Los emblemas de nuestro país. La bandera tricolor: su origen, su historia, los sentimientos que inspira*. 3. Tarea de estilo: *Una guerra desastrosa. Decir cuáles son las guerras que Francia emprendió bajo el reinado de Luis XV. Cuál de esas guerras fue desastrosa para Francia y cuáles fueron sus consecuencias.* 4. Tarea de estilo: *La imprenta. Decir en qué época tuvo lugar el descubrimiento de la imprenta y cuáles han sido sus ventajas para los hombres.*[16]

En algunos casos, se trataba simplemente de «recitar» por escrito la lección que los alumnos ya conocían de memoria. En otros casos, a la escritura había

[16] Composición sobre «el cuidado que hay que tener con la propia ropa para evitar problemas a los padres». Cuaderno escolar de Emile Ract (12 años), escuela de Plancherine (Savoie, Francia), 14 de mayo de 1898, sin paginar. Colección privada.

precedido una lección durante la cual el maestro había dado las informaciones necesarias que los alumnos debían memorizar y escribir después en un buen francés en su composición. Al leer los cuadernos es fácil distinguir de cuál de estas dos situaciones partían los alumnos al iniciar su redacción: cuando el alumno debía por sí mismo poner por escrito las informaciones escuchadas, pero no leídas, aparecen indicadores de oralidad, visibles en la redacción final, tales como la escasez de puntuación (fundamentalmente comas), la repetición de las mismas palabras (derivada, en parte, de la no utilización de pronombres) o la dificultad de ligar unas frases con otras.

Las dificultades en la adquisición de la sintaxis marcan la lenta y progresiva apropiación de una lengua escrita preparada por la memorización de los textos copiados o escritos al dictado. Para los maestros es evidente que la copia, el dictado, la lección recitada por escrito o parafraseada a partir del libro, eran etapas previas que preparaban para una etapa final, la más difícil y la más paradójica: encontrar, a partir de la oralidad escolar, las formas sintácticas específicas de lo escrito. Esto es lo que explica porqué, en esta primera fase, los contenidos de las copias, los dictados o las composiciones a partir de un texto escrito o de una lección oral sean prácticamente los mismos y tengan que ver con todas las disciplinas «discursivas» e instructivas de la escuela. Los alumnos debían escribir versiones más o menos próximas al texto «literal» que previamente habían tenido que memorizar.[17] Todas estas versiones eran aceptables si eran exactas en el contenido y gramaticalmente correctas. Los alumnos descubrían así que el respeto escrupuloso del texto, reproducido tal cual, era menos importante que la fidelidad semántica de su contenido.

De este modo, al pedir una «restitución» escrita de la lección aprendida, el maestro proponía un ejercicio próximo a la recitación oral individual, a la cual los alumnos están habituados desde el inicio de su escolarización. Podía controlar, sin embargo, al mismo tiempo, las adquisiciones de todo el grupo, algo que oralmente sólo era posible interrogando a los alumnos uno por uno en la clase. Tal posibilidad fue esencial en todas las escuelas rurales, donde varios grados funcionaban en paralelo dentro de la misma clase: mientras que un grupo escribía en silencio, el maestro podía dictar una lección oral a los menos avanzados. Por lo tanto, los textos escritos en los cuadernos deben ser interpretados en

[17] Chartier, 2007, capítulo 7.

relación con esos momentos de trabajo oral que no dejaron ninguna huella en ellos. Y si no contamos con estas huellas, ¿cómo podemos saber cómo tuvo lugar realmente la articulación entre la oralidad y la escritura en las clases?

4. Oralidad y escritura escolares: ¿continuidad o discontinuidad?

4.1. Los fines de la enseñanza de la Lengua antes y después de 1970

Gracias a la Lingüística sabemos que todas las lenguas, orales y secundariamente escritas, desempeñan dos funciones esenciales: expresar y comunicar. En Francia, a partir de 1970, los textos oficiales definen los fines de la enseñanza como el aprendizaje de esas dos funciones: «Las finalidades de la enseñanza del francés [son] dar a todos los niños y adolescentes el dominio de la expresión oral y escrita en la lengua utilizada actualmente y permitirles así la comunicación».[18]

Esta afirmación, que hace hincapié en la continuidad entre lo oral y lo escrito, es hoy en día un lugar común que ya nadie utiliza. La escritura recurre a un código específico, cuyo funcionamiento se adquiere en diversas etapas, como lo han demostrado los psicólogos. También es cierto que las situaciones de interlocución, cara a cara, se diferencian de las situaciones de lectura o de escritura, pues éstas separan al autor de los destinatarios. Sin embargo, entre una lengua oral y la misma lengua escrita, hay mucha más proximidad que entre una lengua materna y una lengua extranjera. Por lo tanto, parece ahora imposible que los alumnos adquieran el dominio de lo escrito sin apoyarse sobre lo que ellos saben y quieren decir. Estas evidencias son recientes y están muy alejadas de las concepciones que prevalecían en los comienzos del siglo xx. La escritura que observamos en los cuadernos escolares no se apoya en la palabra viva de la lengua cotidiana, sino al revés, la oralidad escolar se apoya en la escritura.

4.2. La evolución de la redacción: ¿cómo escribir su experiencia?

Podemos centrarnos en la evolución de la redacción y sus contenidos a lo largo del siglo xx.[19] Junto a los textos en los que el alumno debía «restituir» los conocimientos que había aprendido aparecieron temas que éste debía tratar apoyándose en saberes referidos a su propia experiencia. Los títulos de esos temas adoptaron

[18] Circular del 29 de abril de 1977 del *Boletín Oficial de Educación Nacional* (BOEN).

[19] Dancel, 2001.

formulaciones que implicaban una mirada subjetiva, tales como «He asistido a...», «Escribe a un amigo para contarle...» o «Lo que me ha pasando en…».

Pero no todos los temas que podrían ser objeto de escritura en la clase eran bienvenidos: era menester evitar aquellos asuntos que pudieran molestar a las familias o que llevaran a los alumnos a exponer determinadas conductas u opiniones impropias para la neutralidad de la institución. Así ni la religión, ni la política, ni los testimonios demasiado personales sobre la vida y las costumbres podían entrar en el repertorio de los tópicos aceptables. Se podía, eso sí, hablar de la escuela, de los compañeros, de los juegos, es decir, de la vida cotidiana escolar. Estos temas no parecen referirse a los «saberes de escritura», sino a los «saberes de la experiencia». Todos los alumnos, buenos o malos, tendrían entonces algo que escribir, ya que les bastaría con apoyarse en su experiencia para encontrar el contenido y en su lengua oral cotidiana para «expresar y comunicar» tales experiencias y transformarlas en textos escolares. Esta concepción, que ha sido defendida por Célestin Freinet con el concepto del «texto libre», entra totalmente en contradicción con la pedagogía de lo escrito, tal como se refleja en los cuadernos escolares analizados. Veamos algunos ejemplos.

4.2.1. Primer ejemplo: antes de 1914

¿Qué es lo que encontramos en los cuadernos escolares antes de 1914? La mayor parte de los temas que implican al redactor sólo lo hacen de manera formal: «Cuenta, sin nombrar al autor, un acto de egoísmo del cual hayas sido testigo»; «Cuenta un acto de caridad del cual hayas sido testigo»; «Jules escribe a su hermano que ha sido incorporado al ejército. ¿Qué le dice?»; o «Haz el retrato de un niño bien educado y de un buen alumno que conozcas».[20]

En todos estos temas, la consigna «cuenta» ha sido interpretada de inmediato como «imagina» o «inventa». Leyendo las observaciones de los maestros, resulta evidente que el objetivo no era la «expresión» singular de una experiencia. El alumno debía simplemente mostrar que era capaz de escribir un texto en primera persona, mediante la narración de una verdad o de un valor admitido por todos (condena del vicio y elogio de la virtud, relaciones fraternas ideales, retrato de la buena conducta escolar, etc.). El «yo» de la escritura no era, de ningún modo,

[20] Los ejemplos han sido tomados de varios cuadernos escolares de Lucien Boucherie, producidos en los años 1982, 1893 y 1895, sin paginar. Colección privada.

el del testigo, sino un «yo» universal, abstracto. Así, la escritura de experiencia era tratada sobre el modelo de los saberes escolares habituales, como si se tratara de un relato histórico o literario.

4.2.2. Segundo ejemplo: hacia 1930

La escuela se transformó después de la I Guerra Mundial bajo la influencia de las nuevas teorías pedagógicas: los maestros aprendieron a vincular mejor la escritura y la experiencia, lo oral y lo escrito. Por ejemplo, en 1930, todos los alumnos de una clase vieron por primera vez un avión volando sobre el pueblo y la maestra aprovechó la ocasión para transformar el acontecimiento en ejercicio escolar. Una niña de 12 años, de nombre Denise, contó así en su cuaderno esta «experiencia real», que mezclaba el recuerdo (ella estaba en el jardín con su madre), la descripción *de visu* («En el fuselaje alargado distingo muy bien a las personas que están en las ventanas del avión, veo las ruedas porque no está muy alto») y la opinión personal, que sirve de conclusión («Yo no quisiera viajar en avión»). Podemos ver, con cierto asombro, las expresiones y el léxico que la niña ha utilizado en su redacción («trueno», «alas», «fuselaje», «ruedas», «la hélice da vueltas como las aspas de un molino», «rapidez prodigiosa», «un gran pájaro con las alas rígidas»). Sin embargo, sabemos que estas palabras o expresiones no fueron fruto de la espontaneidad de la niña, sino que fueron escritas por la maestra durante el trabajo previo al ejercicio de redacción individual que sobre el tema realizó con toda la clase.[21]

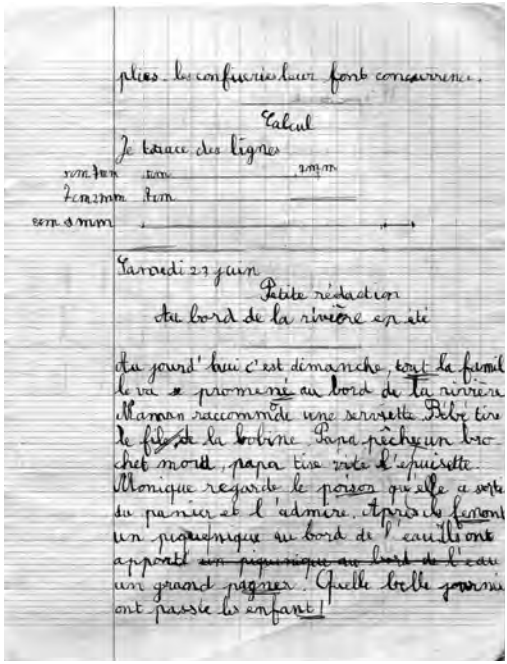
Entonces ¿hay que considerar esta ayuda como un molde que limita la expresión personal del alumno y le conduce a una escritura estereotipada? O bien, por el contrario, ¿hay que considerar esta ayuda como un recurso necesario sin el cual muchos niños no serían capaces de escribir casi nada? En el caso del cuaderno de Denise encontramos algo excepcional: la maestra ha dictado a los alumnos varias conclusiones para mostrar que hay diversos puntos de vista aceptables, que han sido copiadas por todos:

> 1) Yo no quisiera ir en avión porque los periódicos dicen que muchos se incendian, que otros caen al agua o se estrellan en tierra porque no tienen gasolina. 2) Envidio a los que están en el avión. Deben gozar de un hermoso espectáculo y, además, es posible ir muy lejos y conocer muchos países. ¡Pero esta máquina debe ser terrible durante una guerra! 3) Admiro a esos hombres que el gran pájaro lleva hacia lo desconocido.[22]

---

[21] Cfr. Dancel, 2001, 113-114.

[22] *Ibidem.*


plies les confitures leur font concurrence.

Calcul

Je trace des lignes

Vendredi 27 juin

Petite rédaction

Au bord de la rivière en été

Aujourd'hui c'est dimanche, tout la famille va se promener au bord de la rivière. Maman raccommode une serviette. Bébé tire le fil de la bobine. Papa pêche un brochet mort, papa tire vite l'épuisette. Monique regarde le poisson qu'elle a sorti du panier et l'admire. Après ils feront un pique-nique au bord de l'eau. Ils ont apporté ~~un pique-nique au bord de l'eau~~ un grand panier. Quelle belle journée ont passée les enfants!

Figura 7. Redacción: «A orillas del río en verano». Cuaderno escolar de Jean-Paul T., escuela de Aillon-le-Jeune (Savoie, Francia), 23 de junio de 1963, sin paginar. Colección privada.

Tal diversidad de afirmaciones no hubiera sido imaginable una generación antes, cuando la escuela enseñaba claramente lo que cada alumno debía aprobar o reprobar. Por el contrario, después de la I Guerra Mundial, los modelos literarios permitieron un abanico mucho mayor de reacciones, sentimientos u opiniones frente a un mismo acontecimiento. Sin embargo, el estatus escolar del relato de experiencias no se confunde con el testimonio. Los extractos literarios sirven de referencia para ayudar a los alumnos a contar y describir «escenas realistas», así como a expresar deseos, sentimientos y juicios singulares, si no personales. Los buenos alumnos son, a menudo, los que se adhieren a los modelos escolares, los que responden tal y como de ellos espera la institución.

4.2.3. Tercer ejemplo: alrededor de 1960

Todavía en 1960 predomina este modelo. Jean-Paul tenía siete años cuando describió en diez líneas un picnic familiar bajo el título «A orillas del río en verano» (Figura 7):

> Hoy es domingo, toda la familia va de paseo a orillas del río. Mamá remienda una servilleta, Bébé tira del hilo de la bobina, Papá pesca, un pez muerde, Papá tira rápido la red, Monique mira el pez que ha sacado de la canasta y lo admira. Luego harán una comida cerca del agua. Han traído una gran canasta. ¡Qué lindo día pasaron los niños![23]

[23] Cuaderno escolar de Jean-Paul T., escuela de Aillon-le-Jeune (Savoie, Francia), 23 de junio de 1963, sin paginar. Colección privada.

Leyendo este texto podría pensarse que es el relato de una experiencia personal. No es el caso. En efecto, la maestra pegó sobre el pizarrón una gran imagen representando un picnic. Después de un momento de conversación espontánea, en el que todos los alumnos participaron describiendo y comentando la imagen, la maestra les pidió que formularan oralmente frases correctas y que luego cada uno compusiera un borrador de su texto completo. Jean-Paul tuvo siete errores ortográficos, pero entendió perfectamente las reglas de la composición, un género literario donde el alumno debe describir la escena como si él mismo fuese unos de sus protagonistas. Nada falta en este texto para que parezca el relato de una experiencia personal, ni siquiera el nombre atribuido a la niña (que es el de su hermana), ni la conclusión bajo forma de exclamación gozosa.

4.3. Oralidad escolar y adquisición de conocimientos en el primer curso

Es posible comprender cómo este aprendizaje de la norma escrita comenzaba mucho antes de que los alumnos fueran capaces de leer y de escribir, gracias al cuaderno en el que una maestra anotó la preparación de sus clases.[24] El documento, fechado en 1962, hace referencia a una clase de doble nivel, en la que confluyen niños de los dos primeros años de la Escuela Primaria. La maestra (según me han dicho) trabajaba entonces en una escuela muy popular de la periferia parisina. Los niños llegaban al primer año sin apenas saber manejar un libro, coger el lápiz o participar en clase. En su plan de trabajo para las cuatro semanas del mes de noviembre ella repartió, por un lado, las actividades específicas de cada nivel (lectura, escritura y cálculo), las únicas que exigían que ella estuviera disponible para la mitad de la clase, y por otra parte, las actividades comunes.

El programa común a los dos niveles pensado para la segunda semana era el siguiente: Moral («La madre»), vocabulario («La lluvia»), Gramática («El femenino de palabras en –*eur*, como *chanteur-chanteuse*; *voleur-voleuse*, pero también *instituteur-institutrice*; etc.»), conjugación («El presente del verbo *chanter*»), recitado (una poesía sobre el otoño), Historia («La civilización de la Galia romana»), Geografía («El otoño y el invierno»), observación científica («El aceite y el agua») y dibujo o trabajo manual («Coloreado y recortado de árboles bajo la lluvia»).

[24] Cuaderno de preparación de lecciones de la maestra Paulette Millet, escuela Les Planètes (Maisons-Alfort, Francia), 1962, p. 2. Colección privada.

En noviembre, ningún niño de primer año sabía leer, ni siquiera descifrar las letras. Sin embargo, gracias al doble nivel, esos alumnos recibieron una instrucción oral que se podría llamar «intensiva», según las disciplinas escolares. No debían escribir después de cada lección, tal y como lo hacían los alumnos de segundo año. Pero, al mirar los cuadernos, se puede pensar que esos alumnos pasaron todo su tiempo descifrando, trazando letras, copiando palabras y contando.

Sin embargo, a lo largo de los contenidos abordados, esos alumnos aún iletrados habían visto y descrito ilustraciones en las clases de Historia y Geografía, habían escuchado lecturas y, a veces, hasta memorizado una cantidad de palabras desconocidas y de saberes nuevos. Esta maestra comenzó su carrera profesional antes de la II Guerra Mundial y toda su formación la llevó a creer que la escuela debía hacer entrar a los niños en el mundo de la cultura escrita de los libros. Una cierta concepción de las relaciones entre lo oral y lo escrito, tal como fueron entendidas a finales del siglo XIX, aún puede observarse en la actualidad. Esta iniciación, sistemática y muy guiada, no dejaba en absoluto lugar para «la expresión y la comunicación oral y escrita» en el sentido definido por las instrucciones oficiales diez años después.

5. Conclusión: cultura escrita/cultura oral en la escuela

¿Qué debemos entender, entonces, por «cultura escrita escolar»? Al final de este rápido recorrido por los cuadernos franceses creo que es necesario definir más rigurosamente lo que llamamos «cultura oral», «cultura escrita» y «cultura escolar».

5.1. Primera observación

Los contenidos de la cultura escolar se transforman a lo largo del tiempo, lo que modifica la jerarquía de los saberes y las prácticas de escritura. Esta evolución no es fácil de vislumbrar en los textos ni en los programas oficiales, pero sí es perfectamente visible en los cuadernos. Algunas materias están omnipresentes en los cuadernos de 1900: la Moral, la Historia, la Geografía o las Ciencias, por ejemplo. Todas ellas aparecen en textos copiados, dictados o redactados. Después de la I Guerra Mundial, gracias a la aparición de un aprendizaje focalizado en la lengua francesa, los ejercicios de Gramática y de conjugación ocuparon cada vez más espacio en las páginas de los cuadernos. Las copias o los dictados de textos instructivos desaparecieron y los textos leídos o dictados eran, en su mayoría,

descripciones realistas o relatos de experiencias extraídos de textos literarios. Los temas sobre los cuales los alumnos debían escribir siguen la misma evolución. A través de los textos que hay que leer y escribir, la Escuela Primaria quiere hacer adquirir a los niños del pueblo una «cultura general» más literaria y no sólo saberes instructivos bien memorizados.

5.2. Segunda observación

Sin embargo, esta importante evolución de las prácticas de escritura si modifica los contenidos enseñados, no transforma la relación de la Escuela Primaria con la cultura escrita. La lengua de los «saberes de escritura» no sirve prioritariamente para expresarse ni para comunicarse, sino para representar el mundo. Esta función de representación se efectúa, en una primera etapa, a través de las disciplinas científicas. Hay que comprenderlas y aprenderlas. Se efectúa también, en una segunda etapa, a partir de las ficciones literarias que enuncian los valores y el sentido de las experiencias, de las relaciones y de las conductas. Hay que entenderlas, pero, al igual que con los conocimientos científicos, hay también que aprenderlas, ya que los niños no las adquieren a través de sus experiencias familiares, como es el caso de las familias burguesas cultas.

La oralidad escolar trata de hacer escuchar a los niños de las escuelas públicas la lengua escrita que ellos no conocen, los contenidos de los saberes y las formas lingüísticas de lo escrito que ellos ignoran. La lectura en voz alta es un dispositivo esencial de este aprendizaje. No podemos entonces considerar como parte de la cultura oral todo lo que tiene que ver con el habla efectiva. Hay formas específicas de la oralidad que pertenecen esencialmente a la cultura escrita. Esto es evidente en el caso de la cultura escrita académica, donde la conferencia, la clase magistral, los seminarios o los coloquios sólo tienen sentido en relación con los libros, los artículos y los textos de los cuales hablan. Pero también es el caso de la escuela popular, aunque las pedagogías de la expresión y de la comunicación nos hayan llevado a olvidarlo o a subestimarlo.

5.3. Tercera observación

Después de todo, hay que interrogarse sobre la desaparición de este modelo a partir de 1960, en una coyuntura donde todo el mundo occidental se urbanizó, donde la escolaridad se hizo extensible a todos, donde lo escrito, omnipresente en el mundo social (libros de bolsillo, periódicos, revistas, etc.) compitió con las

nuevas tecnologías de la comunicación audiovisual. Con la televisión, la escritura dejó de tener el monopolio de la transmisión de los saberes y de las ficciones. Esta nueva cultura ciudadana, la audiovisual, desacreditó, sino el mundo de los saberes, por lo menos las modalidades que la escuela del pueblo había inventado para transmitirlos.

5.4. Cuarta observación

Sin embargo, nadie puede discutir que la escuela sigue teniendo como misión esencial que los alumnos adquieran la escritura y aprendan a ordenar el mundo de los saberes mediante ella. ¿En qué se convertirán los cuadernos escolares, ahora que los teclados y las pantallas penetran en las escuelas más ricas del planeta? ¿Qué pedagogía popular podrán concebir los docentes en tiempos de Internet? La frontera que oponía, a finales del siglo XIX, la cultura oral de las sociedades campesinas arcaicas y la cultura escrita de las sociedades urbanas modernas está, una vez más, en proceso de transformación. Es quizá la experiencia viva de ese cambio cultural, cuyas consecuencias no podemos prever aún, lo que hace que sea cada vez más urgente y necesaria una reflexión sobre la historia de las relaciones entre las culturas escritas y las culturas escolares en nuestros diferentes países. A pesar de su humildad, o quizás a causa de ella, los cuadernos escolares tienen todavía mucho que enseñarnos.

Referencias bibliográficas

Baubérot, Jean: *La Morale laïque contre l'ordre moral*, París: Seuil, 1997.

Boletín Oficial de Educación Nacional (BOEN), 29 de abril de 1977.

Buisson, Ferdinand (dir.): *Dictionnaire de pédagogie et d´instruction primaire,* París: Hachette, 1878-1887, 4 vols.

Chartier, Anne-Marie: «Un dispositif sans auteur: cahiers et classeurs dans l'école primaire», en *Le dispositif. Entre usage et concept*, dossier monográfico de la revista *Hermès,* 25, 1999, pp. 207-218.

— *L'école et la lecture obligatoire*, París: Retz, 2007.

Chervel, André: *La culture scolaire. Une approche historique*, París: Belin, 1998.

— y Danièle Manesse: *La Dictée, les Français et l'orthographe*, París: Institut National de la Recherche Pédagogique (INRP); Calmann-Levy, 1989.

Compayré, Gabriel: *Histoire de la Pédagogie*, París: Delaplane, 1886.

Compère, Marie-Madeleine y Dolorès Pralon-Julia: *Performances scolaires de collégiens sous l'Ancien Régime. Etude de six séries d'exercices latins rédigés au collège Louis-le-Grand vers 1720,* París: Institut National de la Recherche Pédagogique (INRP); Publications de la Sorbonne, 1992.

Dancel, Brigitte: *Un siècle de rédactions. Écrits d'écoliers et de collégiens*, Grenoble: Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble, 2001.

Denis, Daniel y Pierre Kahn (dirs.): *L'école républicaine et la question des savoirs,* Paría: Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS), 2003.

Durkheim, Emile: *L'évolution pédagogique en France*, [1905] París: Alcan, 1938.

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 183-200, ISSN 1699-8308

Autobiografías, memorias y diarios de maestros y maestras en la España contemporánea (siglos XIX-XXI)[1]

Antonio Viñao Frago (Universidad de Murcia)

RESUMEN: En este artículo se analizan, desde la perspectiva de la Historia de la Cultura Escrita, un total de 28 autobiografías, memorias y diarios escritos por maestros y maestras en España durante los siglos XIX al XXI. Primero se define el campo de estudio y los tipos de textos que se incluyen o excluyen del análisis realizado. Después se expone la distribución en el tiempo y por sexos de los 28 ego-documentos objeto de estudio y sus distintas modalidades en función del contenido, estructura y técnicas narrativas. Seguidamente se destaca el hecho de que sus autores hayan sido o sean, por lo general, escritores que se desenvuelven a sus anchas en el mundo de la cultura escrita. Por último, se exponen y analizan los motivos, explícitos o implícitos, que les llevaron, en cada caso, a redactar y publicar sus autobiografías, memorias o diarios.

PALABRAS CLAVE: Historia de la Cultura Escrita; Egodocumentos; Autobiografias; Memorias; Diarios; Magisterio Primario; España; Siglos XIX-XXI.

ABSTRACT: In this article 28 autobiographies, memoirs and diaries, written by Spanish schoolteachers from the 19th to 21st centuries, are analyzed from the perspective of the written culture. First, the field of study is defined, and the type of texts included in or excluded from analysis is specified. Presented next are the chronological and gender distribution of the 28 egodocuments studied, as well as the different modalities regarding theirs contents, structure, and narrative techniques. Then, the fact that their authors had been, or still are, writers who feel comfortable with written culture is highlighted. Finally, the reasons, explicit or implicit, that moved each of them to write and publish their autobiographies, memoirs, and diaries are set out and analyzed.

KEY WORDS: History of Written Culture; Egodocuments; Autobiographies; Memoirs; Diaries; Primary Schoolteachers; Spain; 19th-20th-21st Centuries.

En dos trabajos anteriores mostré y analicé la amplia diversidad de tipos y géneros que ofrecían los ego-documentos (también llamados «literatura del yo») en el ámbito educativo, así como algunas de las posibilidades

[1] Este trabajo fue leído como ponencia en el *VIII Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, celebrado en la Universidad de Alcalá los días 5 a 8 de julio de 2005, organizado por el Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita de la Universidad de Alcalá (SIECE) y dirigido por el profesor Antonio Castillo Gómez.

y problemas que presenta su uso como fuente histórico-educativa.[2] Asimismo, en otro trabajo de reciente publicación he analizado la memoria escolar en sus distintas manifestaciones (la memoria de los profesores y maestros, la de los alumnos y la de los objetos, sin entrar a considerar la de las instituciones educativas como una forma más de la cultura escolar).[3] En esta ocasión, dado que este texto fue leído por vez primera como ponencia en el marco de la 3.ª Sección del *VIII Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita* (titulada «Escrituras cotidianas en contextos educativos»), y en relación y como continuación de los trabajos anteriormente mencionados, trato de aportar un estudio sobre las memorias y diarios de maestros y maestras en España en los siglos XIX a XXI (la primera publicada es del año 1886 y la última del 2004). No obstante, y para precisar ya desde el principio el tema objeto de análisis, quiero advertir que sólo consideraré estos textos, en este trabajo, desde la perspectiva de la Historia de la Cultura Escrita, dejando a un lado sus posibilidades y limitaciones como fuente histórico-educativa.

1. Delimitación del campo de estudio

El campo de estudio de este trabajo lo constituyen, por tanto, las memorias y diarios en un sentido estricto, impresos o no impresos, de maestros y maestras en la España de los siglos XIX a XXI. La relación final de los mismos (por supuesto, no exhaustiva) distingue entre las memorias impresas (25), las no impresas (2) y los diarios impresos (3). Son, pues, en total 30 las memorias y diarios censados y 28 los analizados. Por el contrario, no se consideran ni estudian:

A) Las novelas autobiográficas. Su exclusión deja en el aire la difícil y borrosa distinción entre realidad y ficción en la «literatura del yo». Por un lado, en muchas de las memorias analizadas se recurre al diálogo y otras formas de expresión literaria más propias de las obras de ficción que de las que se escriben bajo la pretensión de veracidad (¿cómo es posible recordar con exactitud un diálogo acaecido 10, 20 ó 30 años antes?). A su vez,

[2] Viñao Frago, 2000, 169-204; y 2002, 135-175.

[3] Viñao Frago, 2005, 19-33.

en las novelas autobiográficas hay un alto componente de realidad veraz incorporada al texto.[4]

B) Las memorias procedentes de entrevistas orales («historias de vida» o Historia oral), incluso en el caso de que hayan sido impresas. Sólo se exceptúan, por su carácter atípico, las de José de Tapia. Se trata de un texto redactado por Fernando Jiménez de Mier y Terán a partir de varias conversaciones grabadas en 20 cintas. Cada conversación era pasada a texto por Fernando Jiménez. Este último era revisado por José de Tapia, quien introducía nuevos comentarios sobre lo ya dicho y continuaba el relato. El texto final, escrito en primera persona, fue además revisado y corregido por José de Tapia.[5]

C) Los textos autobiográficos escritos a instancias de un investigador (en mi archivo personal se conservan varios de ellos) o de la administración (por ejemplo, una hoja de servicios o un currículum).

D) Los escritos autobiográficos, en forma de libro, folleto o artículo de revista, cuyo fin principal es dar cuenta de una experiencia escolar concreta

---

[4] Habría que distinguir, en todo caso, entre novelas autobiográficas de docentes y novelas pedagógicas escritas por docentes. Las primeras serían novelas basadas casi en su totalidad en hechos reales vividos por el autor o autora. Las segundas, novelas de tema pedagógico en las que su autor o autora ha incorporado algunos elementos de sus vivencias como docente. La distinción tiene que ver con el mayor o menor peso, en cada caso, de lo real y lo imaginado o ficticio. De ahí la dificultad que ofrece ubicar muchas de ellas en uno u otro lado. Lo mismo sucede, en ocasiones, con la distinción entre memorias y novelas autobiográficas, donde, en último término, hay que recurrir a la intención y pretensiones del que escribe. Así, tras preguntar un día a Salvador García Jiménez, maestro primero y después catedrático de Lengua y Literatura de Bachillerato, además de escritor y novelista, si su novela *Primer destino*, basada en su primer año como maestro cuando sólo tenía 21 años, era una autobiografía o una novela, me indicó que era una novela. Y cuando, tras esta respuesta, le pregunté donde empezaba la realidad y terminaba la ficción (o viceversa) me respondió, entre otras cosas, que los nombres de las personas y de la localidad donde transcurrían los hechos habían sido modificados y que algún que otro suceso había sido recreado, pero que, en general, la novela se basaba en hechos reales. En último término son las pretensiones del autor y su posición frente al pasado como algo a recuperar o algo que sirve de inspiración, apoyo y base para lo que se escribe sin más, lo que permite distinguir entre memorias y novelas autobiográficas. De ahí que haya incluido, entre las primeras, la «novela histórica» de García Álvarez, 1978.

[5] Jiménez Mier y Terán, 1989.

o del trabajo diario llevado a cabo por el maestro o maestra en cuestión. Este tipo de literatura, más habitual en el Magisterio Primario que entre el profesorado de otros niveles educativos, fue muy abundante en la España de los años 20 y 30 del siglo XX, como ha demostrado María del Mar del Pozo, así como en los años 70 y 80 de dicho siglo.[6]

E) Trabajos o textos sobre cuestiones educativas, escritos por maestros o maestras, en los que pueden hallarse referencias más o menos ocasionales a su trabajo o profesión o a aspectos autobiográficos.

Una vez que se ha explicado cuáles son y cuáles no son los textos a analizar, indicaré que su análisis comprenderá, primero, una serie de consideraciones generales sobre su distribución cronológica y por sexos; para intentar, después, una tipología de los mismos, y analizar, por último, dos aspectos relativos al ámbito de la cultura escrita y los ego-documentos: hasta qué punto se trata o no de escritores (no escribientes o escribas) que escriben, es decir, de autores para los que la escritura y la lectura son dos prácticas habituales en sus vidas; y cuáles fueron las motivaciones que les llevaron a escribir este tipo de textos de índole autobiográfica o diarística.

2. Distribución cronológica y por sexos

Sólo tres autobiografías de los textos censados corresponden, en su totalidad o en buena parte, al siglo XIX. Un buen número se concentra entre los maestros y maestras nacidos en los años finales del siglo XIX y primeros del XX. Ocho de ellos, nacidos entre 1889 y 1902, tenían entre 34 y 47 años cuando estalló la Guerra Civil española (entre los ocho se hallan dos maestros anarquistas, Higinio Noja Ruiz y José de Tapia, nacidos ambos en 1896 y en Andalucía).[7] Un importante número (10) corresponde a maestros y maestras nacidos entre 1910 y 1916. Es decir, a quienes tenían entre 20 y 26 años en 1936 y pertenecen, en

[6] Pozo Andrés, 2005, 115-159. Ejemplos de este tipo de literatura en los años 70 del siglo XX serían los libros de Fernández Cortés, 1975 y 1977, del Equipo de Durango, 1979 y de Salanueva, 1983. Asimismo, suelen abundar en revistas pedagógico-profesionales, como la *Revista de Pedagogía* (1922-1936) o, por referirnos a un tiempo más reciente, *Cuadernos de Pedagogía,* cuyo primer número apareció en 1975 y que sigue publicándose en la actualidad.

[7] Noja Ruiz, 1996; y Jiménez Mier y Terán, 1989.

su práctica totalidad, a la generación de los llamados «maestros republicanos» del Plan Profesional de 1931 o de los cursillos celebrados en los primeros años de la II República. De la posguerra y épocas posteriores, en exclusiva, sólo hay tres casos: los de Julia Ortés, Isabel Agüera Espejo-Saavedra y Francisco Villena Martínez.[8]

De un modo u otro, la guerra, la posguerra y el exilio exterior o interior fueron acontecimientos, por lo general, muy relevantes en, al menos, 18 de las memorias y diarios analizados. Acontecimientos que afectaron no sólo a la vida personal y profesional de sus autores, sino también a la publicación de los textos en cuestión. Así sucedió en los casos de Miquel Fornaguera i Ramón, José de Tapia, María Sánchez Arbós y Magdalena Pons Rotger, cuyas memorias o diarios tuvieron que publicarse en Colombia o en México, bien porque sus autores estaban exiliados en dichos países, bien porque (en el caso de María Sánchez Arbós, un claro ejemplo de exilio de la memoria) el texto no pudo publicarse en España y tuvo que ser editado en México y en una edición muy restringida.[9]

Dieciséis de los textos considerados han sido escritos por hombres y 11 por mujeres. Sin embargo, las mujeres predominan entre quienes escriben diarios (dos frente a un hombre), aunque su reducido número no permita conclusión alguna, sobre todo si el cómputo se realiza estableciendo un corte en el año 1991. Antes de esta fecha son nueve los hombres y sólo dos las mujeres que ven publicadas sus memorias o diarios. En los años siguientes las cifras se invierten: cuatro hombres y nueve mujeres.

En lo que a la fecha de publicación se refiere, son escasos los textos impresos anteriores a 1970: sólo cinco. Las décadas de 1970 y 1980 arrojan, asimismo, cifras no muy elevadas: tres textos impresos en el primer caso y cuatro en el segundo. Fue en los años 90, en especial en su segunda mitad, cuando el ritmo de producción impresa se aceleró: nueve textos en total, siete de los cuales aparecieron entre 1996 y 1998, ambos años inclusive. Una tendencia que parece continuar en el siglo XXI con los seis textos impresos desde el año 2000 hasta el 2004, ambos incluidos.

---

[8] Ortés, 1998; Agüera Espejo-Saavedra, 1998; y Villena Martínez, 2001.

[9] Fornaguera i Ramón, 1962; Jiménez Mier y Terán, 1989; Sánchez Arbós, 1961; y Pons Rotger, 1984.

3. Modalidades o tipos de literatura autoreferencial del Magisterio Primario

Dejando a un lado, por el momento, la distinción más general entre autobiografías o memorias y diarios, el conjunto de los 28 textos analizados oculta una amplia diversidad de modalidades o tipos, en unos casos muy evidentes, en lo que a su caracterización se refiere, y en otros, la mayoría, con una mezcla de rasgos propios de dos o más de ellos.

Así, por ejemplo, hay textos (los de López Anguta, Caballero Sánchez, Hernández Ruiz, Sánchez Arbós, Artiga i Esplugas)[10] en los que lo profesional domina hasta el punto de excluir cualquier otro aspecto de índole personal, familiar, político o histórico. Otros (los de Soto, Fernández Mazas, García Álvarez, Medrano y Plá Pechovierto)[11] entremezclan lo profesional y lo personal, lo político y lo sindical, llegando en ocasiones a primar estos dos últimos aspectos. Algunos combinan lo profesional y lo personal, predominando en unos casos (Tapia, Ortés, Calpe Clemente y Villena Martínez) lo primero y en otros (Ruipérez Cristóbal, Agüera Espejo-Saavedra, Pons Rotger, Sanjuán Pisón) lo segundo. Hay también textos, como el Trabadua de Mandaluniz, que contienen escasas referencias profesionales y tratan más las políticas y personales.[12]

En ocasiones, como ocurre con Barnés, las referencias personales y profesionales surgen de entre un texto local y costumbrista donde la ciudad, en este caso Lorca, y sus personajes constituyen el eje central del relato.[13] Otras veces lo personal se entremezcla con lo institucional y educativo, como es el caso de las memorias de Vila (Escuela Horaciana), Carbonell i Fita (Escuela Normal de la Generalidad), Manjón (Escuelas del «Ave María») o Artiga i Esplugas (todas las escuelas o instituciones educativas en las que «vivió» como alumna, formándose para ser maestra, o como maestra).[14] No falta, por último, el relato autobiográfico, entre lo

[10] López Anguta, 1907; Caballero Sánchez, 1970; Hernández Ruiz, 1997; Sánchez Arbós, 1961; y Artiga i Esplugas, 1991.

[11] Soto, 1983; Fernández Mazas, 1990; García Álvarez, 1978; Medrano, 1998; y Plá Pechovierto, 2004.

[12] Jiménez Mier y Terán, 1989; Ortés, 1998; Calpe Clemente, sin año; Villena Martínez, 2001; Ruipérez Cristóbal, 1996; Agüera Espejo-Saavedra, 1998; Pons Rotger, 1984; Sanjuán Pisón, 1968-1972; y Trabadua de Mandaluniz, 1997.

[13] Barnés, 2000.

[14] Vila, 1979; Carbonell i Fita, 2002 y 2003; Manjón, 2003; y Artiga i Esplugas, 1991.

profesional y lo personal, que pertenece a un tipo de ego-documentos que oscila entre la ficción novelada y la descripción de la realidad educativa vivida por determinados profesores, como es el caso de Villena Martínez.[15] Un tipo de textos que podríamos calificar como «literatura del desastre»: una producción escrita, dirigida a dar cuenta de lo que se ha dado en llamar el descenso del nivel o rendimiento académico, bastante habitual en los últimos años entre los profesores de Enseñanza Secundaria, en especial de las materias de Humanidades, pero que no cuenta con muchos ejemplos entre el Magisterio Primario.[16]

Desde otra perspectiva, la del relato en sí mismo, hay cinco casos que se apartan de la estructura y disposición de los diarios o autobiografías habituales. Me refiero:

A) Al relato «histórico», contado en tercera persona, de Concepción Sáiz de Otero, *Un episodio nacional que no escribió Pérez Galdós. La Revolución del 68 y la cultura femenina (apuntes del natural)*, en el que la autora se refiere a sí misma como a un personaje más de la historia narrada y no de un modo especialmente destacado.[17]
B) A la combinación, como hace García Álvarez, de relato histórico y ficción a través de un supuesto *alter ego* (Ernesto, un maestro leonés), que no es sino el mismo autor, mediante la separación, en la mayor parte de los capítulos, de una primera parte, en general más extensa y bien documentada, dedicada a narrar y enjuiciar los hechos históricos más relevantes de cada momento, en España y fuera de ella, desde 1921 a 1978; y una segunda parte en la que se da cuenta de la vida, peripecias y andanzas de dicho maestro desde los 11 años de edad hasta su jubilación en 1974.[18]
C) Al recurso, igualmente, a la ficción heterónima, del que hace uso Higinio Noja Ruiz al titular su autobiografía *Memorias de Aurelio Pimentel*.[19]

---

[15] Villena Martínez, 2001.

[16] Valgan, a título de ejemplo de este tipo de libros, por lo demás también aparecidos en otros países con el mismo éxito editorial (como el de Mastrocola, 2004, con tres ediciones en los dos primeros meses de su publicación), los siguientes títulos: García Jiménez, 2001; Pastor, 2002; Sala, 2002; y Orrico, 2005. No está de más señalar que también pueden encontrarse libros de signo diferente. Por ejemplo, el de Maceda, 2004.

[17] Sáiz de Otero, 1929

[18] García Álvarez, 1978.

[19] Noja Ruiz, 1996.

D) Al recurso, también ficticio, por parte de Valero Almudévar, a un supuesto maestro que relata a unos amigos, tras volver a Madrid y a lo largo de cinco «veladas», sus «aventuras» como maestro en tres pequeños pueblos del Pirineo desde 1864 a 1870.[20]

E) Al relato novelado *Fugida¡* de Miquel Fornaguera i Ramón, en el que el autor narra la huida por Port-Bou, en enero de 1939, con los niños y niñas de la colonia escolar que dirigía, así como su posterior exilio en Francia y el viaje y establecimiento, en febrero de 1940, en Colombia.[21]

Por otra parte, la distinción efectuada entre autobiografías o memorias y diarios ha de ser matizada. Por un lado, los diarios de María Sánchez Arbós y Magdalena Pons Rotger van acompañados de textos autobiográficos (breves en el primer caso, extensos en el segundo) escritos para su publicación conjunta.[22] Combinan, pues, diario y autobiografía. Por otro, las *Memorias de un setentón*, manuscritas, de Anselmo Sanjuán Pisón, incluyen al final unos «resúmenes semanales», escritos a modo de diario por el mismo autor, una vez que éste consideró que sus memorias ya habían concluido.[23] Por último, en algunos casos, los autores incluyen textos escritos con anterioridad a la redacción de sus memorias o, en el caso de los diarios, de forma coetánea. Así sucede, por ejemplo, en el de María Sánchez Arbós, en cuya edición se incluyeron, tras el mismo, una serie de artículos publicados entre 1932 y 1936 en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*.[24] En otros casos, los autores intercalan o añaden textos de trabajos o artículos periodísticos suyos (Soto, Caballero Sánchez, Fernández Mazas), cartas de o a sus alumnos (Agüera Espejo-Saavedra), abundante material gráfico, documentos profesionales (López Anguta, Pons Rotger) o escritos elaborados a partir de la misma práctica profesional (Vila).[25] Ello no debe sorprender. Como resaltaré en el epígrafe siguiente, los maestros y maestras que redactan sus memorias o escriben diarios son escritores que escriben.

[20] Almudévar, 1886.

[21] Fornaguera i Ramón, 1962.

[22] Sánchez Arbós, 1961; y Pons Rotger, 1984.

[23] Sanjuán Pisón, 1968-1972.

[24] Sánchez Arbós, 1961.

[25] Soto, 1983; Caballero Sánchez, 1970; Fernández Mazas, 1990; Agüera Espejo-Saavedra, 1998; López Anguta, 1907; Pons Rotger, 1984; y Vila, 1979.

4. Escritores que escriben

Por lo general, los maestros y maestras autores de memorias y diarios son escritores (no escribas o escribientes) que, en su vida profesional o fuera de ella, han escrito artículos periodísticos, teatro, poesía, narrativa, libros de texto y escritos sobre Pedagogía o educación y otros temas no educativos. Dejando a un lado la amplia producción escrita, por más que conocida, del fundador de las Escuelas del «Ave María», Andrés Manjón,[26] y del maestro, inspector de Enseñanza Primaria, catedrático de Universidad en México y experto de la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), Santiago Hernández Ruiz,[27] dicha producción ofrece una fuerte oscilación.

Dicha oscilación va desde la amplitud y diversidad de la obra escrita de Isabel Agüera Espejo-Saavedra (narrativa, teatro, poesía; más de 30 libros editados, algunos de ellos escolares o sobre la escuela; colaboradora en periódicos, revistas y programas de radio),[28] Blas Caballero Sánchez (varios libros sobre caza, la pedagogía manjoniana y otros temas y un elevado número de artículos en la prensa local, regional y nacional),[29] Simón López Anguta (seis libros de texto, un folleto sobre reformas a introducir en la Enseñanza Primaria, cuatro obras inéditas, director de *El Instructor* y *El Magisterio Vascongado*),[30] Higinio Noja Ruiz (28 libros o folletos publicados entre 1915 y 1937, colaborador en 24 revistas y en la prensa, en especial anarquista) para quien «la pluma ha sido» su «arma y su herramienta»[31] o Concepción Sáiz de Otero (reseñista y autora de diversos artículos en la *Revista de Escuelas Normales*, así como de un libro escolar de lectura, y coautora, con Urbano González Serrano, de *Cartas... ¿pedagógicas? (ensayos de Psicología pedagógica)* de 1895),[32] hasta las más escuetas de Vicente Calpe Clemente (colaborador en las páginas pedagógicas de *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano* en 1935 y autor del folleto titulado *Una escuela rural* y de una cartilla para analfabetos durante la Guerra Civil)[33] o Anselmo Sanjuán Pisón en su alusión a sus «antiguas —juveniles— aficiones literarias» y a las «muchas horas del

[26] Manjón, 2003.
[27] Hernández Ruiz, 1997.
[28] Agüera Espejo-Saavedra, 1998.
[29] Caballero Sánchez, 1970.
[30] López Anguta, 1907.
[31] Noja Ruiz, 1996, 23.
[32] Sáiz de Otero, 1929.
[33] Calpe Clemente, sin año.

tedioso invierno [anterior] componiendo bastantes hojas de versos y prosa», que califica de «producciones subliterarias».[34]

Asimismo, se trata de maestras y maestros que, desde su infancia, mantuvieron, por lo general, una relación estrecha con la cultura escrita, vivieron en un ambiente familiar donde ésta gozaba de cierto predicamento y mostraron una clara afición por la lectura e incluso la escritura. Isabel Agüera Espejo-Saavedra confiesa, por ejemplo, que su «afición a la escritura» había nacido con ella y, desde la infancia, quería ser «escritora» como su abuelo materno: «¡A todas horas —nos dice— y desde cualquier rincón, escribía».[35] A los diez años ya había ganado un primer premio en un concurso de cuentos de la Sección Femenina, al que pronto se añadió otro de Acción Católica: «Siempre en mi bolsillo —añade— una libreta y un lápiz. Tenía, y tengo, necesidad de ir escribiendo pequeñas cosas que me conmueven».[36]

Sin llegar a tales precocidades, las maestras y maestros que escriben sus memorias o diarios nos han dejado, en ocasiones, testimonios concretos sobre la existencia de libros en la casa familiar y sus lecturas infantiles, de adolescencia y juventud, como Pilar Barnés o Luis Soto;[37] sobre las lecturas familiares, incluso en hogares de condición no desahogada, como en el caso de Vicente Calpe Clemente, a quien su padre, «amante de leer libros» y aficionado a la Literatura y al Teatro, pese a carecer de estudios, le regaló una edición de *El hombre y la Tierra* de Reclus,[38] o en el de Palmira Plá Pechovierto, cuyos padres se leían entre sí, en voz alta, «libros de Alejandro Dumas y otros autores» que no recuerda;[39] o sobre la afición desbordada por la lectura como, por poner un solo ejemplo, el maestro freinetista José de Tapia, quien al destacar dos aficiones a lo largo de su vida afirma: «caminé incansablemente, leí horrores».[40]

En la mayoría de los casos, por último, estamos ante maestros y maestras que, en sus prácticas y concepciones educativas, se muestran como profesionales innovadores en sus prácticas docentes (autodidactas, institucionistas,

[34] Sanjuán Pisón, 1968-1972, 1.
[35] Agüero, 1998, 196 y 253.
[36] *Ibidem.*
[37] Véanse Barnés, 2000, 55-56, 121-122 y 187-188; y Soto, 1983, 24-28.
[38] Calpe Clemente, sin año, 2-3, 27 y 79.
[39] Plá Pechovierto, 2004, 38.
[40] Jiménez Mier y Terán, 1989, 278.

escolanovistas, freinetistas, manjonianos, etc.), que han promovido o colaborado con la prensa profesional del Magisterio o con revistas pedagógicas y que, en sus aulas, han concedido una especial importancia al lenguaje, a la lectura, a la escritura y, en algún caso, como Agüera Espejo-Saavedra u Ortés, a las representaciones teatrales.[41]

5. Motivos justificativos

Uno de los lugares comunes en el estudio de los textos autobiográficos de personas con escasa relevancia pública o fama como políticos, escritores, artistas u otra causa o condición, es el análisis de las razones, en general expresas, que aducen sus autores para escribirlos y, sobre todo, para publicarlos. Parece como si dicha ausencia de relevancia o fama exigiera una justificación que explique por qué una persona de tales características escribe unas memorias y las hace públicas, así como alguna alusión al dudoso interés que puedan tener para quienes las lean. Alusiones —otro lugar común en las primeras páginas de este tipo de textos— a la poca o escasa importancia de lo escrito o de quien lo escribe, a la ausencia de pretensiones literarias o de ser leído por alguien y al interés que, pese a ello, pueda tener su lectura, se hallan, por ejemplo, en los textos de Isabel Agüera Espejo-Saavedra, Vicente Calpe Clemente, Magdalena Pons Rotger y Anselmo Sanjuán Pisón:

> ¿Acaso puede haber algo interesante que conocer en la vulgar cotidianidad de la vida de una maestra? Lector, posible amigo de otros libros míos: la vida de cualquier ser humano merece escribirse y recordarse. Pero en la vida de esta mujer, que hoy te ofrece sus Memorias, encontrarás, tal vez, una originalidad: la vida hay que crearla cada día. Y, en ella, dos ingredientes imprescindibles, ilusión y amor.[42]

> [...] para evitar el mismo error que mis padres cometieron conmigo [al no hablarme de sus padres ni de su infancia y juventud] voy a escribir todo cuanto recuerde de mi familia.
>
> Lo escribo con la pretensión de que éstas, a modo de memorias, constituyan un documento guardado en familia y transmitido de padres a hijos.
>
> No creo que para otras gentes pueda tener interés lo que aquí relato.
>
> Si lo tuviera y alguien se decide a publicarlo tanto mejor.[43]

---

[41] Agüera Espejo-Saavedra, 1998; y Ortés, 1998.

[42] Agüera Espejo-Saavedra, 1998, 17.

[43] Calpe Clemente, sin año, 1.

> Estas páginas constituyen un escrito femenino y simple, sin ningún alarde literario, pero son la voz tenue del alma que desea hacerse sentir, porque es igual que la de los olvidados de abajo, la de tantos olvidados, que debería tomarse en consideración, porque volver a los sentimientos sencillos convertiría la vida en algo más grato y menos complicado ¿Qué se puede contar en tan pocas páginas?... La pretensión es que sean leídas sin cansancio y... eso es todo.[44]

> Mi hija Tere me animó a que escribiera mis memorias (¿?) como si yo tuviese personalidad importante [....], que pudiese legar a la posteridad conocimientos, ejemplos, anécdotas y enseñanzas de algún relieve. Pero, aunque sólo sea por satisfacer el deseo de mi hija y por echar fuera otro invierno, que precisamente se presenta bajo malos auspicios, voy a pergeñar unos capítulos de mi vida que mis hijos y nietos puedan leer dentro de unos meses, ya que no con orgullo, al menos sin tener que avergonzarse de su padre y abuelo.[45]

De un modo u otro, las maestras y maestros que escriben sus memorias, o que van a publicar sus diarios, necesitan justificar por qué los escriben o publican. Unas veces las causas justificativas y los motivos aducidos para escribir o publicar son de índole externa. Otras, dicha justificación deriva de una necesidad interna de índole personal o familiar, explícita o implícita.

Entre los motivos externos aducidos hay casos específicos, como el de Concepción Sáiz de Otero. Ésta indica, de forma expresa, en el prólogo de su obra que, tras leer el «Episodio nacional» *Cánovas* de Pérez Galdós, en el que se atribuía, de modo históricamente erróneo, un origen poco digno a la primera inspectora de Escuelas, y tras comprobar que en los episodios galdosianos se presentaba de un modo desfavorable a los maestros, destacando, por su rareza, las mujeres «dignas y honradas» y descuidando «estudiar la influencia decisiva ejercida por la Revolución de 1868 sobre la cultura de la mujer y la transformación social ejercida por esta influencia», decidió escribir, como «apuntes del natural» escritos «por una testigo presencial», un «episodio nacional que no escribió Pérez Galdós» sobre *La Revolución del 68 y la cultura femenina*.[46]

En otros casos (como pueden serlo Vila y Carbonell i Fita, en especial este último), la intención de quien escribe, como ya se dijo, no es tanto autobiográfica como la de dar cuenta de una institución educativa a la que está ligada su

---

[44] Pons Rotger, 1984, 5.

[45] Sanjuán Pisón, 1968-1972, 2.

[46] Sáiz de Otero, 1929, 5-12.

propia biografía.[47] Otras veces (Soto, Fernández Mazas y, en algunas páginas, Plá Pechovierto) el objetivo de las memorias es la exposición y defensa de unas ideas y de una actuación en el ámbito político y sindical (en la Asociación de Trabajadores de la Enseñanza de Orense [ATEO], los dos primeros, y en la Federación de Trabajadores de la Enseñanza [FETE], en el caso de Palmira Plá Pechovierto).[48] Un caso, en parte similar, es el de Honorio García Álvarez, maestro asimismo afiliado a la FETE, que para exponer y defender sus ideas, las de un «maestro republicano», dedicó la mayor parte de su libro a narrar «nuestra cruel Guerra Civil», la «mundial que le siguió» y «la posguerra destacando la intervención en ellas de los republicanos españoles», con la intención, además, de «dignificar a los vencidos y denunciar errores y crímenes de los vencedores».[49]

La existencia de finalidades histórico-utilitarias sólo aparece de modo explícito cuando Magdalena Pons Rotger aduce como causa justificativa de la publicación del diario escrito durante su estancia en la cárcel desde el 17 de julio de 1939 al 11 de abril de 1942, junto con un texto autobiográfico, el hecho de que «experiencias pasadas puedan evitar errores futuros y mi información servir de advertencia para que no se repitan situaciones dolorosas»;[50] o en Honorio García Álvarez, cuando indica que lo narrado tiene por objetivo, entre otros, que «las actuales y venideras generaciones» conozcan «los acontecimientos históricos de nefasta memoria, que han denigrado a la Humanidad, despreciando y violando los Derechos Humanos, para mejor evitar que se repitan en el futuro».[51]

Son más comunes, por el contrario, las referencias, como incitación a la escritura o publicación, a instancias ajenas: una invitación o sugerencia externa (Medrano, por la Real Sociedad Económica del Amigos del País de Valencia, y Trabadua de Mandaluniz, por el mismo secretario general del Partido Nacionalista Vasco [PNV], Xavier Arzalluz, en público y en el acto de presentación de un libro en la Fundación Sabino Arana) o de los hijos (Ruipérez Cistóbal, Sánchez Arbós, Sanjuán Pisón).[52]

---

[47] Vila, 1979; y Carbonell i Fita, 2002.

[48] Soto, 1983; Fernández Mazas, 1990; y, en algunas páginas, Plá Pechovierto, 2004.

[49] García Álvarez, 1978, contraportada.

[50] Pons Rotger, 1984, 8.

[51] García Álvarez, 1978, contraportada.

[52] Medrano, 1998; Trabadua de Mandaluniz, 1997; Ruipérez Cristóbal, 1996; Sánchez Arbós, 1961; y Sanjuán Pisón, 1968-1972.

En todo caso, la motivación expresa más usual es la profesional. Unas veces porque la obra se dedica, de un modo general, a todos los compañeros y compañeras del Magisterio Primario (como hacen López Anguta y Soto, aunque este último limita su dedicatoria a aquellos maestros y maestras que comparten sus ideas políticas).[53] Otras veces porque se considera que lo escrito y publicado puede ser de utilidad a otros maestros o maestras (Ortés o Sánchez Arbós).[54] Y otras, por último, porque con la redacción y publicación de las memorias lo que se pretende es llamar la atención sobre la situación del Magisterio Primario y de las escuelas de este nivel educativo. Tal sería el caso de Valero Almudévar, que dedica sus «memorias» al presidente del Gobierno, Sagasta, con el fin de llamar la atención de «todo Gobierno amante de la cultura y adelanto de la patria» sobre «la reforma y abolición de las costumbres que denigran y rebajan la noble institución del Magisterio de la juventud patria»;[55] o de Isabel Agüera Espejo-Saavedra que, de un modo explícito, indica que, quizás, «lo más interesante» de sus memorias «sea el testimonio auténtico de una Historia de España que también hizo presa de sus desgarros a los más inocentes: niños y niñas de la Escuela Pública. Reivindicarla, dignificarla... crearla. He aquí la gran aventura de esta maestra».[56]

Quedan, por último, las motivaciones o razones de índole interna o personal. En algunos casos, esa necesidad interna aparece de un modo explícito, incluso expresada con metáforas de fuerte impacto visual. Isabel Agüera Espejo-Saavedra escribe sus memorias a lo largo del año 1997. Su experiencia la resume con estas palabras: «Ha sido como abrir un grifo y dejar que corra el agua; me ha salido, prácticamente, solo».[57] Leonor Ruipérez Cristóbal escribe las suyas cuando ya tenía 85 años. Tarda en escribirlas cinco años. Es cierto, como ya quedó dicho, que lo hace a instancias de sus hijos, quienes, al cumplir dicha edad, le regalaron una «sencilla edición» de las poesías que, con el título de *Pinceladas*, había escrito en unos «amarillentos cuadernos escolares» durante su estancia en la cárcel de Saturrarán, durante y tras la Guerra Civil. Es cierto también, como ella misma indica, que ya hacía «muchos años» que le «revoloteaba el deseo de escribir algo sobre» su «vida». Pero sería pocos meses después de dicho cumpleaños cuando «un resorte misterioso» le impulsó a realizar «tal proyecto».[58]

---

[53] López Anguta, 1907; y Soto, 1983.
[54] Ortés, 1998; y Sánchez Arbós, 1961.
[55] Almudévar, 1886, dedicatoria sin paginar.
[56] Agüera Espejo-Saavedra, 1998, 17.
[57] *Ibidem,* 1998, 287.
[58] Ruipérez Cristóbal, 1996, 9 y 11.

«Revivir sensaciones, gozar recordando» es lo que se proponía Pilar Barnés al escribir sus memorias. Revivir aquel «ambiente gozoso, amoroso», en el que se vio «rodeada». Aquel «ambiente» que le «salvó de tantas y tantas cosas, siendo más intenso en aquellos momentos y circunstancias en las que más lo necesitaba».[59] En términos menos emotivos, pero, en el fondo, similares, se expresa Julia Ortés. Además de la utilidad, ya indicada, que sus «vivencias» pudieran tener para quienes siguieran la profesión del Magisterio Primario, lo que le motivó a relatarlas fue el «hacer balance de esta larga etapa profesional de mi vida esperando disfrutar al revivir todo este tiempo».[60] Esta sensación de disfrute nostálgico, del placer de revivir el pasado, es asimismo expresada, al final de sus memorias, por Cèlia Artiga i Esplugas:

> El fet d'anar recordant m'ha produit un sentiment nostàlgic barrejat amb el placer de tornar a viure retalls importants del meu passat: dec confessar que he disfrutat en fer-ho. Hi ha hagut moments de gran concentració, que en alçar els ulls del paper on escrivia, quedava desorientada en trobar-me a la meva casa actual; tan fortes han estat les meves vivencies.[61]

En otros casos, como el de Magdalena Pons Rotger, es el encierro carcelario y la necesidad de sobrevivir al mismo, de escribir en situaciones de aislamiento y privación de libertad, la que le impulsa a escribir un diario que comienza, como se dijo, el 17 de julio de 1939, con su entrada en la cárcel, y que finaliza el 11 de abril de 1942, con la condena por el Consejo de Guerra a seis meses y un día de prisión y su liberación inmediata por haber cumplido más que sobradamente dicha condena.[62] Por último, el *Diario* del Padre Manjón es, a la vez, «la agenda de un hombre de acción» y el «diario escolar» de un «maestro», tal y como indican Luis Sánchez Agesta y José Manuel Prellezo en el prólogo y en la introducción, respectivamente, al mismo. A fin de cuentas fue con este título, el de *Diario de un maestro*, como el mismo autor comenzó su obra, algo no extraño en quien se autodefinía y presentaba ante todo como tal.[63]

Las motivaciones personales no son siempre gozosas entre quienes escriben sus memorias. Detrás de un diario, como se ha visto, puede haber una mezcla de motivos personales y profesionales o responder a la necesidad de un espacio íntimo y reservado en una situación de privación de libertad o ante una realidad hostil. Pero en los

---

[59] Barnés, 2000, 9.
[60] Ortés, 1998, 9.
[61] Artiga i Esplugas, 1991, 203.
[62] Pons Rotger, 1984.
[63] Manjón, 2003, X, XXIII-XXVI y 3.

diarios no se reviven acontecimientos pasados. Su presencia es todavía muy cercana en el tiempo. En las memorias, por el contrario, se vive de nuevo, desde un presente distinto, incluso por otro «yo», lo ya vivido. Detrás de esa experiencia puede haber incitaciones o sugerencias externas y motivaciones más o menos personales. En todo caso, en relación con estas últimas, quien escribe recapitula y reescribe su vida desde el estado emocional y mental en el que se halla. De ahí que haya casos, como el de Francisco Villena Martínez, en el que dicho revivir sea la consecuencia de una frustración reflejada en el propio título de su obra: *Habeis mutilado la figura del maestro*.

No nos hallamos, en este caso, ante un maestro jubilado o de avanzada edad que, desde la atalaya de una posición ya distanciada de lo que narra, es capaz de gozar o, al menos, revivir con cierta complacencia o satisfacción el camino recorrido, incluso en sus aspectos más dolorosos. El autor contaba poco más de 50 años cuando escribió ese desahogo personal que constituyen las memorias de un maestro desengañado, frustrado personal y profesionalmente, que declara haber perdido los «ideales», la «ingenuidad» y las «ilusiones» de su juventud, y que si en las primeras páginas nos dice estar «harto» de vivir en un mundo donde priman la «mentira colectiva», la «pérdida de memoria social» y el «empuje de los poderosos manipuladores de mentes», termina sus memorias con alusiones al «miedo, el desengaño, la desmoralización, el hastío, la desconfianza, el recelo», como rasgos característicos del «estado de ánimo de los maestros», y a la «hipocresía» y la «mentira» como «únicos medios para sobrevivir».

Tras una expresa crítica del «mundo de los adultos», no «mejor» que el de los «jóvenes», y de la «sociedad» en su conjunto, sus palabras, casi finales, contrastan con las de la práctica totalidad del resto de los maestros y maestras que, al mirar hacia atrás en el tiempo, reviven, además de los gozos, los padecimientos profesionales o familiares e incluso, en bastantes casos, los de la cárcel, la persecución y el exilio: «Ahora ya no creo nada, no amo nada, sólo sé que la Humanidad no tiene remedio, tenemos lo que merecemos. No somos más que un brote de vanidad en el Universo, una enfermedad de Dios».[64]

Nada tiene que ver ese «testamento espiritual» con el que José de Tapia, maestro desde los 17 años, librepensador, anarquista, freinetista y exiliado en Francia (donde conoció los campos de concentración) y México, termina el relato de su vida, en este último país, con más de 90 años:

[64] Villena Martínez, 2001, 10-12, 15 y 380-381.

Soy un hombre lleno de amor, porque así me educaron. Por eso creo en la educación de la niñez a quien he entregado mi larga vida.

Criaturas de hoy que serán los hombres y mujeres del mañana, busquen incansablemente un mundo lleno de amor, de igualdad, de unidad, de dignidad... en donde el hombre ya no explote al hombre, en donde las riquezas estén bien repartidas, en donde el trabajo dignifique al hombre, en donde el hombre sea completamente libre y responsable de su libertad.

[...] Niños, padres y maestros, prácticamente no tengo nada material que darles. Por eso les dejo mi testamento espiritual. Si a lo largo de sus vidas les resulta útil cuanto les encomiendo, no dejen de recordar a este viejo, pero muy viejo maestro Pepe, quien les entrega sinceramente su corazón.[65]

6. Anexo: hacia un inventario de autobiografías, memorias y diarios de maestros y maestras (España, siglos XIX-XXI)

6.1. Memorias y autobiografías impresas

Agüera Espejo-Saavedra, Isabel: *Memorias de una maestra*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

Almudévar, Valero: *Páginas originales (memorias de un maestro de escuela)*, Madrid: Estudios Tipográficos de Montoya y Compañía, 1886.

Artiga i Esplugas, Cèlia: *L'escola que jo he viscut (1919-1977)*, Reus: Germans Palacín Artiga, 1991.

Barnés, Pilar: *El gozo de mis raíces y su entorno*, Lorca (Murcia): Ayuntamiento de Lorca, 2000.

Caballero Sánchez, Blas: *Cincuenta años de magisterio*, Oviedo: Gráficas Summa, 1970.

Carbonell i Fita, Pere: *Entre la vocació i el deure. Un estudiant de mestre a l'artilleria de l'Excèrcit Popular (1936-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

— *Formant mestres per a la democràcia. Influència de l'Escola Normal de la Generalitat en el comportament humá i professional dels seus antics alumnes*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

Fernández Mazas, Armando: *Política y pedagogía. Memoria teórica de un maestro de la ATEO*, Orense: Ediciones Andoriña, 1990.

Fornaguera i Ramón, Miquel: *Fugida¡*, Barranquilla (Colombia): Gráficas Mora-Escofet & Cía., 1962 [Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 2000].

García Álvarez, Honorio: *Un republicano. Novela histórica (1921-1978)*, León: Gráficas Celarayn, 1978.

Hernández Ruiz, Santiago: *Una vida española del siglo XX. Memorias (1901-1988)*, Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza, 1997.

Janer Manila, Gabriel: *Petita memòria d'un mestre del meu temps*, Barcelona: Galba Edicions, 1976.[66]

Jiménez Mier y Terán, Fernando: *Un maestro singular. Vida, pensamiento y obra de José de Tapia B.*, México D. F.: Ediciones Robin, 1989.

López Anguta, Simón: *Biografía de Don Simón López Anguta, maestro de 1.ª Enseñanza con título superior, condecorado con la cruz de caballero de la orden civil de Alfonso XII por sus relevantes servicios profesionales, escrita por el biografiado después de jubilado, que ha ejercido 49 años y 2 meses en la enseñanza pública y en la privada*, Vitoria: Imprenta de los Hijos de Iturbe, 1907.

Medrano, Guillermina: *Experiencia de una maestra republicana*, Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1998.

[65] Jiménez Mier y Terán, 1989, 286-288.

[66] Me llega, facilitada por su autor y una vez redactado este texto, una fotocopia de este libro de recuerdos de un maestro de escuela que cubre los años 1956 a 1972, ambos inclusive. Queda, pues, fuera del análisis realizado en el mismo. No obstante, no está de más indicar que su lectura no debe engañar al lector: aunque están escritas en forma de diario, estas memorias no son un diario. La forma o género diarístico no es, en este caso, más que un recurso o estrategia narrativa. No en balde su autor une a su actual condición de catedrático de Teoría e Historia de la Educación de las Islas Baleares la de ser un afamado escritor en posesión del Premio Andersen de Literatura infantil y juvenil.

Noja Ruiz, Higinio: *La Armonía, o la escuela en el campo (Alginet, 1923)*, Barcelona; Lausanne: Virus, 1996.

Ortés, Julia: *Vivencias de una maestra*, Madrid: Narcea, 1998.

Plá Pechovierto, Palmira: *Momentos de una vida*, Zaragoza: Fundación Bernardo Alardeen, 2004.

Ruipérez Cristóbal, Leonor: *Relato de mi vida*, Salamanca: Europa Artes Gráficas, 1996.

Sáiz de Otero, Concepción: *Un episodio nacional que no escribió Pérez Galdós. La Revolución del 68 y la cultura femenina (apuntes del natural)*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1929.

Soto, Luis: *Castelao, a U.P.G. e outras memorias*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S. A., 1983.

Trabadua de Mandaluniz, Polixene: *Polixene. Crónicas de amama,* Bilbao: Fundación Sabino Arana; Instituto Vasco de la Mujer, 1997.

Vidal y Peitx, Ramón: *Mèmories d'un vell infant incorregible*, *Recull 3r*, Centelles: Impremta Moderna, 1985.[67]

Vila, Pau: *Assaig de recordança i de crítica del que fou l'Escola Horaciana*, Barcelona: Edicions del Mall, 1979.

Villena Martínez, Francisco: *Habéis mutilado la figura del maestro*, Pinto (Madrid): Editorial AlfaSur, 2001.

6.2. Memorias no impresas consultadas

Calpe Clemente, Vicente: *Vivencias (relato autobiográfico)*. Texto escrito a ordenador, quizá a partir de un manuscrito previo. Sin lugar, sin año.

Sanjuán Pisón, Anselmo: *Memorias de un setentón*. Ejemplar mimeografiado. Cinco cuadernos manuscritos. Sin lugar, 1968-1972.

6.3. Diarios impresos consultados

Manjón, Andrés: *Diario del P. Manjón, 1895-1923*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2003 [2.ª edición revisada y ampliada].

Pons Rotger, Magdalena Genoveva: *Tres años de antaño*, Bogotá: Talleres de Heliofoto Colombiana, 1984.

Sánchez Arbós, María: *Mi diario*, México D. F.: Tipografía Mercantil, 1961 [Zaragoza: Diputación General de Aragón y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999].

ESTUDIOS

Referencias bibliográficas

Equipo de Durango: *La escuela que pudo ser*, Bilbao: Zero, 1979.

Fernández Cortés, Francisco: *Escuela viva*, Bilbao: Zero, 1975.

— *Orellana, asamblea en la escuela*, Bilbao: Zero, 1977.

García Jiménez, Salvador: *Síndrome del «burnout» o el infierno de la ESO*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2001.

— *Primer destino*, Murcia: Nausicaä Edición Electrónica, 2005.

Maceda, Pío: *Nadar contra contrarriente. Confidencias de un profesor de secundaria,* Barcelona: Laertes, 2004.

Mastrocola, Paola: *La scuola racontata al mio cane*, Parma: Ugo Guanda Editore, 2004.

Orrico, Javier: *La enseñanza destruida*, Madrid: Huerga y Fierro editores, 2005.

Pastor, Bárbara: *¿Qué pasa en las aulas? Crónica de un desastre*, Barcelona: Planeta, 2002.

Pozo Andrés, María del Mar del: «La renovación pedagógica en España (1900-1939): etapas, características y movimientos», en Ernesto Candeias Martins (coord.): *Actas do V Encontro Ibérico de História da Edução. Renovação Pedagógica/Renovación Pedagógica*, Coimbra; Castelo Branco: Alma Azul, 2005, pp. 115-159.

Sala, Toni: *Crónica de un profesor de secundaria. El mundo de la enseñanza desde dentro*, Barcelona: Península, 2002.

Salanueva, Juan: *La escuela rural. Métodos y contenidos. Mesones de Isuela, una experiencia en libertad*, Madrid: Zero, 1983.

Viñao Frago, Antonio: «Las autobiografías, memorias y diarios como fuente histórico-educativa: tipología y usos», en Julio Ruiz Berrio (ed.): *La cultura escolar de Europa. Tendencias históricas emergentes*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, pp. 169-204.

— «Relatos y relaciones autobiográficas de profesores y maestros», en Agustín Escolano y José María Hernández (coords.): *La memoria y el deseo. Cultura de la escuela y educación deseada*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2002, pp. 135-175.

— «La memoria escolar: restos y huellas, recuerdos y olvidos», *Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Scholastiche*, 12, 2005, pp. 19-33.

[67] Esta obra no he podido consultarla.

Lecturas

¿Qué es una novela? Propuesta de reflexión sobre el género novelístico[1]

Márcia Abreu (org.)
Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX
São Paulo: Mercado de Letras, 2008, 648 págs.

¿Qué es una novela? Ésta parece ser la gran cuestión que atraviesa los 29 capítulos del libro *Trajetórias do romance,* coordinado por la profesora Márcia Abreu. Se advierte, sin embargo, que los autores no pretenden dar una única respuesta a dicha pregunta ni definir lo que es una novela *a priori,* sino que se opta por responder a la cuestión mediante la investigación histórica. El libro aborda el proceso de implantación y consolidación del género novelístico en Brasil. Según la coordinadora, la obra pretende narrar «una Historia de la literatura en la cual figuren autores y libros, pero también bibliotecarios, censores y lectores». Igualmente, en este libro las novelas son entendidas, continua Abreu, a partir de «criterios y convenciones propios del momento de su puesta en circulación», pues los modos de apreciación estética son históricos.[2]

La decisión de reflexionar sobre lo que es una novela mediante la investigación histórica puede entenderse mejor si tenemos en cuenta la trayectoria de la coordinadora del libro y la naturaleza del proyecto que culminó con esta publicación. La profesora Márcia Abreu, de la Universidad de Campinas (São Paulo), es ya una autora de referencia en los estudios brasileños sobre la Historia del libro, la lectura y la literatura. Entre sus libros destacan *Histórias de cordéis e folhetos*, *Os caminhos dos livros* y *Cultura letrada, literatura e leitura*. Como coordinadora es responsable de los volúmenes titulados *História e História da leitura* y *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*.[3]

La presente obra, *Trajetórias do romance,* es el resultado editorial del Proyecto de Investigación interdisciplinar *Caminhos do romance no Brasil, siglos XVIII y XIX*, financiado por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) y desarrollado en colaboración con más de 40 alumnos de distintos niveles y otros tres docentes de formación y procedencia diversa (algunos del campo de la Literatura y otros del de la Historia, de las Universidades de São Paulo y la Federal de Minas Gerais): Sandra Guardini T. Vasconcelos, Nelson Schapochnik y Luiz Carlos Villalta.[4] Las trayectorias de los investigadores implicados muestra el interés de éstos por estudiar, comprender y explicar la novela en su historicidad más allá de una Historia literaria restringida a obras y autores abstractos. Además de los cuatro investigadores citados, 24 alumnos del proyecto completan el conjunto de autores del libro reseñado. Es, por tanto, en el proyecto *Caminhos do romance*, como lugar social de producción de estos artículos, donde se ha experimentado la dimensión interdisciplinar entre la Historia y la Literatura desde diversos puntos de vista y perspectivas, como bien reflejan los trabajos que componen este libro.

Este tránsito libre, aunque riguroso, entre la Historia y la Literatura se vislumbra desde la introducción, en la que se presenta la compilación y

[1] Traducción al español de José Ignacio Monteagudo Robledo (Universidad de Salamanca).

[2] Abreu, 2008, 12 y 16, respectivamente para las citas.

[3] Véanse Abreu, 1999, 2000, 2003, 2005 y 2006. Para ampliar informaciones sobre la extensa producción bibliográfica de la profesora Márcia Abreu remito a la página web siguiente: [http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4782203A0]. El libro *Trajetórias do Romance* pertenece a la colección «Histórias de Leituras», de la editorial Mercado de Letras, que cuenta ya con ocho títulos bajo el lema «A leitura não é prática neutra» [«La lectura no es una práctica neutra»] [http://www.mercado-de-letras.com.br/colecoes2.php?id=000008].

[4] Según se puede comprobar en la página web del propio proyecto, que contiene más de 100 novelas digitalizadas y pone a disposición de sus visitantes una serie de artículos y estudios sobre el tema objeto de estudio: [http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br].

se orienta a los lectores sobre el recorrido por territorios tan diversos. Como informa la coordinadora en estas primeras páginas, en algún momento indeterminado entre los siglos XVIII y XIX, especialmente en Francia e Inglaterra, surgió una nueva forma de narrativa que se denominó primero como «historia», pasó luego a llamarse «cuento» o «aventura » y, finalmente, recibió el nombre de «novela». Lo cierto es que, desde el siglo XVIII, este «género bastardo» –tal y como lo denomina Sandra Vasconcelos en la solapa del libro–, se convirtió en el género preferido de los lectores cultos (de «bellas letras») en Brasil y pasó a ocupar «cada vez más espacio en las estanterías de los libreros, en los anaqueles de las bibliotecas y en las prensas tipográficas».[5] Sin embargo, el control y la prohibición de las novelas, frente al interés del público, convivían con la desconfianza por parte de las minorías cultas que las consideraban un género no previsto por la tradición clásica. En definitiva, esa nueva narrativa no exigía que los lectores tuviesen conocimientos especializados, pues presentaba temas de la vida cotidiana y del mundo moderno que se constituía en aquellos momentos.

Para comprender una temática tan delicada en la reconstrucción histórica de la trayectoria de la novela, en el libro se ha intentado ampliar el campo de las fuentes analizadas, recurriendo a procesos inquisitoriales, inventarios, autos judiciales, informes de censura, contratos firmados por los autores para la publicación de sus novelas, listas de usuarios de bibliotecas y suscriptores de periódicos, catálogos de librerías, periódicos, obras canónicas y no canónicas, etc. Este corpus variado de fuentes se compaña también de un análisis que intenta ir más allá de Río de Janeiro, sede de la corte y objeto privilegiado en los estudios tradicionales sobre el asunto. El libro intenta, de este modo, dar cuenta de la presencia de la lectura y la escritura de las novelas en las diversas regiones del país, de modo que pueda percibirse la difusión del género por varios lugares. Además, los artículos muestran que la presencia del libro y de la lectura en una nación que se estaba constituyendo es mayor de lo que las historias literarias más generalistas consideraron en su momento. Para que el lector se haga una idea de la variedad espacio-temporal de los textos recopilados, valga con destacar los siguientes: «Posse e circulação de romances: a novela *Eduardo e Lucinda, ou a Portuguesa Infiel* na vila oitocentista de São João Del-Rei Minas Gerais», de Christianni Cardoso Morais; «Entre contratos e recibos: o trabalho de um editor francês no comércio livreiro do Rio de Janeiro oitocentista», de Alexandra Pinheiro; «Circulação de romances em periódicos Mato-Grossenses dos Oitocentos», de Eni Neves da Silva Rodrigues; o «Lugares de compra, itinerários de leitura: circulação de romances em Fortaleza oitocentista», Ozângela de Arruda Silva.

En este sentido, llama la atención el artículo de Nelson Schapochnik, «Sobre a leitura e a presença de romances nas bibliotecas e gabinetes de leitura brasileiros», en el cual el autor trata de indagar toda la realidad nacional haciendo una importante reflexión sobre el desprestigio simbólico de la novela a lo largo del siglo XIX, fundamentalmente entre los hombres de letras, a pesar del incremento de lectores del género y su creciente presencia en los fondos de las bibliotecas brasileñas en el mismo período.

Cabe informar al lector –que supongo, por tratarse ésta de una revista española, poco conocedor de la Historia de Brasil– de que el proceso de independencia del país, que tuvo lugar de forma relativamente pacífica en comparación con sus vecinos, comenzó en 1808 y acabó en 1822. Sin embargo, la construcción del Estado brasileño, cuya capital era Río de Janeiro, fue un proceso que duró por lo menos hasta mediados del siglo XIX. Por su parte, el proceso de creación de la nación se extendió por todo el siglo XIX y parte del XX. Abordando este asunto, algunos de los trabajos del libro analizan cómo se constituyó la relación entre el proceso de afirmación de la singularidad nacional y la formación de una «novela brasileña». Destacan, en tal sentido, los textos «*O Recreador Mineiro* (Ouro Preto: 1845-1848): História, romance-folhetim e identidade nacional no primeiro periódico literário de Minas Gerais», de Guilherme de Souza Maciel, y «Do gosto inculto à apreciação douta: a consagração do romance no Brasil do

[5] Abreu, 2008, 11.

Oitocentos», de Valéria Augusti. Podemos señalar también el artículo «Nacionalidade literária e forma romanesca», en el cual Hebe Cristina da Silva intenta mostrar que el escritor José de Alencar fue un autor decisivo en el contexto de definición de la novela brasileña, ya que fue uno de los primeros escritores que reflexionaron sobre el género novelístico, a la vez que lo eligió como forma literaria para la concreción de sus ideas sobre la literatura nacional. Alencar producía textos de tenor nacionalista, creía que la literatura debía ser utilizada para el progreso de la nación y defendía la importancia de la cultura, la educación, la lectura y la producción de obras literarias nacionales.

En esa misma dirección se sitúa también el texto «Machado de Assis e os anos 1870: primeiros romances», de Marta Cavalcanti de Barros. Esta autora destaca la importancia de las décadas de 1860 y 1870 para la literatura brasileña y establece una relación entre el inicio de la carrera intelectual de Machado de Assis y la obra de José de Alencar, afirmando que ambos buscaban un nuevo «tono» para la novela nacional y que dialogaban mucho entre sí. Durante el siglo XIX, la novela romántica, representada principalmente por Alencar y centrada en el Nacionalismo, fue cediendo lugar al realismo, cuya figura principal es Machado de Assis. Recordemos, como hace Maria Angélica Lau P. Soares, en «A prosa de ficção britânica no *Gabinete de Leitura* (1837-1838)», que en América Latina, contrariamente a lo que ocurrió en el Romanticismo europeo y en las ex-colonias americanas, el artista romántico veía al capitalismo con simpatía, pues ese sistema de organización de la economía se asociaba a la civilización.

El libro, no obstante, se plantea enfatizar otras dimensiones de la Historia de la novela distintas a la de la formación de la nacionalidad, como, por ejemplo, la intención de moralizar al lector y la importancia de las novelas en la difusión de las ideas de la Ilustración. Otra dimensión abordada, patente en la introducción y que merece ser destacada aquí, es que Brasil no se considera, en los estudios recopilados en el libro, como una entidad aislada o sometida a Portugal hasta la Independencia, sino que se intentan enfocar las «conexiones con el mundo europeo», es decir, con Portugal, Inglaterra y Francia.[6] El lector atento podrá criticar la presenta obra por excluir, en cierta medida, la circulación de obras y las relaciones con el resto de América Latina y con África. Sin embargo, esa ausencia se compensa con el esfuerzo de comparación presente en varios artículos del libro, como el firmado por Luiz Carlos Villalta, «Romances e leituras proibidas no mundo luso-brasileiro (1740-1802)». Este autor, haciendo uso de la documentación inquisitorial portuguesa,[7] estudia las prácticas de lectura de novelas en las *Cartas Persas* de Montesquieu y *Cândido, ou o Otimismo* de Voltaire en Coimbra (Portugal), Mariana y Maranhão (regiones del Brasil actual). Son también dignos de mención, por su misma calidad y valentía, los textos «Cruzando o Atlântico: notas sobre a recepção de Walter Scott», de Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, y «Dois lugares, dois tempos: Charles Dickens e Machado de Assis», de Daniel Puglia. Aunque la comparación entre espacios, tiempos y autores no sea objeto de reflexión en los textos, considero que estos y otros artículos del libro son estimulantes contribuciones para todos los interesados en el tema, por su capacidad de superar ciertos problemas difíciles de traspasar desde una Historia denominada comparativa.[8]

Para intentar aproximarse de la mejor manera posible a un tema tan amplio, el libro se divide en tres partes: «Da presença dos romances», «Da lectura dos romances» y una tercera dedicada a su escritura. Ante el propósito de responder a la pregunta «¿qué es una novela?», se advierten oscilaciones entre concepciones diferentes. De algún modo, con matices y variaciones, los autores que intentan definir la novela como género editorial están agrupados en la primera (y más

[6] *Ibidem*, 13.

[7] Márcia Abreu utiliza también, en el artículo que escribe para el volumen que aquí se comenta, fuentes de ese tipo para conocer las prácticas de lectura de novelas de los censores portugueses a finales del siglo XVIII, considerando la actividad censora como próxima a la crítica literaria. Véase *ibidem*, 275-306.

[8] Como esfuerzo en esa dirección vale la pena destacar el realizado por WERNER y ZIMMERMANN, 2003, 7-36, y 2004.

amplia) parte (12 artículos en total); mientras que aquellos que analizan la novela privilegiando la dimensión literaria del género se reúnen en la tercera parte (9 artículos). Los autores que se aproximan a la novela a partir de la tensión entre las concepciones literaria y editorial del género (desde mi punto de vista, la visión más compleja) se concentran en la segunda parte de la obra (los 7 artículos restantes).

Al final de la lectura del libro, que puede ser leído de diversas formas, como una enciclopedia, es imposible no recordar el comentario del filósofo Nietzsche, quien afirmaba: «lo que tiene definición no tiene historia. Todos los conceptos en los cuales se concentra el despliegue de establecimiento de sentido escapan a las definiciones».[9] Por su parte, Reinhardt Koselleck, importante estudioso alemán de la Historia de los conceptos, defiende que una palabra contiene posibilidades de significado, al igual que un concepto reúne en sí varias totalidades de sentido.[10] De esa forma, un concepto puede ser claro, pero siempre debe ser polisémico. El concepto de «novela» que surge en estas minuciosas investigaciones es plural y, dependerá, en gran medida, de la forma en que se realicen las lecturas, negociaciones y apropiaciones a partir del contacto del «mundo del texto» con el «mundo de los lectores».[11] ¿Pero qué es ese género impuro? ¿Una especie de espejo de nuestra modernidad y subjetividad? ¿Qué espacio queda para la novela en el mundo contemporáneo? Pensar sobre estas cuestiones históricamente, por medio de la reflexión densa y de la investigación empírica rigurosa, ofrecida por *Trajetórias do romance,* constituye una invitación fascinante. A fin de cuentas, ¿qué es una novela?

Referencias bibliográficas

Abreu, Márcia: *Histórias de cordéis e folhetos*, Campinas: Mercado de Letras, 1999.

— (org.): *Leitura, História e História da leitura*, Campinas: Mercado de Letras; ALB; FAPESP, 2000.

— *Os caminhos dos livros*, Campinas: Mercado de Letras; ALB; FAPESP, 2003.

— *Cultura letrada, literatura e leitura*, São Paulo: Unesp, 2006.

— (org.): *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos xviii e xix,* São Paulo: Mercado de Letras, 2008.

— y Nelson Schapochnik (orgs.): *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*, Campinas: Mercado de Letras, 2005.

Koselleck, Reinhart: *Futuro passado*, Río de Janeiro: Contrapunto, 2006.

Nietzsche, Friedrich: *Genealogia da moral: uma polêmica*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 2 vols.

Ricoeur, Paul: «Mundo del texto y mundo del lector», en Paul Ricoeur: *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*, [1985] Madrid: Siglo XXI, 1996, pp. 864-900.

Werner, Michael y Bénédicte Zimmerman: «Penser l´histoire croisée: entre empirie et réflexivité», *Annales,* 2003, vol. 58, 1, pp. 7-36.

— (dirs.): *De la comparaison à l´histoire croisée*, París: Seuil, 2004.

[9] Nietzsche, 1998, II, 13.
[10] Koselleck, 2006.
[11] Ricoeur, 1996.

Mateus Henrique de Faria Pereira
Universidad Federal de Uberlândia (Brasil)

Desórdenes de la identidad (literaria). Sobre el «pacto ambiguo» de Manuel Alberca

Manuel Alberca
El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción
Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 329 págs.

Al ser interrogado acerca de su novela autobiográfica *El Mundo,* reciente ganadora del Premio Planeta y del Premio Nacional de Narrativa, Juan José Millás ha manifestado en diversos medios que «en lo sustancial, el personaje de la novela soy yo, aunque no necesariamente en la literalidad».[1] Y esta curiosa paradoja sobre la identidad literaria tal vez podría interpretarse

[1] López, 2008, 15.

como una provocación por parte del autor, si no fuera porque este tipo de alusiones ambiguas sobre el «soy yo pero no soy yo» parecen haberse convertido en un tópico recurrente para muchos novelistas. De hecho, junto a la unificación de las tradiciones literarias nacionales en una tradición universal y la imparable fusión de géneros narrativos, la inclusión de aspectos biográficos en la ficción es, sin duda, una de las características más notorias de la literatura contemporánea. Y no hablamos aquí del éxito comercial que actualmente disfrutan diarios, epistolarios o confesiones, potenciado por un público ávido de manifestaciones de la individualidad (como la cultura del blog y los *reality shows*); sino de una innegable tendencia a poblar la novela con continuas referencias más o menos evidentes a la vida del autor.

Mientras que esta obsesión por incorporar lo autobiográfico a la ficción recorre la literatura europea y americana, una palabra se ha colado en el vocabulario de numerosos escritores, críticos y periodistas culturales españoles para hacer referencia al fenómeno: «autoficción». Esta palabra, esta discutida voz que algunos rechazan como superflua y otros claman como necesaria, vendría a hacer referencia (según las definiciones más comunes) a la narración ficticia de unos hechos reales; es decir, a las novelas que se declaran, al mismo tiempo, como documentos autobiográficos. En este sentido, esta llamada «autoficción» podría parecernos el colmo de la novedad, si no fuera porque el término lleva ya más de tres décadas desatando pasiones en los círculos académicos de buena parte de Europa. Y, sin embargo, a pesar de esta breve pero provechosa tradición de estudios en otros países, hasta ahora apenas contamos en España con obras críticas centradas exclusivamente en el funcionamiento de la autoficción como forma de escritura.

Aunque este abandono hermenéutico en que se halla el fenómeno autoficticio en nuestro país no resulta en realidad tan sorprendente si se tiene en cuenta que apenas disponemos de una tradición académica verdaderamente consolidada de estudios sobre narrativa autobiográfica (aunque proyectos como el de la Unidad de Estudios Biográficos [UEB] de la Universidad de Barcelona están cumpliendo ya una labor encomiable).[2] Por todo ello, resulta natural que el aún reciente *El pacto ambiguo,* un ensayo pionero dedicado íntegramente al fenómeno de la autoficción, venga firmado por el reputado experto en literatura autobiográfica y profesor de la Universidad de Málaga Manuel Alberca.

De hecho, el mérito principal de este libro radica, precisamente, en que supone la culminación del decenio de solitarias investigaciones que Alberca ha dedicado al estudio de la introducción y desarrollo de la literatura autoficticia en las letras españolas e hispanoamericanas. Así, tras estos años de observaciones, el autor ha producido finalmente una teoría completa y coherente que combina las reflexiones abstractas con ejemplos y comentarios de textos de Miguel de Unamuno, Azorín, Francisco Umbral, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro, Manuel Vicent, Javier Marías, Julio Llamazares, Javier Cercas, Mario Vargas Llosa, César Aira y Fernando Vallejo, entre otros.

En este sentido, *El pacto ambiguo* se propone como un tratado teórico-práctico que, tomando en cuenta la situación y complejidades de la escritura personal en la cultura posmoderna, da un repaso a distintas formas actuales de autonarración, desde la novela autobiográfica a la autoficción (como reza el subtítulo) pasando por las memorias ficticias. Así, el libro se abre con una introducción («Soy yos») sobre la evolución de la cultura posmoderna hacia la desconfianza en la memoria, en el pasado y en la capacidad del hombre para trascender la historia. Un medio cultural que fue, por supuesto, idóneo para el desarrollo de una literatura que, aun habiendo asumido que toda memoria viene mediada por la imaginación, buscaba nuevas formas de expresión biográfica. Sobre esto, Alberca propone que si bien la autoficción es

[2] Sobre la Unidad de Estudios Biográficos (UEB) de la Universidad de Barcelona remito a su página web [www.ub.es/ebfil/ueb]. Asimismo, la UEB edita la revista *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, llamada *Memoria* a partir de 2003, publicación que tiene como objetivo dinamizar los estudios sobre la autobiografía recogiendo las principales investigaciones en este campo de la creación literaria. El último número (el 8) se publicó en el año 2007.

el ejemplo máximo de este relativismo cultural que ha venido a equiparar la ficción con la Historia y la novela con la autobiografía, también opina que es, paradójicamente, la prueba de que existe una diferencia sólida entre la ficción y la no-ficción, pues sólo por la oposición funcional entre ambas puede existir la autoficción.

A continuación, en el capítulo «Las novelas del yo», Alberca encara una propuesta definitoria de la autoficción frente a otras formas de escritura personal, basándose en el famoso concepto de «pacto de lectura» desarrollado por Philippe Lejeune.[3] En este sentido, Alberca considera que para saber si podemos definir un texto como autoficción se deben tomar en consideración dos ejes: por un lado, la coincidencia explícita del nombre propio de autor, narrador y personaje; y, por otro, la propuesta de lectura factual o ficticia que el texto hace al lector. Según Alberca, teniendo en cuenta estos dos principios se podría calificar de autoficción única y exclusivamente a aquellas novelas en las que se registra una coincidencia total del nombre del protagonista con el del autor mismo de la obra y en las que, por ende, se propone al lector que realice una interpretación del texto que no sea ni completamente imaginaria ni absolutamente real. En otras palabras, la autoficción surgiría únicamente en el proceso comunicativo literario a través del cual un autor propone a su público un pacto de lectura ambiguo y dicho lector, a su vez, acepta leer el texto como fusión inextricable de experiencias autobiográficas reales y hechos puramente inventados. Esta definición, aunque problemática en cuanto al criterio de la identidad entre nombre propio de autor y personaje (la identificación del autor con el protagonista también se puede dar por medios extremadamente sutiles, pero inequívocos y difíciles de prever por un crítico), tiene la ventaja de que no se empeña en definir la autoficción como un género formal estable o con un conjunto de características fijas, sino como ejemplo de la complejidad que puede alcanzar el diálogo entre autores y lectores en la narrativa posmoderna.

[3] Lejeune, 1994.

Por lo demás, el resto del análisis de Alberca es demasiado extenso como para que tenga sentido resumirlo aquí, de modo que me conformaré con señalar el excepcional interés del repaso histórico que en «Aventis de autor» se dedica a los orígenes de la autoficción, así como las numerosas obras analizadas en el apartado «Novelas en nombre propio». Y, sobre todo, el completo catálogo final de autoficciones modernas españolas e hispanoamericanas que se incluye a modo de apéndice, el cual resultará de extrema utilidad no sólo a aquellos lectores interesados en conocer de primera mano las diversas expresiones que ha alcanzado la escritura autoficticia desde 1989 hasta hoy en día, sino también a los expertos en Literatura que deseen comprobar la importancia que los procesos autoficticios han logrado en la narrativa hispánica reciente.

Para concluir, resulta grato poder destacar que *El pacto ambiguo* tiene también la virtud de no presentarse como un tratado definitivo sobre la autoficción, sino más bien como una invitación al estudio de esta novedosa (y al mismo tiempo veterana) forma de escritura. Esta precaución casa bien con la propia condición de la escritura autoficticia, una forma todavía en pruebas que, probablemente, aún no haya explorado todos sus caminos y que, si por algo se caracteriza, es precisamente por su propensión a traspasar inesperadamente los límites acostumbrados de los géneros establecidos y a sumar influencias de tradiciones y autores tremendamente dispares. ¿Qué deparará su futuro próximo? ¿Seguirá su rumbo experimental en manos de autores como Javier Marías o Enrique Vila-Matas, o se convertirá en excusa para la publicación de lucrativas pseudoautobiografías escandalosas, como sucede en Francia con Michel Houellebecq y Christine Angot?

Hasta ahora lo único sólido que aparentemente podemos afirmar sobre la autoficción tal vez sea que dicha forma narrativa, al acoger todos los rasgos de la literatura contemporánea, se eleva como una de las formas de expresión más idiosincrásicas de la cultura posmoderna: una manifestación del relativismo social presente, del ensimismamiento del arte, del desinterés por la quimérica mímesis de lo real y de la búsqueda de nuevos medios para representar la representación.

Referencias bibliográficas

Lejeune, Philippe: *El pacto autobiográfico y otros estudios,* [1975] Madrid: Megazul; Endymion, 1994.

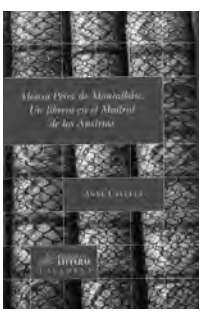
López, Luis Alfonso: «Entrevista a Juan José Millás. La literatura es como un bisturí que abre heridas a la vez que las cicatriza», *La Razón*, 28 de noviembre de 2008, p. 15.

Millás, Juan José: *El Mundo,* Barcelona: Planeta, 2007.

Susana Arroyo Redondo
Universidad de Alcalá

Un librero en el Madrid del Siglo de Oro

Anne Cayuela
Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias
Madrid: Calambur, 2005, 382 págs. [Biblioteca Litterae, 6].



Esta investigación de los negocios de Alonso Pérez Montalbán, editor y librero madrileño del Siglo de Oro, descubre un sinfín de informaciones minuciosa y cuidadosamente analizadas. El trabajo se centra en Pérez de Montalbán como editor y mercader de libros. A ambos aspectos dedica la autora, Anne Cayuela, los dos primeros y extensos capítulos, los cuales son el núcleo principal del trabajo. En ellos analiza, con atención y cuidado, las obras publicadas y su puesta en circulación. La interrelación de ambos fenómenos merece ser destacada, pues no es habitual en los estudios de Historia del libro, limitándose muchos de ellos a la mera publicación del inventario *post-mortem* con el ejercicio erudito de la identificación de los títulos. Las dudas sembradas en este tipo de estudios suelen centrarse en el inventario desde el punto de vista metodológico. Las razones del *stock* disponible generan numerosos interrogantes. En ocasiones queda la duda sobre si se trata de libros obtenidos por intercambio o de dinero invertido en libros para negociar surtidos que esperaba recuperar, pero a veces quedan inquietantes preguntas sobre la escasa circulación de algunos textos. ¿Responde a la imposibilidad de encontrar compradores? ¿Escasa habilidad de distribución?

Estas dificultades pueden verse compensadas en este trabajo por el estudio detallado de sus actividades como editor y la salida que dio a sus libros negociándolos, tal como se muestra en los documentos de protocolos analizados. Es un planteamiento interesante, ya que la autora analiza tanto la evolución cronológica de sus actividades en la primera mitad del siglo xvii como en el año concreto de su muerte, mostrando, de este modo, la evolución y los cambios de un negocio de librería y edición. Esto no siempre es posible en el caso de libreros con menor capacidad de inversión o que dejan menos rastro en las portadas con el habitual «a costa de», que indica la participación en el negocio editorial.

La riqueza de documentación, en el caso de Alonso Pérez Montalbán, es otro factor que otorga un notable valor al trabajo, sin olvidar que las imprentas y librerías madrileñas, a pesar de los diversos trabajos emprendidos desde el pionero estudio de Cristóbal Pérez Pastor[1] o los estudios de recopilación de documentos de Mercedes Agulló,[2] no son suficientemente conocidas ni han sido analizadas en sus relaciones con el resto de negocios editoriales y de librería del territorio castellano y americano. En este sentido, este libro, al igual que otros, intenta resolver las claves locales del negocio y tan sólo ocasionalmente aprovecha otras fuentes documentales. Esto habría resultado muy interesante, pues se trata de un editor con vocación de negocio en toda España y América. Desde esta perspectiva, el libro apunta noticias interesantes, pero quizá no han sido suficientemente resueltas las claves de estas actividades. Seguir el rastro de los viajes de negocio como editor y librero permitiría completar la visión de los libreros madrileños. El conjunto de mercaderes de libros desarrollaron estrategias de negocio

[1] Pérez Pastor, 1926, 191-491.
[2] Agulló y Cobo, 1967, 175-213; y 1968, 81-116.

que conviene reconstruir, y una de las que peor conocemos es su movilidad y la puesta en marcha de actividades de negocio, buscando colocar con ventaja los libros en diversos territorios.

El interés de la autora por el mundo literario madrileño le permite enlazar la actividad de librería de Alonso Pérez Montalbán con la biografía de su hijo, el escritor Juan Pérez Montalbán, y otros escritores. Es un apartado de notable interés, logrando reconstruir el apoyo paterno a las ediciones y la carrera literaria de su hijo. Cabe recordar, entre otras, la publicación de su *Primero tomo de las Comedias,*[3] aunque el librero editó, igualmente, a muchos autores del Siglo de Oro. Este aspecto convierte este libro en una pieza clave para reconstruir las relaciones de los escritores de la Corte con el mundo editorial. En los pies de imprenta se aprecia su evolución como editor y su propia búsqueda de un reconocimiento. Este aspecto es otro elemento interesante, pues revela a los libreros en sus conexiones con el poder, publicando obras de predicadores reales, como las *Oraciones euangélicas de Aduiento y Quaresma,* de Hortensio Paravicino (1639), en la que figura como «Librero de su Magestad».

Pérez Montalbán es un editor que publicó en Madrid buena parte de su catálogo, pero no desdeñó las prensas de Medina del Campo, Valladolid, Alcalá de Henares, Salamanca o Segovia. Las 179 ediciones que localiza este estudio le sitúan entre los más destacados de su tiempo en la Corte, superado únicamente por Gabriel de León (con 294 ediciones) y Francisco de Robles (con 227). La comparación con Robles es oportuna, ya que coincidieron cronológicamente, editaron obras literarias y contamos con el inventario,[4] que plantea algunos problemas metodológicos similares al de Pérez Montalbán. Sin embargo, el papel de Gabriel de León fue muy distinto, tuvo probablemente una mayor actividad editorial, aunque su selección de autores difiere notablemente. Cayuela emplea el *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico* (CCPB) que, para esta exploración resulta, quizá, un tanto limitado, ya que no siempre las descripciones son correctas y, en ocasiones, no quedan resueltas las diferentes ediciones, emisiones o estados de las obras. Aunque este es un problema bibliográfico del CCPB, que da cuenta de las dificultades que siguen encontrando los investigadores, a pesar del gran esfuerzo realizado últimamente.

En esta investigación el aparato crítico ocupa un notable volumen. En el catálogo descriptivo de las obras publicadas por Alonso Pérez de Montalbán (cronológico y por géneros) Cayuela reúne 179 ediciones, desde 1602 a 1645, describiendo las portadas, ofreciendo alguno de los repertorios que citan la edición y localizando ejemplares de las obras en una buena parte de las entradas, aunque no en todas (en la *Dorotea* de Lope de 1632 no se cita el ejemplar, por ejemplo, de la Universidad de Valencia [referencia Y-14/123]). El estudio del catálogo de obras publicadas entre 1602 y 1645 le permite a la autora reconstruir el negocio editorial. Un aspecto esencial en las actividades de Pérez Montalbán si recordamos que fue editor del *Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, de numerosas obras de Lope de Vega o de las *Obras* de Luis de Góngora.

En los anejos se encuentra la transcripción del inventario e identificación de los libros del negocio en 1648 y, también, su testamento. Las cláusulas testamentarias ofrecen el radio de acción de sus actividades, con especial hincapié en Lima o su declaración de que ha tenido «muchas quentas con Lope de Vega Carpio que sea en gloria», de su entorno profesional y familiar.[5] El estudio del inventario comporta un notable esfuerzo de identificación de libros, de lo cual resulta un caudal de información, con el acierto de establecer la correlación entre este inventario y el catálogo editorial de Pérez Montalbán. La articulación de estos elementos entre sí es, probablemente, uno de los aspectos más destacables del libro.

En muchos casos, Pérez Montalbán publicó ediciones príncipes de obras literarias. En ocasiones, éstas fueron edición única, como ocurre con el *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608) de Bernardo de Balbuena, un libro del que remitió una parte de la tirada a Indias, o *La Cintia de Aranjuez* (1629) de Gabriel Corral. De esta última tenía a su muerte un resto de 503 ejemplares no vendidos. Este aspecto merece destacarse.

[3] Pérez Montalbán, 1635.
[4] Laspéras, 1979, 107-138.
[5] Cayuela, 2005, 379.
[6] *Ibidem*, 157.
[7] Cayuela, 1996.

En 1648 contaba con 10.860 ejemplares de obras editadas por él que no tuvieron salida, es decir, más de la mitad de su fondo eran libros editados por él que estaban pendientes de venderse, en ocasiones desde hacía más de 20 años.

En las conclusiones la autora recopila la opinión de los escritores sobre los libreros, que resultan contrapuestas y revelan algunas de las difíciles relaciones entre editores y autores. Cita alabanzas como las de Tirso de Molina a las tiendas de libros, calificadas como «joyerías de la mayor potencia con que se adorna el alma», frente a críticas de moralistas como Hernando de Camargo.[6] Es un discurso muy presente en los preliminares que la autora ya trabajó con sumo cuidado en *Le paratexte au Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*.[7] El retrato resultante del librero es un contrapunto a las actividades editoriales, la compra-venta y las relaciones con los lectores de Pérez Montalbán. Este libro logra, en este sentido, contraponer la visión idealista o moralista a los negocios cotidianos, rescatando un quehacer diario de circulación de textos que resultó clave para entender la cultura moderna y, muy especialmente, la «República de las letras».

Referencias bibliográficas

Agulló y Cobo, Mercedes: «Documentos sobre impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II, 1967, pp. 175-213.

— «Documentos sobre impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, III, 1968, pp. 81-116.

Cayuela, Anne: *Le paratexte au Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle,* Ginebra: Droz, 1996.

— *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias,* Madrid: Calambur, 2005 [Biblioteca Litterae, 6].

Laspéras, Jean Michel: «El fondo de librería de Francisco de Robles, editor de Cervantes», *Cuadernos Bibliográficos*, 38, 1979, pp. 107-138.

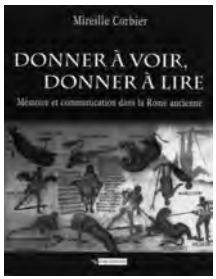
Pérez Montalbán, Juan: *Primero tomo de las Comedias*, Madrid: Imprenta del Reyno, a costa de Alonso Pérez de Montalván, 1635.

Pérez Pastor, Cristóbal: «Impresores y libreros de Madrid. Documentos referentes a ellos», *Memorias de la Real Academia Española*, 13, 1926, pp. 191-491.

Pedro Rueda Ramírez
Universidad de Barcelona

No sólo leer; también mirar

Mireille Corbier
Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne
París: CNRS Editions, 2006, 292 págs.



Una somera ojeada al libro muestra que su objeto son las inscripciones antiguas, lo que resulta lógico considerando que su autora es una conocida figura en ese campo, puesto que, además de contar con un considerable número de publicaciones sobre Historia política, económica y social de Roma, basadas primordialmente en el testimonio epigráfico, dirige los *Archives Pflaum*, un observatorio de la epigrafía greco-latina que edita *L'Année Epigraphique*, la prestigiosa serie anual que informa de las novedades en este campo científico.

La primera sorpresa es el título, pues es bien sabido que los epigrafistas se han centrado tradicionalmente en los aspectos positivos de las inscripciones, estableciendo, restaurando, datando y comentando esos textos; en cambio, el título parece aludir a las cuestiones relacionadas con la finalidad y el uso de esos letreros, destinados a la exposición pública. Esta perspectiva no parece haber hecho mella excesiva entre mis colegas, al menos si uno juzga por cómo se han acogido y aprovechado algunos trabajos pioneros,[1] cuya ideas, en cambio, han sido excelentemente difundidas por Armando Petrucci en varias síntesis muy populares en nuestro país entre paleógrafos y especialistas en Diplomática, pero no tanto entre epigrafistas. Ello se explica, supongo, por motivos tradicionales, puesto que cuando empezaron los estudios epigráficos hace medio milenio,

[1] Me refiero especialmente a los trabajos de Butor, 1969; y Sparrow, 1969.

su principal utilidad era complementar la inteligencia de los grandes textos de la Antigüedad. Luego, hace un par de siglos, cuando la metodología de la disciplina quedó definitivamente fijada, el interés se circunscribió de manera más ajustada al conocimiento de los institutos administrativos y jurídicos de la Antigüedad (las inscripciones siguen siendo la principal fuente del Derecho antiguo) y a la identificación de los individuos más o menos ilustres que aparecían de refilón en la tradición literaria o de los que ésta nada decía. Ahora, en cambio, por mor de los tiempos, se considera que el contenido de altares, estelas, tablas de bronce, epitafios y pedestales, son posiblemente, los únicos documentos que permiten indagar en las cuestiones económicas y sociales que tan escandalosamente desprecian o ignoran los relatos de los autores antiguos y, sin embargo, entendemos ahora que es el más noble modo de *faire de l'Histoire*.

En cualquiera de los casos anteriores, el interés de la Epigrafía continúa estando donde siempre ha estado, es decir, más en lo que está escrito en las piedras que en cómo son éstas o en cómo su letrero se relaciona con las otras partes del monumento (material, decoración, forma, tipo de letra), con su colocación original y con el público al que iba destinado. La práctica está canonizada en las clásicas y útiles (pero también anticuadas) antologías de Dessau y Vives,[2] pero continúa siendo la norma en obras de referencia modernas y muy autorizadas, como *L'Année Epigraphique* o *Hispania Epigraphica*.

Sin embargo, un epígrafe (aunque su ejecución sea más o menos meritoria) es siempre una combinación compleja de texto e imagen, a veces ligados de forma tan íntima y natural que el artificio que los une pasa desapercibido por completo. Lo normal en estelas y pedestales es que dispongan de letreros y elementos plásticos que, más que ir juntos, se complementan; en las descripciones de estas piezas usuales en las antologías antes mencionadas, tales circunstancias se omiten o todo lo más se despachan con una anotación del estilo de *basis statuae Dianae triformis* o «sobre el epitafio, hornacina con busto del difunto». El problema es aún mayor en los mosaicos, relieves y decoraciones vasculares, donde los letreros están incrustados en lo plástico de forma íntima y tan natural que resulta difícil separar uno de lo otro y resulta del todo inmanejable cuando es el propio letrero el que tiene un consciente valor plástico, por su composición, por la forma de las letras o por otros rasgos que implican algo más que el mero significado del mensaje. En tales casos, es tarea casi imposible describir la relación entre letras e imágenes teniendo delante el objeto o su reproducción, lo que generalmente lleva a omitir esas observaciones de la «ficha» epigráfica por incapacidad desesperada. Un buen ejemplo de lo que digo es el llamado «mosaico de Magerius», ahora en el Museo de Smirat (Túnez), que se ha elegido para la cubierta del libro que se comenta, supongo que de modo intencional; el pavimento es considerado como un testimonio destacado para el conocimiento de los *munera* o juegos de anfiteatro, ya que reproduce unas curiosas escenas de uno de esos espectáculos; pero, también, porque el largo letrero que contiene refiere circunstancias relacionadas con la actitud y las expectativas del organizador respecto a ese particular festejo que no podrían expresarse más que por escrito.

La actitud de los epigrafistas en estas materias no es achacable sólo a la insensibilidad artística o a la inhabilidad prosística, sino también a concretas limitaciones técnicas y económicas: mientras los diversos signarios disponibles permiten entender y difundir con sorprendente objetividad cualquier mensaje escrito (la imprenta sólo banalizó el fenómeno por abaratamiento), la difusión de imágenes es otro cantar, porque la habilidad de dibujar siempre ha estado menos extendida que la de escribir y la técnica de copiar figuras es costosa; la aparición de la fotografía añadió objetividad, pero no abarató significativamente la reproducción hasta que se ha impuesto la difusión electrónica. En consecuencia, ambos condicionantes –el peso del texto y la escasez de imágenes– son los que determinan de forma eficaz el trabajo y la perspectiva de los epigrafistas, que siguen prestando más atención a lo legible que a lo

[2] Dessau 1892; y Vives 1971.

plástico. Corregir ese desenfoque es, precisamente, el objetivo de este libro, de ahí que en el título se igualen (o antepongan) los aspectos visuales y gráficos del monumento al texto y su lectura. Algo más adelante, la propia autora expresa paladinamente la misma intención y define los objetivos de su tarea:

> Este libro quiere ayudar a renovar las ambiciones de una disciplina, la Epigrafía, que –como la Numismática– se ha constituido como la ciencia de las inscripciones (fijar los textos, comprenderlos, completarlos, datarlos, etc.), pero, sin embargo, no se ha preocupado ni interrogado por los lectores, las modalidades de lectura, los lugares donde ésta se desarrolló, los contextos en los que se realizó y, en fin, las finalidades de su colocación, hasta hace poco tiempo, a pesar de habérsele requerido hacerlo desde hace mucho.[3]

Mireille Corbier tiene las justas credenciales para escribir sobre todo ello y ser leída con atención y aprovechamiento. Es una investigadora de alto nivel en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) francés y es autora de un considerable número de trabajos sobre distintos aspectos de la Historia política, económica y social de Roma, de entre los que merece la pena destacar su Tesis Doctoral sobre la organización de los órganos fiscales del Imperio, los *Aeraria Saturni et militare*, que es de obligada referencia en la disciplina. Ha escrito también sobre otros aspectos económicos y financieros del Imperio, algunos muy frecuentados, como el uso social de las liberalidades y beneficencias que el emperador y otros hombres ricos acostumbraban a ofrecer a sus conciudadanos; pero, también, sobre cuestiones más recónditas, como la trashumancia en Italia durante la Época Imperial o el grado de alfabetización en Roma, que son temas sobre los que las autoridades antiguas callan, pero que quien maneja fuentes escritas debería investigar de oficio, sobre todo si entre sus maestros están quienes no han dudado en examinar la Antigüedad desde presupuestos antropológicos y sociológicos.[4]

El libro consiste en una reedición de trabajos publicados en los últimos 25 años; sin embargo, no se trata propiamente de una miscelánea que reúne *Varia, dispersa et minora*, como sucede en los volúmenes que ya son costumbre con ocasión de homenajes póstumos, jubilaciones o, en España, cada vez que toca pasar el trámite burocrático de la evaluación sexenal. Por el contrario, usando una serie de inteligentes artificios, Corbier ha seleccionado un conjunto de asuntos de los que se ha venido ocupando en su fructuosa carrera y que convierte en el modo de contestar las cuestiones anunciadas en el título del libro y en la cita antes recogida. A la vez y, como ella misma hace notar, ser la directora del *Année Epigraphique* le ofrece una magnífica posición para estar atenta a los descubrimientos y novedades que aportan los cientos de epígrafes antiguos que se publican cada año, y ello necesariamente le obliga a examinar críticamente su propio trabajo, modificando desenfoques de acuerdo con la nueva evidencia, corrigiendo los errores o ratificándose en las conclusiones previas.

El volumen comienza con una sustanciosa presentación («Le monument et la memoire») que es, por lo que parece, lo único escrito a propósito para este libro. Aquí Corbier presenta y resume el uso que de las inscripciones se hizo en Roma, desde la creación del epígrafe hasta el momento en que se colocaba a la vista del público, notando que, en ocasiones, ese despliegue incluía las copias que podían ser colocadas en lugares muy distantes y distintos del original. Un buen ejemplo de la práctica son las *Res gestae divi Augusti*, situadas originalmente en las puertas del *Mausoleum Augusti,* pero que alguien ordenó después que fueran reproducidas en otros lugares (al menos en la provincia de Asia), de tal modo que actualmente el documento original se identifica con su copia más completa y mejor conservada, el *Monumentum Ancyranum*. En cambio, determinadas decisiones del Senado se ordenaron colocar en los lugares más eminentes de las ciudades, de los campamentos legionarios y de otros sitios donde la afluencia de público facilitase su difusión.

[3] Corbier, 2006, 49.

[4] Un listado completo de los estudios y artículos de la autora se ofrece en la extensa bibliografía contenida en *ibidem,* 262-264.

Muchas de estas *praepositiones* han llegado hasta nosotros porque el soporte elegido para su publicación fue el bronce, cuyo empleo tuvo tales connotaciones de duración y permanencia en la Antigüedad que apenas merece comentario. Lo interesante es que en lugares como Roma, donde los vestigios disponibles abundan más, la práctica debió placar en bronce las fachadas de determinados barrios (y a su escala y por imitación, de las ciudades provinciales), convirtiéndolas en archivos públicos y bibliotecas.[5] La tesis que Corbier defiende con convicción y con abundante casuística es que este afán de identificar los templos y otros edificios con los nombres de su constructores o donantes, los *elogia* que explicaban las estatuas situadas en lugares públicos y la asociación del bronce inscrito con leyes, edictos y otras disposiciones de los magistrados, eran seguramente traducidos por sus lectores como verdaderos discursos sobre cuestiones tan nucleares e importantes como el ejercicio del poder, su legitimidad y el control del pasado. En definitiva, unos paisajes urbanos rotulados a placer por el monarca y sus deudos (o, en las provincias, por las oligarquías urbanas) que debieron ser tan impactantes y característicos como la perspectiva de un *Pyongyang* monumental y adornado con los colosales retratos y esculturas del Presidente Eterno de la República, Kim Il-sung, y de su hijo, Kim Jong-il. En tal contexto, no debe extrañar que se insista en los mil y un modos en que los autores de esos rótulos demostraron su dominio de la estética de la escritura y de las sutilezas del maridaje entre imagen y texto, lo que Corbier llama *les jeux de lettres*, que pudieron comenzar como un divertimento elitista, pero que acabaron teniendo su reflejo y copia en los modestos epitafios de la más remota provincia del Imperio.

Tras esta introducción, el resto del libro se divide en cuatro partes con un total de diez capítulos que, como he dicho antes, son trabajos previamente publicados, pero aparecen ahora revisados en diverso grado, con bibliografía actualizada y, ocasionalmente, añadiendo documentos que no eran conocidos o no estaban disponibles al tiempo de la publicación original; dos capítulos, «Germanicus "qui n'aurait jamais dû mourir"» (pp. 183-195) y «Écritures affichées sur les chemins de la transhumance» (pp. 217-232), resultan de combinar trabajos de temática similar, en el primer caso publicados en el mismo año (2001) o con casi una década de distancia (1983 y 1992) en el segundo. Siempre se ha modificado el título original (aunque sea mínimamente sólo con la adición de una coma, como sucede en «Le discurs du Prince, d'après une inscription de Banasa», pp. 197-213) para que queden convenientemente incardinados en la temática a la que pertenecen. A fin de facilitar al lector cuanta más información mejor, he añadido al título de cada capítulo el año de publicación del artículo del que derivan.

Cada parte contesta a una de las cuestiones planteadas por Corbier en la cita recogida más arriba. La primera, titulada «L'Écriture exposée: Usages publics, usages privés», supone un ilustrativo repaso de los usos de la escritura en el mundo romano y se despliega en lo que quizá sean tres de las más significativas aportaciones de la autora, comenzando con «L'écriture dans l'espace public Romain» (1987), una tipología de los letreros expuestos que incluye interesantes observaciones sobre la elaboración, finalidad e imitación de los epígrafes, que podían ir desde el excelso documento legal en bronce hasta un letrero soez esgrafiado en la pared de una letrina. Este inventario suscita lógicamente la cuestión de hasta qué punto la capacidad de lectura y escritura estaba extendida en la ciudad antigua y ello exige la reproducción de lo que, a mi juicio, continúa siendo uno de los más realistas análisis disponibles sobre el grado de alfabetización de

[5] Véase, especialmente, el capítulo titulado «*In Capitolio*: l´affichage des constitutions impériales en faveur des vétérans», en *ibidem,* 131-146.

[6] Harris, 1989. La aparición de este libro fue como abrir la caja de Pandora. Inmediatamente después se publicó un volumen monográfico editado por Beard, 1991, en el que varios autores dieron su opinión sobre las conclusiones de Harris, entre ellos Corbier, cuyo trabajo se reproduce en este libro. Otro de los participantes acabó propiciando una iniciativa similar. Véase Bowman y Woolf, 1996. El propio Harris volvió a la carga examinando un tipo de inscripciones necesariamente muy corrientes, el llamado *instrumentum domesticum*. Véase Harris, 1993.

la ciudad antigua, «L'écriture en quête de lecteurs» (1991), y que responde a las pesimistas estimaciones de Harris de que sólo entre un 10 y un 15% de la población antigua tenía la habilidad de escribir y leer.[6] Corbier, por el contrario, sostiene que la alfabetización pudo, a la vez, ser una competencia corriente, pero muy superficial, de tal modo que muchos podían entender e identificar el contenido de muchos escritos –recuérdese la pulla de Petronio sobre la educación de los libertos: «Non didici geometrias, critica et alogas naenias, sed lapidarias litteras scio, partes centum dico ad aes, ad pondus, ad nummum»–,[7] al tiempo que continuaban siendo analfabetos cuando se trataba de textos menos vulgares o poco difundidos. Desde mi punto de vista, el fenómeno es inexplicable, pero tiene cierta lógica en un mundo en el que la educación reglada no existía y primaban la oralidad y la lectura en voz alta. La lectura y la escritura posiblemente se entendían como habilidades instrumentales, un poco del mismo modo que ahora sucede con la computación: todos sabemos manejar un ordenador, algunos entienden la lógica de su funcionamiento, pero sólo unos pocos son capaces de escribir en código. Corbier explica en cierto modo el proceso en el tercer y último capítulo de esta parte, «L'écriture dans la image» (1995), en el que se trata de algunos epígrafes –generalmente del ámbito privado– en los que el texto coexistía con la imagen y ello brindaba la oportunidad de asociar los objetos reales con sus rótulos.

La segunda parte, «Afichage et espace public: La référence spatiale», examina la dimensión espacial de la escritura expuesta en Roma y la tesis de Corbier es que los epígrafes pueden ser magníficos útiles para reconstruir la antigua topografía de Roma (y, por extensión, de las ciudades provinciales), porque la colocación de estos documentos respondía a criterios precisos y elegidos con el mayor cuidado, como demuestra el hecho de que esta circunstancia se indicaba ocasionalmente en el propio documento. Los ejemplos elegidos para demostrarlo se refieren precisamente a tres documentos en los que esa precisión sirve de fuente topográfica: los diplomas militares («*In Capitolio*: l'affichage des constituions impériales en faveur des vétérans», 1984), cuya exposición pública permite distinguir el *Aerarium militare* como un edificio distinto a los templos del Capitolio; la honra a un liberto imperial decretada por el Senado conteniendo una precisa indicación topográfica («*Ad statuam loricatam divi Iulii:* Pallas et la statue de César», 1997), que demuestra que el lugar elegido era una parte fundamental del honor y no una mera circunstancia; y, por último, los homenajes decretados por el Senado a Germánico en el 16 y el 19 d. de C. («*In Palatio*: La curie du Palatin: textes et images», 1992), que permiten argüir que el lugar elegido para colocarlos, la Biblioteca latina en la colina del Palatino, sirvió de Curia provisional.

El vínculo común de los dos capítulos de la tercera parte, «Afichage et communication: Informer et commémorer», es que los documentos estudiados no proceden de la Urbe, sino de las provincias, aunque repitan temas ya tratados previamente. El capítulo séptimo, «Germanicus "qui n'aurait jamais dû mourir": le partage d'une connaissance commune» (2001), se basa en varias excepcionales tablas de bronce encontradas en España en los últimos 20 años, la llamada *Tabula Siarensis* y el *Sc de Cn. Pisone patre* y que conciernen, respectivamente, a los honores decretados tras la muerte en circunstancias sospechosas del heredero imperial y a la investigación del Senado para aclarar el caso. A través de ellos, Corbier examina el cambiante significado de la corriente expresión *domus Augusta*, mientras que en el siguiente capítulo, «Le discurs du Prince, d'après une inscription de Banasa» (1997), el hallazgo de una carta de Caracalla a los habitantes de esa antigua ciudad mauritana permite analizar un importante concepto político de la época, la *indulgentia* imperial.

La última sección, «Stratégies d'affichage: Les dossier adminitratifs», trata, por un lado, de la regulación de los caminos de trashumancia en

[7] Petronio, 1968-1969, 58.7: «Yo no estudié Geometría, ni crítica ni otras zarandajas, pero sé las mayúsculas y puedo dividir por cien los ases, los pesos y las monedas».

Italia («Écritures affichées sur les chemins de la transhumance», 1983 y 1991), especialmente a partir del epígrafe, conteniendo un completo dossier administrativo sobre un incidente entre pastores y los magistrados de Saepinum y que se conserva aún en una de las puertas de acceso a esa antigua ciudad samnita. Y, por otro, de una curiosa placa de bronce que, originariamente, estuvo colocada en Arles, pero que, de modo desconocido, encontró su camino hasta Beirut, donde apareció hace más de un siglo. Además del desplazamiento, el interés del documento («Les mesures et les hommes: Les naviculaires d'Arles et leurs "règles de fer"», 1984) consiste en que testimonia un *standard* de pesos y medidas de obligado cumplimiento. Debo confesar que me cuesta entender cuál es la relación de ambos epígrafes con el resto de la temática del libro, salvo que Corbier quiera mostrar cómo las prácticas habituales en los foros de las ciudades acabaron filtrándose hasta los más recónditos lugares del Imperio (los *calles* pastoriles) o cómo una corporación profesional de provincias trataba sus disposiciones administrativas como si fueran leyes o *Senatus consulta*.

Dado que el libro es una compilación de trabajos y que éstos fueron concebidos como obras autónomas y autosuficientes destinadas primordialmente a la erudición, está fuera de los objetivos de esta reseña hacer un análisis pormenorizado de ellos, puesto que obligaría a discutir matices que sólo tienen interés para los especialistas. Queda, pues, hacer sólo un juicio general del conjunto, que es el modo en el que la autora ha decidido resucitar estos viejos trabajos y presentarlos.

Algo por lo que obviamente destaca la obra (y no podía ser de otro modo, considerando su temática) es el excelente aparato gráfico formado por 137 fotografías, muchas en color y reproducidas con gran cuidado, y una lista topográfica de ellas, con su procedencia y la fuente de la que se toman (pp. 283-288), aunque quien esto escribe hubiera agradecido que el listado también incluyera la identificación en los *corpora* habituales (*CIL*, *ILS*, *AE*, etc.) de los documentos epigráficos. Igualmente, se echa en falta un índice más completo que el simple enumerado de los capítulos y su paginación; dada la riqueza de información que contiene el volumen y su inmediata utilidad en los estudios epigráficos, unos índices como los acostumbrados en la disciplina –de personajes citados, de lugares, de cosas notables, de concordancia con los principales *corpora*, etc.– hubiera añadido a la obvia lectura secuencial del libro la posibilidad de consultas puntuales, a la vez que hubiera resaltado su valor como obra de referencia.

Efectivamente, la mayor fortaleza de esta obra es la envidiable familiaridad de Corbier con la documentación epigráfica de los siglos I a III de nuestra era, que aflora en atinadas y vigorizantes observaciones en el cuerpo principal de los estudios, pero sobre todo en las numerosas y bien informadas notas a pie de página. La erudición de la autora es envidiable y no se limita a las inscripciones de la ciudad de Roma (que es, sin duda, el plato principal), sino que le permiten moverse con familiaridad por las diversas provincias del Imperio, de uno a otro extremo del Mediterráneo y desde África a las comarcas europeas. Sin embargo, y como he dicho antes, cada una de las partes de la obra fue escrita en momentos distintos y con propósitos no estrictamente similares a los que se declaran: preguntarse sobre los propósitos de las escrituras expuestas (por ejemplo, las inscripciones), sobre la intencionalidad de sus autores y sobre la condición y cualidad de sus potenciales lectores. Corbier espera que sea el lector quien haga la transposición desde el detalle de los argumentos desarrollados en cada capítulo a las cuestiones seminales anunciadas en el título. Esto es factible en determinados supuestos (el dossier senatorial sobre la muerte de Germánico o la discusión sobre la retórica de las virtudes del príncipe en el capítulo octavo son algunos casos), siempre que se siga con atención lo que escribe Corbier y se tenga la suficiente experiencia y conocimiento, pero el común de los lectores debe conformarse con lo expuesto en la presentación y con las breves admoniciones de prefacios que abren cada una de las cuatro partes del libro y que recuerdan que éste tiene un hilo conductor que no debe perderse en los intríngulis de la discusión erudita, sin

que, en ningún momento, se ofrezca detalle de cómo aquel debe buscarse en ésta.

La observación anterior conduce a la necesaria y pertinente pregunta de cuál es el público al que se destina el libro. Indudablemente, una parte de él serán quienes se sientan satisfechos con un volumen que recoge algunos valiosos artículos de una notable investigadora que, de otro modo, requerirían una inconveniente búsqueda en publicaciones dispersas. Muchos otros buscarán en la presentación una útil, concisa y bien ilustrada guía docente sobre lo que es la Epigrafía antigua y sobre cómo las inscripciones pueden tener un valor documental distinto (o más amplio) del que habitualmente se le ha otorgado. Los colegas de Corbier encontrarán seguramente que su retrospectiva sirve de excelente *road map* sobre el futuro de la disciplina que practican, especialmente porque la Epigrafía (y ese es uno de los puntos que se dejan palmariamente claros) es la intersección donde confluyen los pocos indicios supervivientes sobre la actitud antigua respecto a la comunicación «literaria» y la «visual». El volumen reseñado no agota el tema ni siquiera lo trata desde todas las perspectivas posibles (nótese que la bibliografía omite algunos estudios interesantes),[8] pero sirve de bienvenido prolegómeno a futuras investigaciones. Finalmente, los historiadores de cualquier devoción (y, en especial, los interesados en el desarrollo de la cultura escrita o en la Historia comparativa), hallarán algunas provocativas observaciones no directamente relacionadas con la Antigüedad, pero no por ello menos interesantes, como el análisis en paralelo de las prácticas trashumantes de la *Dogana* ápula y lo que sabemos de la granjería pastoril en la Italia romana o las similitudes entre el grado de alfabetización popular en la Edad Media y en la Roma imperial.

[8] Fundamentalmente los dos volúmenes de la serie *Art and Text* aparecidos antes de 2006. Véase Goodhill y Osborne, 1994; y Elsner, 1996. El tercero es posterior al que se reseña (James, 2007). El libro, de similar temática, de Newby y Leader Newby, 2006, debió aparecer demasiado tarde para que Corbier lo tuviera en cuenta.

Referencias bibliográficas

Beard, Mary (ed.): *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor: University of Michigan 1991 [*Journal of Roman Archaeology*, Supplementary series, 3].

Bowman, Alain K. y Gregg Woolf (eds.): *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996 [*Cultura escrita y poder en el Mundo Antiguo,* Barcelona: Gedisa, 2000].

Butor, Michel: *Les mots dans la pinture*, París: Flammarion, 1969.

Corbier, Mireille: *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, París: Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) Editions, 2006.

Dessau, Hermann: *Inscriptiones Latinae Selectae,* Berlín: Weidemann, 1892.

Elsner, Jaâs (ed.): *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Goodhill, Simon y Robin Osborne (eds.): *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Harris, William V.: *Ancient Literacy,* Cambridge: Harvard University Press, 1989.

— (ed.): *The Inscribed Economy. Production and Distribution in the Roman Empire in the Light of Instrumentum Domesticum. The Proceedings of a Conference Held at the American Academy in Rome on 10-11 January, 1992*, Ann Arbor: University of Michigan, 1993 [*Journal of Roman Archaeology*, Supplementary series, 6].

James, Liz (ed.): *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Newby, Zhara y Ruth Leader Newby (eds.): *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Petronio: *Satiricón*, edición bilingüe de Manuel Díaz y Díaz, Barcelona: Alma Mater, 1968-1969.

Sparrow, John H.: *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Work of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Vives, José: *Inscripciones Latinas de la España romana,* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1971.

Joaquín L. Gómez-Pantoja
Universidad de Alcalá

El almanaque y la pedagogía de la Nación

Eliana de Freitas Dutra

Rebeldes literários da República. História e identidade nacional do «Almanaque Brasileiro Garnier» (1903-1914)

Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, 253 págs.

El almanaque, como se sabe, es junto con el misal o la Biblia en los países cristianos uno de los libros más compartidos –Eliana Dutra lo presenta atinadamente como un «sustituto del libro» (p. 35)– y más allá de su aspecto funcional (pero aculturador) de inscripción en el tiempo religioso y civil, ha ido albergando y difundiendo unas visiones contrastadas del mundo desde unos presupuestos ideológicos no siempre percibidos ni tenidos en cuenta.

El *Almanaque Brasileiro Garnier*, editado en Río de Janeiro entre 1903 y 1914 por la librería Garnier, es ejemplar al respecto, como «instrumento pedagógico que pretendía […] la formación de una comunidad de lectores» (p. 26). Hacer del almanaque un instrumento de difusión y vulgarización de un proyecto político y educativo, de construcción de la nación republicana, para el cual se contaba con el apoyo de varios literatos distinguidos (p. 27), fue la intención de Hippolyte Garnier, dueño de la librería, que abrió sus puertas a mediados del siglo XIX de mano de los emprendedores editores parisinos Garnier.[1]

A caracterizar editorialmente dicho almanaque dedica Eliana de Freitas Dutra la primera parte de su estudio («Cartografia de um objeto», pp. 13-78), completada con un interesante cuaderno liminar de 24 páginas de documentos icónicos y un análisis de los colaboradores (pp. 107-108). Resumiendo mucho, se trata de una forma desarrollada del almanaque tipo Hachette, utilizada por un grupo de *bachereles* para deliberada o pasivamente contribuir a la formación de una identidad nacional brasileña aún en ciernes.

El método por el que se decanta Dutra consiste en considerar el almanaque no tanto como una fuente, sino como una producción social y cultural, como actor en un proceso de transformación que es el objeto final (p. 39), centrándose en la parte de los textos y menos en las imágenes para captar la Historia «en las entrelineas», buscando, desde un excelente conocimiento de los «clásicos» en la materia (Chartier, De Certeau, Darnton, etc.), las figuras del relato, los conceptos, las reglas, los nombres, los acontecimientos, los personajes, las fechas, los registros e informaciones, que aparecen en las distintas secciones del almanaque y que construyen una especie de «alfabeto interno» que puede dar acceso a la coherencia y unidad del *corpus* de textos del almanaque, a su «arquitectura».

A través de los artículos dedicados, por ejemplo, a tres necrológicas (entre ellas la de Machado de Asís, muerto en 1908), a la lengua como «alma de un pueblo» (pp. 89-93), a la reivindicación de libros y lecturas propias y no importadas –inclusive con la organización de unos concursos literarios a partir de 1910 (p. 113)–, a los «caminos de hierro» o a los yacimientos carboníferos, se va percibiendo, bajo la pluma de algunos representantes del llamado *bachelerismo*, la afirmación de una identidad nacional con respecto a otras naciones, mediante la creación de una lengua y de una literatura y la aparición de unos hombres de letras, de un pueblo, de un folklore, de un territorio y de una lujuriante naturaleza, donde abundan las riquezas, permitiendo la participación en lo universal, a partir de este crucial momento, del «coloso infante» (p. 183).

Destaca la celebración de la modernidad en los artículos de vulgarización científica, que informan sobre el movimiento técnico y científico del mundo (en la sección de «Ciencias y Erudición») o sobre la reforma urbana con, por ejemplo, la instalación en Río de Janeiro de una red neumática para la transmisión de la información (p. 188). Se trata de un verdadero programa nacional, nacionalista y progresista, encaminado hacia una anhelada construcción

[1] Lopes, 2003, 185-192.

de la unidad moral y social del país, hacia la «consolidación de una comunidad en un territorio» (p. 149), con una defensa del bien común frente al interés privado y del origen popular frente al orden político, desde una concepción moderna de la Historia (p. 99). En esta visión respetuosa e integradora de los usos y peculiaridades regionales (véase, por ejemplo, el gran protagonismo en el almanaque del folklorista Mello Morais), apoyada en un pasado abolicionista y republicano, se puede observar una fuerte simpatía por las cuestiones sociales, una importante implicación de la red de la Academia con afanes de erudición, una aspiración al reconocimiento internacional, si bien desde una «idea de la República en la que el orden político, lastrado en la tradición y en la historia de un pueblo genuinamente republicano, aún se ejerce desde arriba, por una élite» (p. 232).

La única pregunta a la que este libro no responde, evidentemente por sus límites cronológicos, es cuáles fueron los resultados de esta «Pedagogía de la Nación» (p. 232), inscrita en una lenta, larga y amplia duración, de la que fue claro vector el *Almanaque Brasileiro,* que, sin duda, sería de gran interés comparar con el veterano *Almanak Laemmert*, por ejemplo, más allá de su función de escaparate para el propio país y de reflejo del progreso, que se da a leer y a ver con motivo de la Exposición Nacional de 1908. Lo cierto es que el *Almanaque* iba dirigido a una fracción, al fin y al cabo, aún muy reducida del país (pp. 36-37), cuyo perfil se puede deducir del análisis e interpretación de determinados indicios, como los anuncios mismos. Se trataba de «una élite modernizadora muy abierta a un frenético cosmopopolitismo», escribe Dutra (p. 38), que regentaba su hegemonía cultural en una época en la que el sistema escolar no desempeñaba aún el papel que luego tendría, excepto en sus últimos años, el *Almanaque Brasileiro Garnier*, que, a pesar de su difusión, no llegó a ser un almanaque popular.

El trabajo de Eliana Dutra, además de una nueva y notable ilustración de la boyante corriente investigadora en el campo de la Historia de la Cultura Escrita en Brasil, es a todas luces un ejemplo más de cómo el almanaque, como género y como mera forma editorial, puede más allá de lo esperado dar pie a un legítimo e iluminador ensayo de Historia cultural sobre la construcción de un gran país.

Referencias bibliográficas

Lopes, Claudia Neves: «L'*Almanaque Brasileiro Garnier…*», en Hans-Jürgen Lüsebrink, York-Gothart Mix, Jean-Yves Mollier y Patricia Sorel (dirs.): *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (xviie-xxe siècle)*, Bruselas: Complexe, 2003, pp. 185-192.

Jean-François Botrel
Universidad de Rennes2-Haute Bretagne

«Cierta balbuciente grandeza». El poder de los archivos[1]

Linda Giuva, Stefano Vitali e Isabella Zanni Rosiello

Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea

Milán: Bruno Mondadori, 2007, 224 págs.

El presente volumen se compone de tres contribuciones, presentadas por una introducción de Stefano Vitali: «Archivi, archivisti, storici», de Isabella Zanni Rosiello; «Memorie, genealogie, identità», del mismo Vitali; y «Archivi e diritti dei cittadini», de Linda Giuva. Forma parte de la colección «Le scene del tempo», dirigida por Giovanni De Luna y dedicada a la Historia contemporánea y a los nexos entre definición de las fuentes, escritura de la Historia y reflexión historiográfica.

[1] Traducción al castellano de Monica Savoca. El título está tomado de Borges, 1996, 130. Agradezco a Dario Ippolito que llamara, ya hace mucho tiempo, mi atención sobre este texto, así como a Ingrid Germani sus consejos y la sugerencia de profundizar en esta reseña sobre el tema de los archivos como instituciones.

En «Archivi, archivisti, storici» Isabella Zanni Rosiello se sirve de sus conocimientos tanto de ex-directora de un archivo del Estado italiano, como de historiadora de instituciones y archivos. Nos ofrece, en esta ocasión, una densa, meditada y apasionante reflexión acerca de la evolución de los archivos a lo largo del siglo XX. Dicha reflexión se centra en dos puntos de vista distintos. El primero es el legislativo, tomando como referencia la mutación de la idea de «memoria» y de «nación» en los siglos XIX y XX. El segundo es el del cambio de los paradigmas historiográficos y, por consiguiente, de los interrogantes que, en sentido histórico e historiográfico, éste plantea en relación a los archivos.

En el segundo artículo, «Memorie, genealogie, identità», Stefano Vitali, a partir de su interés por la comprensión de los mecanismos de la innovación tecnológica y comunicativa, pasa revista a las imágenes del archivo que han contribuido, en el ámbito literario y cinematográfico, a la construcción del «canon de la memoria común» del objeto-archivo en la Edad Contemporánea. Además, sus conocimientos de Historia contemporánea y de las instituciones le ayudan a realizar una interesante clasificación de los distintos «modelos» o tipos de archivo de los siglos XIX y XX. A lo largo de 1900, éstos asistieron al cambio de usuarios y comenzaron a prestar una mayor atención a la memoria personal y familiar, lo que supuso, al mismo tiempo, una transformación de la «demanda de pasado» y de la «idea de autoridad»: desde el Estado-nación y las iglesias hasta la potestad de los individuos y la colectividad en la que éstos se reconocen. Nos encontramos así en el ámbito de una personalización y politización de la memoria, que representa una forma especial de sacralización del pasado, en la que continuamente cambian las definiciones de identidad y de los territorios que, tradicionalmente, se consideran propios.

En «Archivi e diritti dei cittadini», Linda Giuva centra su atención en las modalidades de conservación y acceso a los documentos, tanto en el pasado como en el presente; modalidades que, actualmente, resultan controvertidas. Estudia las dinámicas de exclusión con especial sensibilidad, concibiendo la memoria archivística como sede de la tutela de los derechos individuales y colectivos. Así pues, con una complejidad adecuada a la desigual transparencia de los varios tipos de sistemas políticos existentes, Giuva afirma que son las formas del Derecho las que gobiernan el acceso a los documentos, uno de los derechos reconocidos de los ciudadanos, aunque con distintos grados, en la Edad Contemporánea. El derecho a la información y a la transparencia (incluso con respecto a la gestión de la memoria archivística) es y debería ser, destaca la autora, central. Sin embargo, como también ésta lamenta, el corporativismo de la burocracia denota muy a menudo una inercia de significado político más que un lenguaje de las instituciones del Estado.

Además de proporcionar a los posibles lectores la trama unitaria del volumen, quiero introducir también algunas observaciones y comentarios. Algo destacable en el libro es que los autores profundizan en el asunto de las mutaciones de las formas del conocimiento y de las instituciones. Mientras, tras atentas consideraciones, la época del archivo sometido a los mecanismos de la *nation building* y de consolidación del Estado, según Max Weber, parece haber llegado a su fin (mas no la del poder), el archivo se modifica con el objeto de representar, aún más que servir, a la autoridad de una «sociedad líquida», fluctuante.[2] Las condiciones sociales de presupuesto de confianza, de esa confianza que se encarna en la conciencia de ciudadanía de la «República de las letras» antes que de la República, se indagan en la capacidad de lectura de contextos culturales compartidos. Más que interpelar a Pierre Bourdieu, lo que les interesa a los autores es reclamar la defensa de la confianza pública, representación del mundo de los archivos hoy: la fe pública.[3]

[2] El reciente debate (civil más que científico) sobre la relación entre normas, catalogación de las instituciones y superposiciones de éstas últimas ha sido resumido, para el caso italiano, por Rodotà, 2008, 1 y 34.

[3] En cuanto al debate sobre la credibilidad o no de la información en Internet, que frecuentemente carece de «certificadores de autenticidad» y de garantías sobre los autores, es interesante el caso de la versión italiana de la *Wikipedia*. El problema –me parece– estriba en la falta de simetría entre «texto fuente» y «fragmento», que, a menudo, se emplea sin que se tengan conocimientos académicos o archivísticos adecuados. Véase Gregory, Casati y Somajni, 2007, 38.

El libro, por tanto, debe leerse teniendo en cuenta cómo los temas de certidumbre y garantía se investigan con particular atención en la Edad Contemporánea. A los autores no sólo les interesan las medidas sobre la transparencia y la simplificación de las estructuras, sino también las redes de sociabilidad que caracterizan a los archiveros, quienes se han convertido en técnicos y mediadores de conocimientos para un «público», unos «usuarios», que cambian continuamente, lo cual no hace sino modificar el papel social de las figuras «típicas» del archivo: las dinámicas de responsabilidad evocadas por el libro son la contribución a una ética compartida que dicha profesión debe tener. De hecho, la archivística es una comunidad; la evocación de Bourdieu, en este sentido, ayuda a «distinguir» el saber archivístico en cuanto saber clasificatorio, así como a remarcar la capacidad de uso de los archivos como una competencia política más.[4]

Con respecto a los archivos, se sigue planteando el doble problema de la jerarquía de las fuentes y de las instituciones como productoras, por un lado, y de los institutos que puedan «certificar» su autenticidad, por otro. Tras haber comentado ya el segundo y tercer aspecto, es necesario profundizar en el primero, vista la atención que se le otorga a lo largo de las páginas del presente volumen.

La transformación gnoseológica y cognitiva contemporánea, que lleva al pensamiento a ser reticular más que jerárquico, produce y acompaña un cambio del lenguaje sobre el que este libro invita a reflexionar. De esto se desprende, y es importante subrayarlo, una transformación de la idea patrimonial de los archivos (incluso como bienes culturales) a la idea patrimonial de la información, al mismo tiempo que tiene lugar una modificación en los órganos estatales en los lugares en los que las agencias de información «son» instituciones reales y consolidadas, cuya memoria se halla en curso de consolidación. En un mundo dominado por la información, como es el nuestro, los archivos manifiestan la necesidad de acogerse a una serie de intérpretes y traductores: en eso se convierten, ahora más que nunca, los archiveros, además de ser ya intermediarios en ese ámbito cultural que aúna el pensamiento no jerárquico y la aplicación *sui generis* del principio de autoridad representado por el inventario.[5]

Al archivero se le pide y exige que se enfrente a una disminución del mundo jurídico en el que actúa: de hecho, no sólo las integraciones de usos y costumbres antes que de normas entre diferentes países conllevan que tales comparaciones sean deseables y necesarias, sino que la rapidez y el continuo flujo normativo de cada país también convierten al mundo de los archivos tanto en una *ecclesia semper emendanda*, como en una *ecclesia sempre emendata*, con complejas recepciones e interpretaciones normativas, de reforma de los modales y de selección crítica. Si la fase en la que vivimos no es la de una «revolución inadvertida», que acompañó los albores de la prensa, sino la de una «revolución advertida» y conscientemente contemplada, lo que hay que temer mayormente es la deriva de simplificación que pueda llevar a creer que es posible reducir la complejidad del fenómeno archivístico. Hablamos de esa simplificación que consiste en no interrogarse lo suficiente sobre las implicaciones en las mutaciones de los paradigmas.

¿Cuánto incidirá en nuestra mentalidad con respecto al archivo, a la imagen del árbol (piénsese en el árbol genealógico y en el uso de la representación en forma de árbol para visualizar y conectar de forma mnemónica nociones de cualquier tipo), el cambio de la imagen de las relaciones interpersonales y de la institución-familia que ha caracterizado al siglo xx y que sigue acompañándonos? ¿Cuánto influirá en nuestra conciencia el indecible aumento de peso de la unidad de información (prescindiendo del «formato» de procedencia) capaz de derrumbar el muro existente entre bibliotecas y archivos? ¿Se someterá el diálogo entre países de diferente cultura archivística y tecnológica a una presuntamente fácil «globalización archivística»? ¿Cambiará la idea de «archivo», dentro de la actual monumentalidad y exposición pública

[4] Bourdieu, 1979.

[5] Sobre el conflicto entre cultura escrita y cultura visual, que pertenece al ámbito de la relación entre inventarios y bancos de datos, véase Sartori, 1997.

de la memoria (también particular) que acompaña a la privatización de la Historia y de la memoria, pasando por el ocaso de los paradigmas historiográficos del siglo xx?

En nuestra época no parece importar mucho la cuestión del exceso de producción de papel ni tampoco el asunto del «desecho» archivístico, cuestión que habría que investigar en profundidad al tratarse de un importante problema en relación a la selección de información. Nos engaña, probablemente, el equivalente inmaterial de la esperanza de la «reproducibilidad» técnica de los papeles –casi «obras de arte»– y de los soportes materiales, característica del siglo xx. La información se considera hoy en día como algo que se reproduce de manera constante, que estrena formatos, que es transferible, «migrante», siempre lista para retar –y exaltar– a la vieja diplomática del documento, exasperando y disolviendo el nexo entre soporte y contenido informativo. Quizás, algún día, al ir al archivo –¿pero a qué archivo?– sonreiremos acordándonos de los actuales esfuerzos para reproducir y conservar; obsesión sobre la que seguramente Borges seguiría teniendo algo que decir.[6]

Esta reseña no trata de emitir un juicio de valor acerca de los distintos temas abordados, sino que quiere evitar que se reflexione poco sobre los mismos, con lo cual es esencial hacer hincapié en la abundancia de estas contradicciones, en cuyo seno maduran los frutos –limitados, pero siempre frutos– de conocimiento que nos acompañan.[7] En este marco, creo que las reflexiones que se avanzan en este libro sobre los archivos constituyen un antídoto, en el contexto de una crisis de maduración perceptiva, contra las simplificaciones. Los archivos se configuran actualmente –junto con las demás instancias culturales– como baluartes de la complejidad del lenguaje contra la anemia cultural de la que no alivia ni salva la general bulimia de la información, que no se convierte en noticia. Por tanto, también los archivos se transforman en agencias de selección de la información y es deseable que lo hagan de forma consciente y con una cierta transparencia en las formas empleadas. Declinan y se suceden los *imperi* y, con éstos, los *arcana*. Sería interesante saber cómo. Según el libro, los archivos nos pueden responder. Aunque también pueden hacerlo los periódicos y hasta la mayoría de nuestras anotaciones.

[6] Como ejemplo de las preocupaciones derivadas de inadecuados apoyos financieros para la reproducción documental, que conllevan los consiguientes supuestos éxitos historiográficos, resulta ejemplar el análisis de Hafner, 2007, 1 y 8-9. Para las diferencias existentes entre la sensibilidad europea y estadounidense respecto a lo completa que debería ser la reproducción de los materiales del archivo y su consiguiente disponibilidad en Internet, así como para la capacidad de construcción de un lenguaje común, remito a Filippini, 2008, 545-550. Sobre la obsesión de lo completo en el caso borgiano de Funes («me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él»), véase Borges, 1996, 122. Recordemos, asimismo, los efectos –por lo menos literarios– de la memoria, que Borges reproduce con obsesión de cumplimiento en este cuento: «éste [Funes], no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas». Cfr. *ibidem*, 130.

[7] Piénsese en Borges: «los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza». Cfr. Borges, 1996, 130.

Referencias bibliográficas

Bordieu, Pierre: *La Distinction, critique sociale du jugement*, París: Minuit, 1979 [*La distinción,* Madrid: Taurus, 2006].

Borges, Jorge Luis: «Funes el memorioso», en Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 121-132.

Casati, Roberto: «La vera sfida è migliorarla», *Il Sole 24 ore,* 18 de febrero de 2007, p. 38.

Filippini, Orietta: «The Orsini. A Roman Baronial Family in Context. Politics, Society, and Art», *Quaderni Storici*, 128, vol. 2, 2008, pp. 545-550.

Gregory, Tullio: «Il sapere a portata di clic», *Il Sole 24 ore,* 18 de febrero de 2007, p. 38.

Hafner, Katie: «History, Digitized (and Abridged)», *The New York Times Sunday Business*, 11 de marzo de 2007, pp. 1 y 8-9.

Rodotà, Stefano: «Le leggi speciali», *La Repubblica*, 27 de mayo de 2008, pp. 1 y 34.

Sartori, Giovanni: *Homo videns. Televisione e post pensiero*, Roma; Bari: Laterza, 1997 [*Homo Videns. La sociedad teledirigida*, Madrid: Taurus, 1998].

Somajni, Chiara: «Citizendium di supervisori», *Il Sole 24 ore*, 18 de febrero de 2007, p. 38.

Orietta Filippini
Instituto Universitario Europeo, Florencia

Pliegos en la distancia

M.ª del Carmen Martínez Martínez
Desde la otra orilla. Cartas de Indias en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (siglos XVI-XVIII)
León: Universidad de León, 2007, 759 págs.

En la actualidad nos encontramos inmersos en un mundo apresurado, marcado por la velocidad en casi todos los aspectos de nuestras vidas, especialmente en el terreno de las comunicaciones. Por ello, a veces, nos resulta difícil imaginarnos un universo sin teléfono o Internet, en el que nuestros mensajes se transmiten en el mismo momento en que son emitidos. Sin embargo, no hace tanto tiempo, la mejor vía de comunicación era la carta. Un fragmento de papel, más o menos extenso, mejor o peor escrito, a través del cual hombres y mujeres podían hacer llegar a los suyos las novedades, las noticias más relevantes, los encargos, etc., y cumplir con su objetivo final, independientemente de su naturaleza o de las relaciones entre remitente y destinatario: comunicar.[1]

Sin duda, uno de los factores que, en mayor medida, ha favorecido el incremento del intercambio epistolar ha sido la separación. Motivada por numerosos factores, emigrantes y exiliados se sirvieron de la palabra escrita para mantener la unión con la realidad que hasta el momento de la ruptura habían conocido. Si bien la Época Contemporánea marcó un hito en el avance e incremento sustancial de la escritura de cartas, no es menos cierto que este instrumento de comunicación sirvió mucho antes a sus propósitos, a pesar de que las condiciones, como el nivel de alfabetización, el desarrollo de un sistema postal o los transportes, no fuesen tan favorables como en períodos posteriores.

María del Carmen Martínez Martínez nos acerca, a través de este libro, al universo epistolar de los emigrantes españoles a Indias entre los siglos XVI y XVIII. La autora, profesora de la Universidad de Valladolid, ha realizado diferentes incursiones en el fenómeno epistolar relacionado con los desplazamientos de españoles a la América Hispana.[2] En *Desde la otra orilla. Cartas de Indias en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (siglos XVI-XVIII)*, nos ofrece la edición de 277 misivas recuperadas de diversas secciones del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Dichas cartas fueron incorporadas como pruebas en los pleitos, en ocasiones las originales, pero en su mayoría como traslados autorizados ante un escribano e, incluso, en algún caso, se presentaron los borradores conservados por los emisores. Presentadas y conservadas como pruebas, las cartas privadas «podían arrojar luz en las numerosas sombras que proyectaban las enrevesadas y complejas situaciones que llevan a las partes a litigar».[3] Pero, precisamente por el carácter de testimonio probatorio que adquirían al presentarlas en un pleito, las misivas eran susceptibles de manipulaciones para dirimir el veredicto en un sentido u otro. No obstante, estas pruebas, de origen privado, tuvieron el poder de cambiar el curso de un litigio o conseguir la revocación de una sentencia dictada por la justicia ordinaria.

La muestra publicada recoge, como ya se ha mencionado, 227 misivas escritas desde el Nuevo Mundo, tanto desde Filipinas como desde la Península, entre los siglos XVI y XVIII, si bien la distribución es desigual en las tres centurias, pues la mayor parte se concentra en el período dieciochesco (173 cartas). Los remitentes de las mismas, tanto por los gastos que originaban los pleitos en los que se localizaban como por las historias particulares que la autora ha podido rastrear en la documentación consultada, pertenecían a un grupo que disfrutaba de cierta «comodidad y consideración» antes de trasladarse a América y que, en la mayor parte de los casos, también logró cierta posición en aquellos territorios.[4] Igualmente, destacar que la mayor

[1] Petrucci, 2002, 92.
[2] Véanse, como ejemplo, Martínez Martínez, 2004 y 2005.
[3] *Ibidem*, 2007, 22.
[4] *Ibidem*, 29.

parte de los autores fueron varones y tan sólo aparecen cinco mujeres entre los remitentes.

Además de las citadas cartas que la autora saca a la luz en esta edición, en el libro se nos ofrece un estudio introductorio sobre las mismas, en el que deben destacarse dos bloques de entre los analizados: por un lado, los tiempos de la escritura; por otro, la atención prestada a aquellos temas que aparecen con mayor frecuencia en las misivas publicadas.

En lo que se refiere al primero de los asuntos destacados, la autora dedica algunas páginas al análisis de los diferentes tiempos que marcaban el proceso epistolar. Para ello estudia el tiempo de escribir, prestando atención a las motivaciones que impulsaron a los distintos remitentes a coger papel y pluma; los momentos y espacios en los que se realizaba esta actividad; los contextos y situaciones que impulsaron a unos y otros o aceleraron el proceso, como la partida del portador o de la embarcación; o las condiciones inherentes al propio autor, como la mayor o menor capacidad gráfica, que motivó que algunos tuvieran que recurrir a intermediarios en el proceso escriturario, bien profesionales de la pluma, bien parientes o amigos. No menos importantes son las características materiales de estas cartas, en principio pliegos que, con el paso del tiempo, fueron dejando mayor espacio a los medios pliegos o las hojas sencillas e, incluso, a pequeños fragmentos escritos con tinta de color sepia o negro. A pesar de la multiplicidad temática o material de estas misivas, es posible observar que formalmente se adecuaban a las normas difundidas en los manuales epistolares al uso «y que, en líneas generales, reflejan los cambios en las expresiones empleadas en determinadas partes de la carta y en la disposición formal del texto en el papel».[5] En este sentido, la autora dedica algunas páginas al análisis de los aspectos formales de estos escritos, prestando atención tanto a los cambios como a las permanencias.

No menos importantes son los otros dos tiempos sobre los que María del Carmen Martínez reflexiona en la presente edición: el tiempo de la espera y el tiempo de la lectura. Al hilo del primero de estos aspectos, se atiende a los momentos en que, una vez escrita la carta, se generaban las incertidumbres propias de una larga espera, cuando la marcha del mensaje dejaba las manos de su remitente para depender de los intermediarios de la comunicación epistolar, bien fuesen conocidos a los que se les podían confiar los pliegos, bien fuese el correo ordinario. Los avatares sufridos por las misivas hasta la llegada a su destinatario eran múltiples, por lo que no resultaba extraño que se buscasen todo tipo de seguridades –como enviar duplicados–, aunque fueron muchas las ocasiones en las que la recepción de las misivas se retrasó años o éstas no llegaron nunca a las manos de sus destinatarios.

Por último, cabe destacar el tiempo de la lectura: el momento en que se abrían los pliegos y o bien eran leídos por su receptor o bien se recurría a la ayuda de terceras personas, siendo ésta unas veces una lectura en voz alta frente a otras ocasiones en que se trataba de un ejercicio privado. No obstante, el carácter particular de la mayoría de las misivas quedaba atrás cuando las líneas pasaban a ser de disfrute colectivo, releídas y comentadas por varios familiares o amigos.

Un segundo bloque al que la autora dedica una especial atención es el referido a aquellos temas que ocupan la mayor parte de los pliegos analizados en el presente estudio. Sin olvidar el carácter flexible de las correspondencias privadas, en las que es posible localizar una amplia variedad de temáticas y situaciones, lo que dificulta la sistematización de las mismas, María del Carmen Martínez destaca una serie de aspectos recurrentes. Abundan el acuse y agradecimiento de las cartas recibidas; las disculpas por no haber escrito; los comentarios, buenos o malos, de distintos comportamientos; el consuelo por la pérdida de un ser querido; la narración de los éxitos logrados o las calamidades sufridas; las peticiones; el agradecimiento de servicios o favores; o contar novedades o expresar voluntades, entre otras muchas. Algunos de estos aspectos son desgranados con mayor detalle en la presente obra, atendiendo a las características de cada uno de ellos, estructurados en diferentes apartados y enriquecidos con numerosos ejemplos extraídos de las cartas editadas.

[5] *Ibidem,* 37. Sobre la norma epistolar en la Edad Moderna véase Castillo Gómez, 2000, 116-127.

Desde la otra orilla. Cartas de Indias en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (siglos XVI-XVIII), se suma a la labor realizada por otros estudiosos del fenómeno migratorio que previamente también habían dedicado alguna de sus obras a la edición de diferentes conjuntos epistolares privados relacionados con el mundo de la emigración en la Época Moderna, como Enrique Otte, Isabelo Macías y Francisco Morales Padrón, Rosario Márquez Macías, Jesús González de Chavez, Rocío Sánchez Rubio e Isabel Testón Núñez, José Miguel Aramburu o Jesús Mª Usunariz, entre otros.[6] Cartas, las publicadas que, como en la obra que nos ocupa, en la mayor parte de los casos fueron conservadas con una finalidad concreta al ser presentadas ante algún tribunal o en el transcurso de un litigio, hecho que ha permitido que haya pervivido hasta nuestros días un buen número de testimonios que, de otra forma, seguramente, se hubiesen perdido con el transcurso de los años y de las generaciones.[7]

Testigos sin igual del devenir de una época y unas gentes que vieron transformadas sus vidas al dar el salto al Nuevo Mundo y que se sirvieron de la palabra escrita para dejar constancia de todo tipo de hechos y para comunicarse con los suyos, nos permiten en la actualidad acercarnos al estudio de múltiples aspectos de la emigración hispana a tierras americanas en la Edad Moderna y, por supuesto, analizar a las mismas protagonistas de esta publicación, las propias cartas.

Referencias bibliográficas

Aramburu Zudaire, José Miguel: *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias (siglos XVI y XVII),* Pamplona: Gobierno de Navarra, 1999.

Castillo Gómez, Antonio, «"Hablen cartas y callen barbas". Escritura y sociedad en el Siglo de Oro», *Historiar,* 4, 2000, pp. 116-127.

González de Chávez, Jesús: «Notas para la historia de la emigración canaria a América. Cartas de emigrantes canarios siglo XVIII», en *V Coloquio de Historia canario-americana (1982)*, Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad Provincial Interinsular de Cabildos de Las Palmas; Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985, pp. 113-139.

Macías, Isabelo y Francisco Morales Padrón: *Cartas desde América, 1700-1800,* Sevilla: Junta de Andalucía, 1991.

Márquez Macías, Rosario: *Historia de América: la emigración española en tinta y papel,* Huelva: Gráficas Nerva, 1994.

Martínez Martínez, María del Carmen: «Cartas privadas de Hernán Cortés al Licenciado Núñez», *Anales. Museo de América,* 12, 2004, pp. 81-101.

— «Cartas de Alonso del Castillo Maldonado desde México», en *Estudios sobre América, siglos XVI-XX. La Asociación Española de Americanistas en su Vigésimo Aniversario. X Congreso de la Asociación Española de Americanistas (AEA), julio de 2002,* Sevilla: Asociación Española de Americanistas, 2005, pp. 197-214 (edición digital).

Otte, Enrique: *Cartas privadas de emigrantes a Indias: 1540-1616*, Sevilla: Junta de Andalucía; Escuela de Estudios Hispano Americanos de Sevilla, 1988.

Petrucci, Armando: *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003.

Sánchez Rubio, Rocío e Isabel Testón Núñez: *El hilo que une: las relaciones epistolares en el Viejo y el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)*, Cáceres: Universidad de Extremadura; Mérida: Junta de Extremadura; Editorial Regional, 1999.

Sierra Blas, Verónica: «"En espera de su bondad, comprensión y piedad". Cartas de súplica en los centros de reclusión de la guerra y posguerra españolas», en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas (eds.): *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento,* Gijón: Trea, 2005, pp. 165-200.

— «La indemnización del terror. Reconocimiento social y documentos personales», en Raquel Letón Ruiz y Cristina Sánchez-Carretero (coords.): *IV Jornadas Archivo y Memoria. La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 2009, pp. 7-23 (edición digital).

Usunáriz, Jesús María: *Una visión de la América del XVIII: Correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*, Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

Laura Martínez Martín
Universidad de Alcalá; SIECE; Grupo LEA

[6] Otte, 1988; Macías y Morales Padrón, 1991; Márquez Macías, 1994; González de Chávez, 1985; Sánchez Rubio y Testón Núñez, 1999; Aramburu Zudaire, 1999; y Usunáriz, 1992.

[7] Son múltiples las ocasiones en que las cartas se han conservados gracias a su inclusión en pleitos. Para Época Contemporánea lo ha constatado, por ejemplo, Sierra Blas, 2005 y 2009.

El cuaderno como instrumento de la cultura escolar: objeto, función y contenidos[1]

Ana Chrystina Venancio Mignot (org.)
Cadernos à vista. Escola, memória e cultura escrita
Río de Janeiro: Universidade do Estado de Rio de Janeiro [EDUERJ], 2008, 272 págs.

Este libro, coordinado por la profesora Ana Chrystina Venancio Mignot, recoge una serie de contribuciones que giran en torno al cuaderno escolar, estudiado desde una perspectiva histórico-pedagógica. Con la sensibilidad que caracteriza todos sus trabajos (me limito aquí a recordar *Pràcticas de memoria docente*),[2] Mignot pretende reunir tres elementos tradicionalmente distintos en los estudios histórico-educativos: la Historia de la escuela y de la educación, la memoria y la cultura escrita. Por esta razón, los ensayos se distribuyen en cuatro grandes secciones: el balance de los estudios hechos en el ámbito de la Historia de la educación; la producción y la circulación de los soportes e instrumentos de la escritura escolar; el uso del cuaderno en la escuela; y las iniciativas dirigidas a la conservación de estos documentos.

Antes de entrar en detalle en algunos de los artículos que componen el volumen, conviene subrayar los elementos más originales que aparecen en el mismo. En primer lugar, la consideración de que los cuadernos son documentos preciosos encuentra fundamento en una atención especialmente dedicada a la memoria. Sin cultivar ésta, sin dotarla de sentido –y, desde este punto de vista, se acaban por tocar también, positivamente, razones sentimentales– es difícil restituir la importancia de unos papeles que, a ojos de muchos, parecerían pobres. Los cuadernos, que habitualmente no se conservan en los archivos de las escuelas, se encuentran a menudo en sótanos y desvanes, en viejos cajones o baúles. Y es ahí donde hay que comenzar a excavar, a través de la sensibilización de los mismos estudiantes y del que visita las exposiciones dedicadas al tema de la escritura o de la escuela; pero también sería oportuno lanzar proyectos más ambiciosos, a fin de que este patrimonio no resulte disperso.

En efecto, más allá de las razones afectivas, los cuadernos son instrumentos útiles para descender al detalle del estudio de las prácticas didácticas reales, del desarrollo de las disciplinas escolares, de la cultura de la escuela, de la vida cotidiana en tantas pequeñas y grandes escuelas como componen una determinada realidad geográfica e histórica. Partiendo de esta premisa de fondo, que ubica el presente trabajo entre otras iniciativas científicas análogas (el encuentro de diversos estudiosos españoles y argentinos en la Universidad Nacional de Educación a Distancia [UNED] en España en 2006 o el Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Macerata en septiembre de 2007 bajo el título *Cuadernos de escuela: una fuente compleja para la historia de las culturas escolares y de las costumbres educativas entre el siglo XIX y el XX*, son dos buenos ejemplos),[3] es fácil poner de manifiesto el otro elemento central que caracteriza el libro, es decir, la atención, al mismo tiempo, a la escritura y al cuaderno como objeto, entrelazando así dos aspectos que no siempre han sido puestos en relación. La escritura, en efecto, no sólo encuentra en el cuaderno un soporte en el que plasmarse, sino que el mismo cuaderno, sus formas, sus espacios, los mensajes a los que sirve de vehículo en las cubiertas ilustradas, puede influir sobre la práctica de la escritura, tanto desde el punto de vista técnico como desde el de los contenidos.

Finalmente, un tercer elemento importante es la aproximación, ya consolidada, de tipo interdisciplinar, que no sólo atañe a diversos saberes (la Historia, la Didáctica, la Pedagogía,

[1] Traducción al castellano de Juan Luis Calbarro.
[2] Mignot y Cunha, 2002.
[3] Sani, Meda y Montini, 2009, en prensa.

la Psicología escolar, la Historia de la escritura), sino que integra las visiones de estudiosos procedentes de países diferentes, con tradiciones y métodos bien distintos. Ésta es hoy una condición que ya no se puede descuidar en la investigación científica. En el cuadro de la transformada estructura económica –que de manera tal vez demasiado simplista despachamos con el término «globalización»–, la difusión del saber y el debate son instrumentos decisivos para su crecimiento y desarrollo. Por tanto, es necesario adoptar este tipo de aproximación si queremos evitar quedarnos encerrados en perspectivas demasiado limitadas y limitantes.

Desde el punto de vista metodológico, dos son las contribuciones que considero de cierto relieve. Primero, la del profesor Antonio Viñao Frago, quien define con precisión los contornos metodológicos en los que se debe insertar el cuaderno escolar y provee algunas indicaciones historiográficas que afectan a España y a Sudamérica, pero también a Italia. Sobre todo, Viñao insiste en la necesidad de comenzar a clasificar, ordenar y describir las colecciones de cuadernos, las series producidas, las colecciones privadas, a fin de fabricar un catálogo razonado desde el que sea posible, después, extraer pistas fértiles de investigación acerca de las culturas escolares de un momento histórico dado.[4] Un segundo ensayo en clave metodológica es el de Silvina Gvirtz y Marina Larrondo, donde las autoras dan cuenta de algunas importantes investigaciones maduradas en España, Argentina, Brasil, Francia e Italia, pero, sobre todo, indagan no sólo en la potencialidad del cuaderno como fuente, sino en los límites que presenta como objeto de estudio, que es necesario igualmente conocer.[5]

Por lo que concierne al cuaderno y a los instrumentos de escritura, hay en el libro dos contribuciones dignas de mención: la de Mignot y la de Maria de Paula Gregorio Razini. En la primera se estudian y se analizan los objetivos y las estrategias de una papelería centenaria de Río de Janeiro, Casa Cruz. En el segundo trabajo se examinan los instrumentos empleados para escribir entre fines del siglo XIX y principios del XX y la relación entre éstos y la enseñanza de la escritura.

En cuanto a lo que se refiere a la caligrafía, es interesante el tema propuesto por Rosa Maria Souza Braga, quien analiza la figura de Orminda Marques, autora de un libro en el que, en sintonía con las ideas de la Escuela Nueva, daba las prescripciones precisas para aprender a escribir. Este sector, en efecto, todavía está poco investigado, pese a que no sólo sería interesante recuperar a los autores de tantos cuadernos de caligrafía como circulaban entre los siglos XIX y XX, sino también definir mejor el cuadro ideológico y cultural que subyacía a aquellas normas y a los ejemplos que contenían esos cuadernos.

Entre la Psicología y la Etnología se encuentra la contribución de Anabela Almeida Costa y Santos, que ha observado y luego analizado la relación que los niños establecen con el cuaderno, un elemento al principio desconocido y después un instrumento que es necesario aprender a usar y gestionar.

Rico y articulado es el ensayo de María del Mar del Pozo Andrés y Sara Ramos Zamora, quienes retoman la actividad de investigación que vienen desempeñando desde hace tiempo[6] y utilizan los cuadernos escolares como instrumentos (en cierto sentido, podríamos decir que también como espacio) para estudiar la representación de la escuela y de la cultura escolar, concretamente entre los años 20 y 40 del siglo XX.

Finalmente, el ensayo de Ana María Badanelli Rubio toca una cuestión distinta, la de la estética y las ilustraciones de los cuadernos que elabora una maestra española como auténtico instrumento de comunicación, tanto para transmitir los valores del Franquismo como para construir la personalidad de sus alumnas.[7]

El presente volumen abre así una serie de sugerencias de investigación que, en los últimos

[4] Véase también Viñao Frago, 2006, 17-35

[5] Otras contribuciones suyas son Gvirtz, 1997 y 1999.

[6] Véanse, como ejemplo, Pozo Andrés y Ramos Zamora, 2001, 481-501; 2003, 653-664; 2007, 129-170; 2008, 213-242; y 2009, en prensa.

[7] De la misma autora remito a Badanelli Rubio y Mahamud Angulo, 2008, 289-280; y Badanelli Rubio, 2009, en prensa.

años, habíamos visto despertar en muchos estudiosos procedentes de las más diversas disciplinas. Desde este punto de vista, no podemos más que estar de acuerdo con Mignot cuando muestra su convencimiento de que las contribuciones aquí publicadas se integren en el actual debate sobre la necesidad de recuperar este tipo de documentos, «aportando luz a un objeto casi invisible en el que se conserva la memoria de la educación».[8]

Merece una última reflexión la edición y el aspecto gráfico con que se presenta el libro. En una época en que la industria editorial parece a menudo haber perdido el gusto por el detalle, es muy agradable tener entre las manos un volumen bien maquetado, incluso con soluciones originales, con las ilustraciones bien dispuestas e integradas con el texto, los caracteres claros y proporcionados y una cubierta con trazos en relieve. Un poco como sucede con los cuadernos, en los que contenido y continente están en estrecha relación y se influyen. El volumen viene acompañado también de un CD que contiene el catálogo de la exposición *Não me esqueça num canto quaquer*, comisariada también por Ana Chrystina Venancio Mignot y realizada con ocasión del *III Congreso Internacional sobre la investigación (auto)biográfica,* celebrado en septiembre de 2008 en Natal (Brasil). El soporte electrónico contiene diversas comunicaciones presentadas con numerosas imágenes de cuadernos y diarios a color y fotografías.

Referencias bibliográficas

Badanelli, Ana María: «Cuadernos de rotación, cuadernos de deberes: un estudio comparado», en Roberto Sani, Juri Meda y Davide Montino (dirs.): *Quaderni di scuola. Una fonte complessa per la storia delle culture scolastiche e dei costumi educativi tra Ottocento e Novecento*, Florencia: Nerbini, 2009, en prensa.

— y Kira Mahamud Angulo: «Cuadernos escolares: un ejemplo de la escritura escolar en el Franquismo», en Antonio Castillo Gómez (dir.) y Verónica Sierra Blas (ed.): *Mis primeros pasos. Alfabetización, escuela y usos cotidianos de la escritura (siglos XIX-XX),* Gijón: Trea, 2008, pp. 259-280.

Gvirtz, Silvina: *Del curriculum prescripto al curriculum enseñado. Una mirada a los cuadernos de clase,* Buenos Aires: Aique, 1997.

— *El discurso escolar a través de los cuadernos de clase. Argentina (1930 y 1970),* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1999.

Mignot, Ana Chrystina Venancio (org.): *Cadernos à vista. Escola, memória e cultura escrita*, Río de Janeiro: EDUERJ, 2008.

— y Maria Teresa Santos Cunha (orgs.): *Pràcticas de memoria docente,* São Paulo: Cortez, 2002.

Pozo Andrés, María del Mar y Sara Ramos Zamora: «El cuaderno de clase como instrumento de acreditación de saberes escolares y control de la labor docente», en *La acreditación de saberes y competencias. Perspectiva histórica. XI Coloquio Nacional de Historia de la Educación, Oviedo, 12-15 de junio de 2001,* Oviedo: Sociedad Española de Historia de la Educación (SEDHE); Universidad de Oviedo, 2001, pp. 481-501.

— «Los cuadernos escolares como representaciones simbólicas de la cultura escrita escolar», en *Etnohistoria de la escuela. XII Coloquio Nacional de Historia de la Educación,* Burgos: Universidad de Burgos; Sociedad Española de Historia de la Educación (SEDHE), 2003, pp. 653-664.

— «Ir a la escuela en la guerra: el reflejo de la cotidianeidad en los cuadernos escolares», en Verónica Sierra Blas (coord.): *Alfabetización y cultura escrita durante la Guerra Civil española*, dossier monográfico de *Cultura Escrita & Sociedad*, 4, 2007, pp. 129-170.

— «Representaciones de la escuela y de la cultura escolar en los cuadernos infantiles (España, 1928-1942)», en Antonio Castillo Gómez (dir.) y Verónica Sierra Blas (ed.): *Mis primeros pasos. Alfabetización, escuela y usos cotidianos de la escritura (siglos XIX-XX),* Gijón: Trea, 2008, pp. 213-242.

— «Modelos de prácticas de la escritura de los maestros españoles a través de los cuadernos escolares (1920-1940)», en Roberto Sani, Juri Meda y Davide Montino (dirs.): *Quaderni di scuola. Una fonte complessa per la storia delle culture scolastiche e dei costumi educativi tra Ottocento e Novecento*, Florencia: Nerbini, 2009, en prensa.

Sani, Roberto; Juri Meda y Davide Montino (dirs.): *Quaderni di scuola. Una fonte complessa per la storia delle culture scolastiche e dei costumi educativi tra Ottocento e Novecento*, Florencia: Nerbini, 2009, en prensa.

Viñao Frago, Antonio: «Los cuadernos escolares como fuente histórica: aspectos metodológicos e historiográficos», *Annali di Storia dell´Educazione e delle Istituzioni scolastiche*, 13, 2006, pp. 17-35.

Davide Montino
Universidad de Génova

[8] Mignot, 2008, 9.

Las normas de la escritura epistolar a través de los siglos

Carol Poster y Linda C. Mitchell (eds.):
Letter-Writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present: Historical and Bibliographic Studies
Columbia: University of South Carolina Press, 2007, 346 págs.

Desde la Antigüedad el progresivo desarrollo de la escritura epistolar despertó una preocupación por la corrección de su práctica, que se vio concretada en la aparición de una serie de obras de carácter didáctico destinadas a orientar la pluma de todo aquel que se dispusiera a redactar una misiva. Ya fuese sobre una tablilla de madera o sobre papiro, recurriendo al soporte del pergamino o del papel, o bien frente a la pantalla de un ordenador, allá donde se sintió la necesidad de confiar a la escritura un sentimiento o un negocio para hacerlo viajar a través de la distancia, en cualquier tiempo y lugar, debió de existir un manual o un formulario capaz de despejar las dudas que atribulaban a un epistológrafo incierto, apremiado por las circunstancias.

A lo largo de los 11 trabajos que componen este volumen se pretende recoger la Historia de la preceptiva epistolar desde la Época Clásica hasta prácticamente la actualidad, convencidos cada uno de sus autores de que el conocimiento diacrónico de la epistolografía exige una mirada tanto a la producción epistolar misma como a las normas que intentaron regular su ejercicio. Así, en las primeras páginas se define la teoría epistolar como un objeto de estudio reciente, inmerso, por tanto, en la incesante búsqueda de una ciencia dispuesta a dirigir su atención hacia ella, pues a menudo ha sido víctima de una cierta confusión disciplinar, con aproximaciones desde perspectivas demasiado diversas. En nuestro país, siguiendo los pasos de la historiografía francesa y de las aportaciones de Roger Chartier, ha sido la Historia de la Cultura Escrita la disciplina que se ha interesado por el estudio de la tratadística epistolar, entendida como «una historia de las normas, de las capacidades y de los usos de la escritura».[1]

Cada capítulo de este libro constituye un interesante acercamiento a las distintas etapas que jalonan la evolución de la didáctica epistolar. La Historia del género arranca de la Antigüedad grecorromana, un momento en el que se observa ya una clara dicotomía que persistirá durante los siglos posteriores: por un lado, la existencia de una orientación más pragmática, que se traduce en la difusión de formularios con un amplio repertorio de modelos de cartas; y, por otro, la producción de tratados de carácter teórico, en los que se reflexiona acerca de la naturaleza y de los principios compositivos que deben guiar la escritura epistolar. De esta manera, en el mundo antiguo, a la luz de los escasos testimonios conservados, procedentes en su mayoría del período helenístico, el protagonismo recayó en los denominados formularios, de los que sólo se conocen los compuestos por Pseudo Demetrio –*Túpoi Epistolikoí*– y por Pseudo Libanio –*Epistolimaioi Kharactêres*–. No obstante, algunos manuales retóricos, como el *De elocutione* de Demetrio o el *Ars rethorica* de Julio Víctor, concedieron también un pequeño espacio entre sus páginas a la reflexión epistolar. Al mismo tiempo, como sostienen Robert G. Sullivan y Carol Poster, esta reconstrucción de la teoría epistolar clásica puede completarse con las afirmaciones que se encuentran implícitas en los epistolarios de la época. De esta manera, la lectura de las cartas de Isócrates permite remontar los orígenes de la doctrina epistolar hasta el siglo IV a. de C., anticipándose en ellas muchas de las ideas presentes en autores posteriores.

La Edad Media fue, sin duda, la época dorada del arte epistolar, llegando a considerarse éste un invento medieval:[2] a finales del siglo XI el discurso sobre la epístola adquirió

[1] Chartier y Hébrard, 1999, 11.
[2] Murphy, 1986, 202; y Boureau, 1991, 128.

una entidad propia, como consecuencia del surgimiento de un nuevo género retórico –el *Ars dictaminis*–, que consistía en la aplicación de las reglas retóricas a la redacción de cualquier texto de carácter no literario, como, por ejemplo, las cartas. El *Ars dictaminis,* subordinado a la Gramática y encaminado a la formación de los profesionales de la escritura, ocupó entonces una posición privilegiada en el marco de la educación medieval, en especial en las escuelas dedicadas a la enseñanza del Derecho, principalmente en las italianas, como Bolonia, desde donde se difundió por toda Europa a partir del siglo XII.[3]

Tras el exhaustivo recorrido por la teoría epistolar medieval trazado por Malcolm Richardson, Martin Camargo estudia su situación en un momento y en un contexto educativo concreto: la Universidad de Oxford en el siglo XV, examinando la tensión que se establece entre la enseñanza reglada por los estatutos de la institución e impartida por los maestros de Gramática y los intentos de acabar con la competencia e independencia de los denominados *business teachers*, que desempeñaban su oficio al margen de las autoridades académicas, ofreciendo a sus alumnos algunas nociones básicas sobre epistolografía y otras materias, como contabilidad.

Por su parte, Gideon Burton indaga en las transformaciones que suscitaron los hallazgos de parte de la correspondencia ciceroniana –las *Epistolae ad Atticum* y *Ad familiares*– realizados por Petrarca y Coluccio Salutati en los años 1345 y 1392, respectivamente. La recuperación de los clásicos representó un hito en la evolución del género, puesto que, a través de la lectura intensiva de su correspondencia, los humanistas descubrieron un estilo epistolar distinto, lo que significó la superación de las herencias medievales y el comienzo de la ruptura con el *Ars dictaminis*. La preceptiva epistolar renacentista se caracterizó, a partir de entonces, por la convivencia de dos tradiciones diferentes: los manuales latinos, que culminaron con la publicación del *De conscribendis epistolis* (1522) de Erasmo de Rótterdam; junto a los que se desarrolló en toda Europa desde mediados de siglo una didáctica epistolar en vulgar.[4]

En este sentido, Lawrence D. Green estudia determinados aspectos, como la pervivencia en Inglaterra del *Ars dictaminis* medieval durante el período que abarca desde el año 1500 hasta 1700; la penetración de las ideas humanistas y la influencia del modelo ciceroniano; y, por último, la aparición, en la segunda mitad del XVI, de una producción autóctona en lengua inglesa, que es analizada más detenidamente por Webster Newbold y que vendrá definida en líneas generales por un marcado enfoque práctico y por su inserción en un contexto mercantil y burgués. Enlazando también con los nuevos tiempos, Judith Rice Henderson propone examinar la importancia de la obra de Erasmo en el siglo XVI, a través del uso que de ella hicieron los profesores de la época y delimitando las dificultades que éstos hallaron para su aplicación en las aulas.

Durante las centurias siguientes y sin abandonar el ámbito anglosajón en el que se sitúa el libro, al menos en sus capítulos finales, se produjo una diversificación de la tratadística epistolar con la edición de manuales pensados para un aprendizaje autodidacta que hacían innecesaria la mediación de un maestro, ampliando los lugares y las modalidades de instrucción. Para ilustrar estos cambios significativos que acontecen en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII, Linda C. Mitchell rescata un corpus de textos académicos, menos conocidos que obras tan populares como *The English Secretorie* de Angel Day (1607) o *The Academy of Eloquence* de Thomas Blount (1653), e incluso olvidados por los investigadores, pero que también contribuyeron al aprendizaje de la escritura epistolar. En ellos se insistía reiteradamente en la conveniencia de adquirir un aceptable dominio en la redacción de cartas para saber desenvolverse en la sociedad, lo que debía ser una obligación ineludible para las clases sociales emergentes. Las situaciones de escritura que mostraban estos libros eran, además, reflejo de las transformaciones socioeconómicas y culturales del momento y

[3] Para el desarrollo de la teoría dictaminal en la Edad Media puede consultarse también el estudio de Morenzoni, 1994, 443-464.

[4] Martín Baños, 2005, 220.

participaban de una curiosa oposición entre ficción y realidad: a través de palabras inventadas, se pretendía que los inexpertos epistológrafos empezaran a asumir y desempeñar el papel que la vida real les había adjudicado.

Precisamente, la inclusión de modelos de cartas que tuvieran una verdadera aplicación en la existencia cotidiana, en las relaciones tanto sociales como profesionales, constituye para John T. Gage una posibilidad de innovación que podría haber zanjado la tensión en la que se debatía la educación epistolar desde mediados del XIX hasta el estallido de la Gran Guerra. Sin embargo, no era fácil acabar con una herencia de siglos, en la que, salvo excepciones, predominó la propuesta de misivas que remitían a un mundo ajeno a los lectores, en las que se escribía a amigos imaginarios que jamás se conocerían y en circunstancias a las que nunca se enfrentarían.[5]

Habrá que esperar a nuestro siglo para asistir a una renovación en la comunicación epistolar de dimensiones desconocidas: la invención y popularización del correo electrónico. Pero, quizás, la ruptura no sea tan contundente como puede parecer en un primer momento y haya que esperar a la perspectiva que nos regalará el paso del tiempo para añadir nuevos párrafos a esta historia. Joyce R. Walker se atreve a aventurar algunas conclusiones y defiende así una cierta continuidad con la tradición epistolar, incluida la exigencia de una orientación en su ejercicio. Los manuales que han comenzado a publicarse en los últimos años con el objetivo de enseñar a escribir correctamente un *e-mail* no se diferencian entonces demasiado de las viejas *Artes dictaminis*, compuestos unos y otros para aliviar ese vértigo atávico que provoca la visión del folio o, en este caso, de la pantalla en blanco.

Se advierte una desigual profundidad en el tratamiento dispensado a cada período a lo largo de la obra; en este sentido, algunos capítulos, sobre todo aquellos referidos a las épocas más antiguas, parecen querer ofrecernos únicamente un estado de la cuestión, recapitulando los conocimientos que se tienen hoy día sobre el tema, lo que contrasta con la originalidad del resto de trabajos, que resultan mucho más sugerentes. Mayor objeción supone, en cambio, el acusado anglocentrismo del que adolecen estas páginas y que hubiera sido fácilmente subsanable mostrando un sincero interés por las aportaciones tanto de la historiografía francesa como de la española y la italiana en el análisis del discurso epistolar en sus respectivos países. No obstante, estas apreciaciones no impiden que el libro consiga solventar la compleja y ambiciosa labor de síntesis que se había propuesto: narrar una historia, como la de la correspondencia, plurimilenaria e inacabada.[6] Al final, se incluye una profusa recopilación de fuentes y bibliografía, distribuida a lo largo de siete apéndices, organizados de acuerdo a un criterio cronológico y que proporcionan los materiales necesarios para ahondar aún más en el estudio de las normas de la escritura epistolar desde la Antigüedad hasta el siglo XXI.

[5] También lo ha señalado Sierra Blas, 2003.

[6] Petrucci, 2008.

Referencias bibliográficas

Boureau, Alain: «La norme épistolaire, une invention médiévale», en Roger Chartier (dir.): *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, París: Fayard, 1991, pp. 127-157

Chartier, Roger y Jean Hébrard: «Prólogo: Morfología e historia de la cultura escrita», en Armando Petrucci: *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 11-21.

Martín Baños, Pedro: *El arte epistolar en el Renacimiento europeo*, 1400-1600, Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.

Morenzoni, Franco: «Epistolografia e "artes dictandi"», en Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi y Enrico Menestò (dirs.): *Lo spazio letterario del Medioevo. Vol. I. Il Medioevo latino. Vol. II. La circolazione del testo*, Roma: Salerno Editrice, 1994, pp. 443-464.

Murphy, James J.: *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la Retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1986.

Petrucci, Armando: *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma; Bari: Laterza, 2008.

Sierra Blas, Verónica: *Aprender a escribir cartas. Los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*, Gijón: Trea, 2003.

Carmen Serrano Sánchez
Universidad de Alcalá; SIECE; Grupo LEA

Informes

El legado de Jack Goody para los estudios sobre cultura escrita

Andréa Pavão [Instituto Superior de Educación de Río de Janeiro]
José Ignacio Monteagudo Robledo [Universidad de Salamanca; SIECE]

Durante los días 24 a 26 de enero de 2008, la École Nationale Superieure des Sciences de l'Information et des Biblioteques (ENSSIB) organizó en Lyon un Coloquio Internacional bajo el título *Écritures: sur les traces de Jack Goody*. Según el programa divulgado, el coloquio pretendía «reunir a los mejores expertos en escritura que propusieran análisis lúcidos de los mundos contemporáneos y de las relaciones entre ciencia, técnica y cultura». A tal fin se formó un Comité Científico, mayoritariamente francés, del cual podemos destacar los nombres de Clarisse Herrenschmidt y de Béatrice Fraenkel, ambas lingüistas de formación con importantes aportaciones al estudio histórico-antropológico de la escritura;[1] los matemáticos Jean Dhombres y Patrick Flandrin; Jean-Marie Privat, traductor de Goody en Francia, que se autodefine como «etnocrítico literario»;[2] David Olson, gran especialista en Ciencias cognitivas;[3] y el mismo Jack Goody, con sus 89 años de incesante actividad intelectual.

La selección de los investigadores convocados había de responder, por tanto, a que se ocupasen, en algún modo, de los conceptos elaborados por Goody en torno a la *Literacy*,[4] «intentando abarcar todas las dimensiones de la escritura y todas las ciencias que se ocupan de su práctica, como las Matemáticas, Física, Informática, etc.», tal como se recogía en la convocatoria.

A pesar de la desmedida ambición de los objetivos propuestos, el resultado fue bastante satisfactorio. La organización de las mesas y un reparto equitativo del tiempo propiciaron ricos debates, a veces muy críticos con las exposiciones, y el hecho de contar con resúmenes escritos (accesibles semanas antes del Coloquio

[1] Fraenkel, 1992; y Herrenschmidt, 2007.

[2] Coordinador de sendas recopilaciones de textos de Jack Goody (Goody, 2007) y sobre él (Privat y Kara, 2006) aparecidas recientemente en Francia.

[3] Olson, 1998.

[4] Término habitualmente traducido al español, en este contexto, como «cultura escrita».

Cultura Escrita & Sociedad, n.º 8, 2009, páginas 240-249, ISSN 1699-8308

desde su página web)[5] facilitó un mejor entendimiento de las ponencias y una participación más cualificada de los asistentes. Sin ser declaradamente un homenaje al gran pionero del estudio antropológico de la escritura, la oportunidad de contar con su presencia confirió al encuentro un atractivo irresistible. Jack Goody estaba allí y, ejerciendo su oficio, observaba, preservando la distancia que la práctica antropológica requiere.

1. La obra de Jack Goody

Recordemos, someramente, el alcance de su legado. Jack Goody es uno de los más grandes antropólogos del siglo XX. Nació en Londres en 1919 y se formó en Oxford y Cambridge con dos grandes maestros: Evans-Pritchard y Meyer Fortes. Realizó trabajos de campo en África occidental y en su dilatada carrera se ha ocupado, además de la escritura, de la religión y la muerte, de la familia, del lenguaje de las flores, del amor o de la cocina, temas todos ellos en los que ha demostrado una maestría indiscutible. Su perspectiva se alejó tanto del funcionalismo de sus maestros como de otras corrientes imperantes en la segunda mitad del siglo pasado, como el estructuralismo o el interpretativismo. Como científico singular, adoptó una visión fronteriza entre la Historia y la Antropología, con planteamientos de gran profundidad cronológica y dimensión universal, incorporando la mitad del mundo (Oriente) ignorada en la mayor parte de los análisis globales.

Puesto que contamos con traducción española de la mayor parte de sus obras, eludimos dar aquí otras referencias bibliográficas que las relativas a la cultura escrita, dada la temática de la revista *Cultura Escrita & Sociedad*. Para el lector menos informado apuntamos, simplificando mucho, algunas de sus tesis más importantes:

A) La escritura, en tanto que «tecnología del intelecto»,[6] es imprescindible en el desarrollo de determinados modos de pensamiento (formas silogísticas, operaciones matemáticas, etc.). El uso de algunas «figuras de la palabra escrita», como las listas, las tablas, las fórmulas y las recetas, influye en la estructura del conocimiento.

[5] [http://barthes.enssib.fr/colloque08/]. En la página se incluye la versión íntegra, en inglés, de la conferencia de Jack Goody.

[6] «Es esencial para la teoría social y para el análisis histórico, para la política actual y la planificación del futuro, recordar las limitaciones y oportunidades ofrecidas por las diferentes tecnologías del intelecto». Cfr. Goody, 1985, 26.

B) La introducción de la escritura en las sociedades orales explica mejor la dicotomía entre pensamiento salvaje y domesticado que establecieron los estructuralistas, de modo especial Claude Lévi-Strauss.
C) En el «proceso de civilización», la escritura ocupa un lugar primordial en los ámbitos de la religión, la justicia y la educación.
D) Lo mismo ocurre con la «canonización», proceso por el cual la actividad humana se fija, se institucionaliza, estableciendo autoridad.

Estos planteamientos encontraron tanto seguidores (pensemos, a modo de ejemplo, en Ian Watt, Walter Ong o David Olson) como detractores, entre los que ocupa un lugar destacado Brian Street. Gran parte de las contestaciones se han basado en la visión determinista que se desprendía de sus primeros trabajos, especialmente del artículo pionero escrito con Ian Watt con el osado título «Las consecuencias de la cultura escrita».[7] Por otra parte, algunas investigaciones de campo, en los mismos lugares que servían de apoyo empírico a sus trabajos (como hicieron Sylvia Scribner y Michael Cole o Sean Hawkins) o en otros diferentes, cuestionaron el ambicioso alcance de sus conclusiones. El propio Goody fue matizando en trabajos posteriores el excesivo énfasis en la causalidad y reconoció abiertamente haber confiado demasiado en las tesis de Eric Havelock sobre la influencia de la escritura alfabética en el pensamiento filosófico de la Grecia clásica.

El legado intelectual del maestro de Cambridge es, sin duda, impresionante. Ciñéndonos al estudio de la escritura, podemos hacernos una idea de la fecundidad de sus planteamientos por las disciplinas representadas en este coloquio: filósofos y semiólogos, por un lado; paleógrafos, historiadores, antropólogos y sociólogos, por otro; y teóricos de las ciencias puras y aplicadas, como la Matemática, la Física o la Informática.

2. Apuntes sobre algunas ponencias del coloquio

Ante la cantidad de intervenciones y la gran diversidad disciplinar del coloquio, hemos elegido algunas de ellas para comentarlas en función, por una parte, de nuestros propios intereses de investigación y, por otra, de su rendimiento, a nuestro parecer, en cuanto a la operatividad de los conceptos antropológicos

[7] Goody y Watt, 1963.

de Goody y la pertinencia de los métodos etnográficos utilizados. Así, partimos de agrupaciones temáticas para centrarnos en las ponencias que privilegiaron el enfoque en los usos de la cultura escrita en cuanto prácticas sociales, más allá de su mera descripción. Cabe decir que buena parte de aquéllas resultaban de la aplicación concreta, sobre el terreno, a escala micro, de algunas de las teorías o conceptos planteados por Goody, a escala macro.

En el ámbito de las religiones, por ejemplo, Clara Lamireau propuso poner a prueba el concepto de «canonización» basándose en los datos obtenidos de su trabajo de campo (observación y entrevistas) acerca de las prácticas de devoción escrita en los lugares de culto parisinos: graffiti sobre estatuas de santos, novenas escritas depositadas junto a los altares, anotaciones en los «cuadernos de preces», etc. La investigación pretende comprender el estatus de esos materiales escritos y su proceso de integración por la institución católica y por los fieles. Recordemos que, en su acepción religiosa, el canon designa el conjunto de libros reconocidos por el Judaísmo o las iglesias cristianas como «inspirados», pero también el texto que establece los dogmas y la disciplina eclesiástica. La «canonización» pasaría, pues, por la producción de un texto que queda establecido como referencia obligada para todo practicante. De esto se desprende una de las tesis más importantes de Jack Goody sobre las relaciones entre ortodoxia y escritura: la consignación por escrito de un ritual favorece su restitución y repetición en los mismos términos, fijando las prescripciones y las variantes. Así consideradas, las prácticas de escritura votiva en los centros de culto católico revelan una relación con los textos canónicos que oscila entre la ortodoxia y la heterodoxia, puesto que la plegaria escrita escapa a la reglamentación oficial: las oraciones canónicas (Salmos, Padrenuestro, Avemaría) sirven de base para la inventiva de los devotos, que en ocasiones escriben versiones bastante libres de los textos consagrados, o bien redactan plegarias originales, inspiradas en los santos objeto de devoción.

En ese dominio de lo trascendente, otros investigadores se ocuparon del papel de la escritura en los métodos adivinatorios (Brigitte Baptandier), las profecías bíblicas contra la escritura (Christophe Batsch) o la pragmática de las recopilaciones de oráculos griegos (Renée Koch Piettre), estableciendo un vínculo necesario con la oralidad.

La relación de la escritura con lo oral, por su parte, fue inevitablemente abordada en las comunicaciones de perfil más claramente etnográfico: la de Sylvia

Macedo sobre la escritura de los wayapi en la Guayana francesa o la de Aïssatou Mbodj-Pouye sobre los cuadernos de recetas curativas de campesinos en Mali. Comentamos seguidamente con más detalle estas dos contribuciones.

El trabajo de Sylvia Macedo plantea una interesante reflexión sobre el doble poder (y la resistencia al mismo) ligado al acceso a la escritura por los wayapi, toda vez que en dicha comunidad la actividad del grafismo se restringe a los adultos y se halla asociada a la «escritura» sobre el cuerpo, aparte del proceso de alfabetización, basado en el uso de una lengua de mayor prestigio en las relaciones sociales, el francés. Se trata, pues, de un estudio etnográfico (aún en sus primeras fases) sobre los usos, funciones, prácticas y representaciones de la escritura en una población con una fuerte tradición de oralidad, cuyo acceso a la cultura escrita está determinado por procesos de colonización y evangelización en diversas lenguas y que, en la actualidad, se focaliza en la institución escolar. En ese contexto, se pretenden examinar las implicaciones de la adopción de la escritura a la luz de las tesis de Goody, pero sin dejar de ponerlas en relación con las de otros investigadores para los cuales las formas de transmisión y de memoria social en poblaciones como éstas revelan dinámicas menos escindidas entre los dominios de la oralidad y la escritura. De hecho, los wayapi utilizan las «tecnologías de la escritura» ejemplificadas por Goody: listas, cartas y documentos. En este caso (como también preveía el antropólogo británico), los escritos no ocupan el lugar de otras formas de comunicación ni transforman los procedimientos para memorizar y transmitir los conocimientos, sino que, la mayoría de las veces, vienen a solaparse a las formas orales, de modo que una carta dirigida a un destinatario simplemente reproduce por escrito las palabras pronunciadas en voz alta por sus autores. El modelo que sigue en este proyecto es el propuesto por Keneth Basso en su trabajo *The Ethnography of Writing*,[8] inspirado a su vez en la Etnografía del habla surgida de los estudios sociolingüísticos. Aunque ya Giorgo Raimundo Cardona animó a secundar el planteamiento de Basso,[9] es la primera ocasión que tenemos de conocer el seguimiento efectivo de esa propuesta metodológica.

Por su parte, Aïssatou Mbodj-Pouye abordó la cuestión de la circularidad entre oralidad y escritura, observando el proceso de «domesticación del pensamiento salvaje»[10] (tradiciones orales sobre medicina popular) a través de su

[8] Basso, 1974.
[9] Cardona, 1994, 127-128.
[10] Goody, 1977.

transmisión en programas de radio y fijación en los cuadernos, según las reglas del registro escrito tratadas por Goody. La investigadora se propuso examinar etnográficamente una situación típicamente contemporánea (más compleja que las descritas por Goody en contextos de alfabetización muy restringida) en la cual lo escrito adquiere un papel relevante e incluye la transmisión de saberes tradicionales muy vinculados a la oralidad. El trabajo de campo y el posterior análisis de los materiales le ha permitido ensayar propuestas analíticas en torno a los géneros de la fórmula y la receta, así como el proceso de descontextualización que caracteriza la comunicación escrita. En ese sentido, el desarrollo de la investigación le permitió concluir que la fijación por escrito «modifica ampliamente tanto las condiciones de transmisión y los modos de control como el contenido de ese saber. El escrito es menos el lugar de un proceso unívoco de descontextualización que el instrumento de una serie de recontextualizaciones en función de la manera en que los escribientes se sirven de su cuaderno y orientan su circulación».[11]

Pasando a otra de las agrupaciones temáticas, las relaciones entre la escritura y la imagen centraron intervenciones referidas a la coreografía (Claudine Dardy), la publicidad (Annette Beguin-Verbrugge) o la cartografía (Henri Desbois). Claudine Dardy, en su ponencia, examinó las relaciones entre la danza y la escritura, en tres situaciones: la escritura sobre la danza (el caso de los críticos y cronistas de danza), el sistema de notación en la creación coreográfica y, por último, el papel de la escritura en el aprendizaje y transmisión de la danza contemporánea. La autora defendió la idea de que el coreógrafo registra y fija una coreografía que no nace, sin embargo, en la lógica de la escritura («razón grafica»), sino en el movimiento. El trabajo del coreógrafo consistiría, por lo tanto, en «canonizar» la creación escénica.

Por su parte, Anette Beguin-Verbrugge trabajó con la función de la imagen y de la maquetación en la recepción del texto escrito definido en géneros fácilmente reconocibles. Tomando como *corpus* de análisis un conjunto de material publicitario recogido en su buzón de correo, prestó atención a las estrategias utilizadas en determinados impresos con presentaciones gráficas propias de impresos no comerciales. Mediante esa especie de mimetismo se crean nuevos patrones

[11] Traducido literalmente del resumen de la ponencia, disponible en [http://barthes.ens-sib.fr/colloque08/].

que intentan vencer la resistencia de las personas reacias a la acción invasiva de la publicidad. Para esta investigadora, la visualidad del texto es parte integrante del aprendizaje de la escritura, y acaba cuestionándose si las formas visuales no darían, a los analfabetos, una entrada parcial en el universo de lo escrito.

Otro enfoque destacable del Coloquio fue el de la escritura como «tecnología», patente en las intervenciones más teóricas, pero también en estudios de caso como el del desciframiento de la escritura linear «B» micénica como «invención», a partir de la distinción de Goody entre «tecnología del intelecto» y «cultura escrita» (Flavia Carraro). Gladys Chicharro, por otro lado, problematizó también el tema de la «invención de la escritura» a partir del estudio antropológico de las prácticas de lectura y escritura entre jóvenes chinos a través de los mensajes generados en el teléfono móvil y en el ordenador. Ante el desafío de escribir en chino con un teclado alfabético, los jóvenes chinos han acabado por aproximar al lenguaje oral la escritura ideográfica china, reinventando así el método del *rebus*,[12] clave fundamental en la génesis y desarrollo de la escritura alfabética. Ocurre que, con este método, los jóvenes son capaces de escribir en el ordenador lo que no sabrían hacer manualmente. De esa manera, inventando una escritura particular que excluye a los adultos, los jóvenes chinos subvierten el orden y sus estructuras de poder en diversos puntos: el orden escolar, donde se impone un control sobre lo que se aprende, la jerarquía entre las generaciones y, en última instancia, la fractura entre alfabetizados e iletrados.

El ordenador permite, de este modo, leer y escribir en chino a muchas personas que no habían culminado su aprendizaje escolar; mientras que, al contrario, hace que personas que invirtieron muchos años en aprender la escritura manual se consideren incapaces de escribir ante el desafío del teclado y la pantalla. Las implicaciones sociopolíticas no son pequeñas en un país cuyos poderes sucesivos (imperial, republicano y comunista) han controlado la norma gráfica, pues, según concluye la autora, «gracias al ordenador, los estudiantes pueden pasar de una escritura de sumisión, que responde a la demanda escolar, a una escritura de emancipación, incluso de rebelión». Estamos, pues, ante una gran mutación que provoca nuevas formas de alfabetismo y analfabetismo, por una parte, y que,

[12] Del latín *rebus,* «por las cosas», se refiere a una expresión que usa dibujos para representar palabras o partes de palabras; también designa al pictograma que ocupa el lugar de una sílaba.

además, está en el centro (¿como una de sus causas?) de cambios sociales de gran calado. Y si queremos activar el potencial comparativo, podemos plantearnos si la diferencia del caso chino con sociedades con sistemas gráficos basados en los sonidos de las lenguas (alfabéticos o silábicos) es solamente de grado, o si podemos hablar de un corte cualitativo abismal.

Como ya dijimos, la variedad de terrenos disciplinares y temas abordados en el Coloquio fue extraordinaria. La impronta goodyana se hizo notar también en las aportaciones de la Historia cultural, como el estudio de Raphaële Mouren sobre el proceso de personalización de la escritura a partir del siglo XVI, cuando la práctica de escribir se individualiza; o la Sociología,[13] como en el trabajo de Florence Weber respecto a las implicaciones de la escritura en los intercambios económicos. Raphaële Mouren analizó una colección de más de 3.000 cartas de una red de correspondientes que se extendió por buena parte de Europa entre 1540 y 1580, planteando la hipótesis de que, en esa época, el uso de la escritura no sólo era señal de erudición, sino también de distinción social e intelectual. Florence Weber, por su parte, partiendo de las teorías de Marcel Mauss sobre la reciprocidad y el intercambio como «hecho social total», se ocupó de tres situaciones de circulación de bienes, dones o deudas en las cuales la escritura constituye «una de las tecnologías del intelecto, a la vez material y cognitiva, de la materialización de esos cambios, tanto para sus participantes cuanto para sus observadores»,[14] sea a través de la «transferencia» (circulación de un solo bien en un solo sentido entre dos), sea por medio de la «transacción» (circulación de un bien y de su contrapartida obligatoria).

La escritura en el ámbito de las Ciencias exactas fue, quizá, la apuesta que aportó mayor singularidad al Coloquio, por lo infrecuente de su tratamiento desde la perspectiva social y por la trascendencia que el cálculo matemático tiene en la adopción de sistemas gráficos.[15]

La sesión de clausura se dedicó a las conferencias de David Olson y Jack Goody, quienes esbozaron, a modo de epítome de sus respectivas trayectorias, las bases teóricas de los estudios sobre cultura escrita. Partiendo de la distinción entre las

[13] «Para aquellos que estudien la interacción social, los desarrollos en la tecnología del intelecto deben de ser siempre cruciales». Cfr. Goody, 1985, 20.

[14] Traducido literalmente del resumen de la ponencia, disponible en [http://barthes.ens-sib.fr/colloque08/].

[15] Goody, 1977.

culturas orales y escritas, Olson señaló las diferencias semánticas que el término *Literacy* admite, llamando la atención sobre los efectos distintivos del dominio de la cultura escrita respecto de la oral. Por su parte, Goody subrayó los efectos de la escritura en el desarrollo de la humanidad, remarcando la diferencia entre la «canonización» secular y la religiosa, así como las distintas posibilidades de revisión del pasado en las culturas oral y escrita. Finalmente, argumentó que así como la evolución de la cultura escrita había hecho posible una circulación más rápida de la información, haciendo ésta cada vez más susceptible de revisión y perfeccionamiento, el reciente uso masivo de la escritura digital viene a incrementar el desarrollo de la humanidad en cuanto a la producción del conocimiento.

3. Consideraciones finales

Las ciencias del conocimiento nos enseñan que la vitalidad de una teoría se comprueba por su capacidad de ofrecer fundamentos para el análisis de una gran variedad de problemas de diversas áreas de interés. A pesar de las críticas que la obra de Goody ha recibido en los últimos decenios del siglo xx, el conjunto de trabajos presentados en el Coloquio confirman su fuerza y validez a día de hoy, incluso en las comunicaciones más meramente descriptivas de prácticas de cultura escrita en situaciones variadas, donde la teoría de Goody aparecía un tanto forzada o apenas se vislumbraba.

Nos parece muy conveniente que las teorías a gran escala, como las de Goody, por fuerza generalistas, sean aplicadas en estudios de ámbito reducido, donde pueden ponerse a prueba o replantearse las hipótesis, y en los cuales los procesos (o, más modestamente, los mecanismos) que intervienen en las prácticas de cultura escrita pueden examinarse con detenimiento.

Los trabajos presentados, por tanto, demuestran el gran rendimiento del enfoque antropológico en los estudios sobre cultura escrita, en tanto que las tesis de Goody constituyen una base valiosa para seguir indagando en todo tipo de contextos. Constatamos también un gran avance en la superación del etnocentrismo sobre los aspectos sociales del escribir, gracias a la extensión geográfica, histórica y cultural de los estudios realizados, si bien los programas de investigación siguen concentrados en los mismos países del Occidente desarrollado.

Asimismo, resulta sintomática en ese conjunto de experiencias la aceptación (tácita pero mayoritaria) de los supuestos evolucionistas que subyacen en la obra de Goody, fuertemente criticados desde el particularismo antropológico.

La adopción de un sentido excesivamente amplio del concepto de «escritura», en el que tiene cabida cualquier tipo de expresión gráfica (notaciones coreográficas, sistemas de signos adivinatorios, programas informáticos, usos icónicos del texto, etc.), con todo, no nos pareció muy fructífera. A efectos metodológicos, se hace necesaria una categorización restringida a los sistemas de representación grafica del lenguaje oral.

No sabemos cuáles fueron las impresiones de Jack Goody acerca de la aplicación de sus teorías en ese conjunto de trabajos, pero, sin duda, el Coloquio fue un reconocimiento a una obra que se encuentra muy viva aún, sirviendo de base a nuevas investigaciones. La cultura escrita (sus prácticas y representaciones, las implicaciones que tiene en el devenir de las sociedades humanas) sigue siendo un objeto de estudio de indudable pertinencia en la actualidad. Como los grandes maestros de las Ciencias Sociales, Goody no nos deja en herencia respuestas concluyentes, sino inquietantes cuestiones: ¿es la escritura un «fenómeno total», que por sus implicaciones cognitivas y comunicativas impregna toda actividad humana? Y si es así, ¿cómo podemos abarcar la multiplicidad de sus dimensiones y afrontar su estudio?

Referencias bibliográficas

Basso, Keith: «The Ethnography of Writing», en Richard Bauman y Joel Sherzer (comps.): *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, pp. 425-432.

Cardona, Giorgio Raimondo: *Los lenguajes del saber*, Barcelona: Gedisa, 1994.

Fraenkel, Béatrice: *La signature: genèse d'un geste*, París: Gallimard, 1992.

Goody, Jack: *The Domestication of the Savage Mind,* Cambridge: Cambridge University Press, 1977 [*La domesticación del pensamiento salvaje,* Madrid: Akal, 1985].

— *The Logic of Writing and the Organisation of Society,* Cambridge: Cambridge University Press, 1986 [*La lógica de la escritura y la organización de la sociedad,* Madrid: Alianza, 1990].

— *Pouvoirs et savoirs de l'écrit,* París: La Dispute, 2007.

— e Ian Watt: «The Consequences of Literacy», *Comparative Studies in Society and History,* 5, 1963, pp. 304-345. [«Las consecuencias de la cultura escrita», en Jack Goody (comp.): *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona: Gedisa, 1996, pp. 39-82].

Herrenschmidt, Clarisse: *Les trois écritures: langue, nome, code,* París: Gallimard, 2007.

Olson, David: *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading,* Cambridge: Cambridge University Press, 1994 [*El mundo sobre papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento,* Barcelona: Gedisa, 1998].

Privat, Jean-Marie y Mohammed Kara (coords.): *La littératie. Autour de Jack Goody*, número especial de la revista *Pratiques,* 131-132, 2006.

Autores

AUTORES

Dossier

❍ Fernando Figueroa-Saavedra
<fruncesco@yahoo.es; www.graphitfragen.com; www.myspace.com/micromocosmos> (Madrid, 1971) se licenció en Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid y es Doctor en Historia del Arte por la misma. Actualmente es investigador independiente, escritor, artista gráfico, plástico y escénico y centra su actividad investigadora en el conocimiento, comprensión y divulgación de la cultura marginal y el arte y la gráfica populares, en especial el graffiti y el Arte urbano. Cuenta con diversos artículos académicos, así como con distintas colaboraciones en revistas, reportajes, catálogos, libros y documentales, además de conferencias y ponencias en talleres, exposiciones, intercambios culturales, festivales, congresos, seminarios o cursos. Como títulos más relevantes, ha publicado los libros *Madrid Graffiti 1982-1995* (2002, en coautoría con Felipe Gálvez); *El graffiti universitario* (2004); y *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti* (2006).

❍ Priscilla de Paula
<pridadepaula@yahoo.com.br> es artista plástica y doctora en Artes Visuales por la Universidad Politécnica de Valencia, donde defendió su Tesis Doctoral sobre el graffiti *hip-hop* femenino en la España de finales del siglo XX. Actualmente trabaja como profesora de Historia y Crítica del Arte en la Facultad de Arquitectura del Centro de Enseñanza Superior Juiz de Fora (CES-JF) de Minas Gerais (Brasil). Sus líneas de investigación principales son las políticas contemporáneas y el arte público. Ahora tiene en marcha un proyecto de extensión acerca de la recuperación de los espacios públicos abandonados y zonas de transición en la ciudad de Juiz de Fora con intervenciones y acciones artísticas. Es columnista («Flashback») de la revista brasileña *DasArtes*, dedicada a la Historia del Arte, y autora del blog [http://sobrearte.blog.com], proyecto que empezó en la Universidad Federal de Ruiz Fora junto a los estudiantes de la asignatura *Artes y Diseño*, creando así un espacio virtual de enseñanza-aprendizaje.

❍ Lelia Gándara
<leliagandara@gmail.com> (Buenos Aires, 1956) es lingüista y traductora. Se licenció en Letras en la Universidad de Buenos Aires y en Lingüística en la Universidad Católica de Quito. Actualmente trabaja como Profesora de la Cátedra de Semiología del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas de Argentina, Chile, Cuba, Inglaterra, España y Holanda sobre Lingüística, Análisis del discurso, Semiótica y Traducción. Su trabajo de investigación se ha orientado, entre otros temas, al humor, los proverbios y refranes, los discursos del fútbol, el graffiti y diversas formas discursivas de la enunciación colectiva. En los últimos años se ha interesado también por el estudio de las lenguas chinas. Su publicación más reciente es el artículo «Tinta China» (*Páginas de Guarda*, 5, 2008, pp. 49-62), donde analiza particularidades de la escritura china y debate las ideas sobre el tema de algunos autores, como Jesús de Mosterín y Walter Ong. Es autora del libro *Graffiti* (2002), un estudio discursivo del graffiti en Buenos Aires.

❍ Chorcha Chillys Willys
<hermanitachiswis@gmail.com> es un Grupo independiente y autónomo de investigación en Ciencias de la Comunicación y Sociocultura de México fundado en 1988 e integrado por: Emmanuel Audelo (1981), licenciado en Comunicación Social y Periodismo por la Universidad Nacional Autónoma de México, actualmente dedicado a la Gestión Cultural autónoma; Candy Mar (1974), doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesora de la Universidad Iberoamericana; Gloria Hernández (1968), maestra en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, periodista y profesora en la citada Universidad y en la Universidad Latinoamericana; María Adela Hernández Reyes (1966), licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, periodista y profesora de la citada Universidad; y Salvador Mendiola (1952), licenciado en Economía por el Instituto Politécnico Nacional de México, periodista y profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde hace ya más de 20 años el Grupo Chorcha Chillys Willys estudia el fenómeno del graffiti *hip-hop*, trabajando siempre desde un punto de vista interdisciplinar y contracultural, como hacen también con otros temas relacionados con Historia de la sociocultura mexicana. Entre sus aportaciones, relacionadas con el dossier de este número, destacan: «El anonimato de la disidencia creativa. Teoría contracultural del graffiti» (*La Mosca (en la pared),* año 5, 30, 1999, pp. 37-39) y *El graffiti hip-hop en la Ciudad de México* (2003).

➲ Nacho Magro Huertas
<escifxlf@gmail.com> (Valencia, 1980) se licenció en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia y es Especialista en arte público por la misma Universidad. Como investigador ha publicado artículos en revistas como *Virus* (México) o *Gorila* (México). Ha impartido diferentes talleres para estudiantes de Bellas Artes, de publicidad y de Bachillerato. Ha comisariado y dirigido muestras y eventos de arte urbano como *Battle of the Yeah* (Valencia), *The Freaky Horror Picture Show* (Moncofar), *Wall Meeting* (Montroy) o *Novena* para la galería «Luis Adelantado» (Valencia). Como artista lleva interviniendo más de 12 años en la calle. En los últimos años ha trabajado para diferentes galerías de arte internacionales y ha participado en exposiciones en Taiwán, Nueva York, Miami, Los Ángeles, Berlín, Madrid y Barcelona, entre otras.

➲ Philippe Hameau
<hameau@unice.fr> (París, 1957) es Profesor de Antropología en la Universidad de Niza Sophia Antipolis. En un primer momento trabajó como arqueólogo en numerosas excavaciones y yacimientos, todos ellos cronológicamente pertenecientes a la Prehistoria reciente (poblados, dólmenes, grutas sepulcrales, pinturas rupestres, etc.). Después, en la Universidad se ha especializado en el estudio del «acto gráfico» (graffiti carcelarios, *tags* y «piezas», inscripciones funerarias, etc.), si bien sus trabajos se centran también en el análisis de la expresión gráfica en la Prehistoria y la Edad Media. De entre sus publicaciones, relacionadas con el tema del dossier, destacan: *Implantation, organisation et évolutuion du sanctuaire de la haute vallée du Carami* (2006); *Passage, transformation et peintures néolithiques* (2002); *Cicatrices murales* (dirigido junto a Joel Candau , 2004); y *Les graffiti de l'ombre (la prison de Brignoles)* (2006).

➲ Miguel Figueroa-Saavedra
<migfigsaa@yahoo.com.mx> (Madrid, 1971) se licenció en Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid. Es Doctor en Antropología Social por la misma Universidad y Especialista en Investigación Social Aplicada y Análisis de Datos por el Centro de Investigaciones Sociológicas. Actualmente es Académico de Tiempo Completo en el Departamento de Lenguas de la Universidad Veracruzana Intercultural (México). Entre otros temas, ha desarrollado su tarea investigadora en los campos de la creatividad cultural, la salud pública, la comunicación social, la inserción sociolaboral, la Sociolingüística y la Antropología del arte. Entre sus publicaciones destacan su Tesis Doctoral, *La capacidad creativa y su socialización en el proceso de formación de la actividad artística* (2004), así como diversos materiales educativos, artículos en revistas científicas y actas de congresos. En los últimos años se ha dedicado al desarrollo y revitalización del uso social y académico de las lenguas nacionales de México, en especial la lengua náhuatl, la Lexicografía histórica y la terminología comparada, aunque no ha dejado de participar en proyectos de carácter multidisciplinar y de intervención social. Están en proceso de publicación sus libros *Breve historia cultural de la enseñanza de las artes plásticas en España* y *Xopancuicatl, cantos de lluvias, cantos de verano*.

Estudios

➲ Anne-Marie Chartier
<chartier@inrp.fr> es Doctora en Ciencias de la Educación y trabaja como profesora e investigadora en el Servicio de Historia de la Educación del Instituto Nacional de la Investigación Pedagógica (INRP) de París. Sus temas de investigación son la Historia de la escolarización de la escritura, los métodos de enseñanza de la lectura en Francia y en la Europa occidental y la Historia de la formación del Magisterio y de las prácticas de enseñanza. De entre sus publicaciones traducidas al español destacan: *Discursos sobre la lectura (1880-1980)* (1994); *La lectura de un siglo a otro. Discursos sobre la lectura (1980-2000)* (2002, junto a Jean Hébrard) y *Enseñar a leer y a escribir. Una aproximación histórica* (2004). Su publicación más reciente en francés es *L´école et la lecture obligatoire* (2007).

➲ Antonio Viñao Frago
<avinao@um.es> es catedrático de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad de Murcia. Desde 1994 al 2000 fue miembro del Comité Ejecutivo de la International Standing Conference for the History of Education (ISCHE), y desde el 2001 al 2005 presidente de la Sociedad Española de Historia de la Educación (SEDHE). Sus principales líneas de investigación son la Historia de los procesos de alfabetización (la lectura y la escritura como prácticas sociales y culturales), escolarización y profesionalización docente, la Historia de la cultura escolar (disciplinas, libros de texto, espacio y tiempo escolares, culturas escolares y reformas educativas) y de la Enseñanza Secundaria. Sus últimos libros son

Tiempos escolares, tiempos sociales. La distribución del tiempo y el trabajo en la Enseñanza Primaria en España (1898-1936) (1998); *Curriculo, espaço e subjetividade. A arquitectura como programa* (con Agustín Escolano, 1998); *Leer y escribir. Historia de dos prácticas culturales* (1999); *Sistemas educativos, culturas escolares y reformas: continuidades y cambios* (2000); y *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX* (2004). Actualmente es responsable del Proyecto de Investigación [referencia SEJ2007-66165EDUC] titulado *El patrimonio cultural de las instituciones educativas en España (siglos XIX-XXI).*

Lecturas

Mateus Henrique de Faria Pereira
<mateus@fafich.ufmg.br> es Doctor en Historia por la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil). Durante sus estudios de posgrado, en 2004-2005, cursó el «Doutorado Sanduíche» en la Universidad de Versalles Saint-Quentin-en-Yvelines y fue investigador invitado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHHES) de París. Actualmente es Profesor de Historia en la Universidad Federal de Uberlândia. Sus trabajos de investigación se han centrado en las áreas de Historia del libro y de la lectura, la Historia cultural, la Teoría de la Historia y la Historiografia y la Enseñanza de la Historia. En 2009 aparecerá su próximo libro, fruto de su Tesis Doctoral: *A máquina da memória: história, evento e tempo presente no Almanaque Abril (1975-2006).*

Susana Arroyo Redondo
<su_arroyo@hotmail.com> colabora actualmente con el Departamento de Teoría de la Literatura de la Universidad de Alcalá, donde finaliza su doctorado en Literatura Comparada y prepara una Tesis Doctoral en torno a los aspectos pragmáticos de la comunicación literaria, la escritura de autoficción y las manifestaciones de la narrativa íntima en las letras españolas desde 1975 hasta la actualidad. Entre sus publicaciones destacan un artículo sobre los desdoblamientos literarios de Rainer Maria Rilke, «¿Quién es Malte Laurids Brigge?» (*Signa,* 17, 2008, pp. 153-170), y su aportación sobre las diferencias entre las características de la autoficción española y la francesa, «Un approche pragmatique de l'autofiction espagnole» (*Loxias,* 18, 2007, [http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1808]).

Pedro Rueda Ramírez
<pedrorueda@ub.edu> es Doctor en Historia por la Universidad de Sevilla (2002) y Profesor de la Facultad de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Barcelona. En sus investigaciones las áreas de trabajo son la Historia de la circulación del libro y las redes de distribución del libro en los siglos XVI y XVII, prestando especial atención al intercambio cultural con América. Aspectos tratados en «Las rutas del libro atlántico: libros enviados en el navío de Honduras (1557-1700)» (*Anuario de Estudios Americanos*, 64, 2, 2007, pp. 61-86) y en su último libro: *Negocio e intercambio cultural: el libro en la Carrera de Indias (siglo XVII)* (2005).

Joaquín L. Gómez-Pantoja
<gomez.pantoja@uah.es> es profesor de Historia de Roma y de Epigrafia en la Universidad de Alcalá. Es subdirector del Archivo Epigráfico de Hispania (Universidad Complutense de Madrid), editor de la revista *Hispania Epigraphica* y también dirige *Hispania Epigraphica online,* una base de datos accesible por Internet que contiene prácticamente todos los epígrafes antiguos de la Península Ibérica. Es autor de más de un centenar de artículos sobre inscripciones y de un catálogo de las inscripciones gladiatorias de Hispania: *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano, VII: Baetica, Lusitania, Hispania Citerior* (2008).

Jean-François Botrel
<botrel.j-f@wanadoo.fr> (1942, Rennes, Francia) es catedrático emérito de Lengua y Cultura hispánicas en la Universidad de Rennes 2-Haute Bretagne, de la que fue Rector. Es autor de más de 170 contribuciones sobre la Historia cultural de la España contemporánea, con especial dedicación a la Historia del libro, de la prensa y de la lectura, como en sus obras *La Diffusion du livre en Espagne (1868-1914)* (1988); *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* (1993); *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* (2003, co-director); o *Libros y lectores (España, siglo XX)* (2008). Igualmente, ha ido prestando atención a la Literatura del pueblo (unos 50 estudios), a los escritores de la Restauración (Leopoldo Alas «Clarín» y Benito Pérez Galdós, fundamentalmente), a la Historia literaria y a la Historia del hispanismo. Fue presidente de la Société des Hispanistes Français, de la Modern Humanities Research Association y de la Asociación Internacional de Hispanistas y es el actual Presidente de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX.

Es co-fundador del grupo de investigación PILAR (Prensa, Impresos y Lectura en el Área Románica), que dirigió entre 1988 y 1992.

❍ Orietta Filippini
<Filippini@humnet.ucla.edu; o.filippini@mail.com> es Licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad de Bolonia (1996) y Doctora en Ciencias Históricas por la Escuela Normal Superior de Pisa (1999) y por la Universidad de San Marino (2002). En la primera defendió una Tesis Doctoral sobre Historia del Cristianismo, en la que se analizaban los tratados destinados a la confesión del Rey en la España del siglo XVII (*Il confessore del sovrano tra retorica penitenziale e attività di governo: João Poinsot, confessore di Filippo IV di Spagna, 1643-1644)*. En la segunda defendió otra Tesis Doctoral acerca de la política cultural en el Antiguo Régimen y la gestión de la memoria archivística, estudiando especialmente el caso de la Roma del siglo XVII (*L'archivistica come storia dell'ordinamento politico e geografia della conoscenza: la figura e l'opera di Carlo Cartari (1614-1697), prefetto dell'archivio di Castel Sant'Angelo*). Actualmente es Visiting Scholar en el Instituto Universitario Europeo (Florencia). De entre sus publicaciones, relacionadas con el tema de su contribución a esta revista, destacan: «Conservare e scrivere. Carlo Cartari, archivista nella Roma dei papi del XVII secolo» (Carlos Sáez (dir.): *Conservación, reproducción y edición. Modelos y perspectivas de futuro VII Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, 2004, pp. 153-164); y «Scrivere per "la durezza del vostro cuore"? Scrivere per il riconoscimento delle ragioni di un divorzio (1615-1623), tra la Genova aristocratica e la Roma del cardinale Maffeo Barberini, poi papa Urbano VIII» (en Antonio Castillo Gómez (dir.) y Verónica Sierra Blas (ed.): *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo*, 2007, pp. 289-314).

❍ Laura Martínez Martín
<laura.martinezm@uah.es> es Licenciada en Humanidades (2001) y en Historia (2003) y Experta en Docencia Universitaria (2008) por la Universidad de Alcalá. Ha trabajado como Contratada Docente y de Investigación en dicha Universidad y actualmente realiza su Tesis Doctoral acerca de las escrituras personales de la emigración contemporánea, en especial, sobre las correspondencias. De entre sus publicaciones destacan: «Le voyage des mots. Lettres d´emigrés et secrets de familla (Espagne-L´Amérique, XIXe-XXe siècles)» (junto a Verónica Sierra Blas, en el libro dirigido por Jean-Pierre Bardet y François-Joseph Ruggiu: *Les écrits du for privé en Europe*, 2007, en prensa) y «Emigrar para educar, educar para emigrar» (en el volumen coordinado por Roberto Sani, Juri Meda y Davide Montino: *Quaderni di Scuola. Una fonte complessa per la Storia delle cultura scolastiche e dei costumi educativi tra Ottocento e Novecento*, 2009, en prensa). Actualmente prepara una edición de cartas de emigrantes asturianos de los siglos XIX y XX, conservadas en el Museo del Pueblo de Asturias (Gijón).

❍ Davide Montino
<Davide.Montino@unige.it> enseña Historia de las instituciones educativas en la Facultad de Ciencias de la Formación de Génova. Se ocupa de la Historia de la escuela, de la educación y de la infancia, con particular interés por las prácticas de lectura y escritura. Entre sus publicaciones sobre el tema destacan: *Le parole educate. Libri e quaderni tra fascismo e Repubblica* (2005) y *Bambini, penna e calamaio. Esempi di scritture scolastiche ed infantili in età contemporanea* (2007). Actualmente está preparando *Col grembiule siamo tutti più bravi. La scuola italiana tra falsi problemi e pessime soluzioni,* que saldrá publicado a lo largo de 2009.

❍ Carmen Serrano Sánchez
<neferet_29@hotmail.com> es Licenciada en Historia (2006), Experta en Lectura de Escrituras Antiguas (2004) y Becaria de Investigación FPI del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Alcalá (2006-2010). Miembro del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y del Grupo de Investigación LEA (Lectura, Escritura, Alfabetización), desarrolla actualmente su labor investigadora en el seno del Área de Ciencias y Técnicas Historiográficas. Actualmente es responsable del Archivo de Escrituras Cotidianas (AEC) del citado Seminario, a la vez que miembro del equipo coordinador de la Red de Archivos e Investigadores de la Escritura Popular (RedAIEP). Su tema principal de trabajo es el estudio de la escritura epistolar en la Época Moderna, habiendo obtenido en 2008 su Diploma de Estudios Avanzados de Doctorado (DEA) con el trabajo *Los manuales epistolares en la España moderna (siglos XVI y XVII)*. Forma parte del equipo de investigación del Proyecto I+D+i: *Cinco siglos de cartas. Escritura privada y comunicación epistolar en España en la Edad Moderna y Contemporánea* (HAR2008-00874/HIST), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por el profesor Antonio Castillo Gómez.

Informes

Andréa Pavão
[andreapavo@gmail.com] es Doctora en Educación por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y Profesora en el Instituto Superior de Educación del Estado de Río de Janeiro, donde actualmente coordina investigaciones sobre el papel de la cultura escrita en la formación del profesorado, con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa de dicho Estado. Su línea de trabajo se centra en el estudio antropológico de los itinerarios formativos de las clases populares como usuarios de cultura escrita. De entre sus publicaciones destacan su libro *A Aventura da Leitura e da Escrita entre Mestres de Role-Playing Game* (2000), así como sus artículos, traducidos al español: «El desafío de la página en blanco: la escritura de mujeres universitarias de sectores populares» (en el volumen editado por María del Val González de la Peña: *Mujer y cultura escrita: del mito al siglo XXI*, 2005, pp. 295-313) y «Notas sobre la formación del *habitus* de la lectura y la escritura en la educación infantil. Nivel inicial. Reflexiones, críticas y propuestas» (*Construir, Deconstruir, Reconstruir,* 3, 2005, pp. 87-97).

José Ignacio Monteagudo Robledo
[filandar@hotmail.com] estudió Filología Hispánica en la Universidad de Salamanca, donde prepara su Tesis Doctoral. En la actualidad desempeña el puesto de Técnico editorial en la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Edita la revista hispano-portuguesa *El Filandar/O Fiadeiro* y dirige el Archivo de la Escritura Popular, ambos dependientes de la Asociación Etnográfica Bajo Duero, en Zamora. Su línea de investigación se centra en el estudio de la cultura escrita de las capas populares desde las perspectivas lingüística y antropológica. De entre sus publicaciones destacan: «Escritura popular y etnografía» (en el libro editado por Antonio Castillo Gómez: *Cultura escrita y clases sublternas: una mirada española*, 2001, pp. 207-236); «Palabras contra el tiempo. Nuevos usos para la tradición oral y escrita» (*Vestígios do Passado. Actas das II Jornadas Internacionai,* edición electrónica, 2006, en colaboración con Miguel Montalvo y Pablo Tobal); y «Testimonios de la guerra, posguerra y emigración en el Archivo de la Escritura Popular del Bajo Duero» (*Cahiers du PROHEMIO,* 9, vol. I. 2008, pp. 285-301, en colaboración con Manuel Matellán).

Normas para la presentación de originales

Style sheet for submissions

I. Normas generales

1. **envío de los originales.** Todos aquellos autores que deseen colaborar en la revista *Cultura Escrita & Sociedad* deberán enviar los artículos o reseñas propuestos a la dirección de la misma (*Cultura Escrita & Sociedad*. Universidad de Alcalá, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia I y Filosofía y Letras, Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita, C/ Colegios, 2, 28801 Alcalá de Henares, Madrid) en soporte informático, bien en disquete o CD-Rom, aunque siempre deberán enviarse dos copias en papel. Se incluirá, además, el nombre del autor/es, su dirección postal y electrónica y el nombre de la institución a la que pertenecen. La Secretaría de la revista acusará puntualmente recibo de la recepción de los textos.

2. **idioma.** La lengua de publicación de la revista es el español, aunque se podrán remitir trabajos redactados en cualquier otro idioma que serán traducidos para su publicación.

3. **formato de presentación.** Los artículos y reseñas deberán escribirse en Word. Los primeros tendrán una extensión recomendable máxima de 25 folios con 30 líneas por página y 4 para las reseñas) o breves (1 folio). El texto se presentará con una letra de cuerpo 12 (preferentemente del tipo *Times New Roman*). Las notas a pie de página se escribirán en cuerpo 10 y las citas sangradas dentro del texto en 11. El interlineado será sencillo.

4. **sistema de evaluación de originales.** *Cultura Escrita & Sociedad* utiliza para la aceptación de originales un sistema de evaluación anónima mediante informe de dos especialistas en el tema tratado, externos a la entidad editora de la revista y a su Consejo Editorial. Cuando dichos informes son absolutamente opuestos, se solicita un tercero, emitido igualmente por una persona experta ajena a la publicación. Estos informes constituyen el criterio fundamental para la edición o no de los artículos recibidos, cuya decisión corresponde en última instancia al Consejo de Redacción de la revista y a la Dirección de la misma.

5. **plazos de publicación.** La dirección y coordinación de la revista se comprometen a adoptar una decisión sobre la publicación de los originales que se reciban en el plazo máximo de seis meses y se reservan el derecho de publicación de los mismos durante dos años, dependiendo dicha publicación de las necesidades de la revista.

6. **resumen y palabras clave.** El trabajo que se presente vendrá acompañado de un resumen en español y otro en inglés (Abstract) de no más de 150 palabras, además de las palabras clave (Key Words) y el título en estos dos idiomas.

7. **resumen y palabras clave.** La Dirección de la revista se reserva el derecho a no publicar aquellos artículos y contribuciones que no sigan las presentes normas de presentación de originales.

II. Estructura

1. **jerarquía de las divisiones internas del texto.** Pueden establecerse hasta cuatro niveles, indicados todos por numeración correlativa o por cualquier otro medio claro y coherente, siguiendo el siguiente código tipográfico:

   título: mayúsculas (12)
   título de los epígrafes: redonda negrita (12)
   primer nivel de división: cursiva (12)
   segundo nivel de división: redonda (12)
   tercer nivel: cursiva + sangrado (12)
   cuarto nivel: redonda + sangrado (12)

2. **ilustraciones.** Los textos pueden ir acompañados de ilustraciones, imágenes o gráficos, siempre que posean la calidad necesaria para ser reproducidos, siendo ésta de 300 ppp. Deberán remitirse en formato tiff. En todo caso se procurará evitar el uso de imágenes obtenidas en internet por su baja resolución. Las figuras e ilustraciones se numerarán con cifras arábigas; los cuadros y tablas, con cifras romanas. Todas las figuras, ilustraciones, cuadros, gráficos o tablas tendrán un pie explicativo.

3. **citas.** Las citas textuales cortas (menos de 50 palabras o de seis líneas) se escribirán entre comillas angulares («»). Si se trata de versos, se separarán por barras (/), poniendo siempre un espacio antes y después de cada barra. Las citas textuales largas (más de 50 palabras o más de 6 líneas) se ofrecerán en párrafo aparte sangrado, sin entrecomillar, con cuerpo de letra menor (11), redonda, y con una línea blanca antes y después de la cita. Asimismo, para comentar el texto de una cita dentro de la misma se usarán siempre corchetes [ ]. Las notas que no sean del autor, sino del traductor, se indicarán con un asterisco al principio de la nota y con la indicación [N. del T.] al final. La supresión en la cita de parte del texto original citado se indicará mediante puntos suspensivos encerrados entre corchetes […].

4. **NOTAS A PIE DE PÁGINA.** Se usará el sistema tradicional de notas a pie de página, de modo que las llamadas se incluirán en el texto mediante números arábigos volados situados después de los signos de puntuación de final de cita o de frase.

Las citas bibliográficas que aparezcan en nota a pie de página se realizarán conforme al sistema autor-año, siguiendo el siguiente modelo: APELLIDO/S (versalita), año, vol. (en su caso), número de página/s (cuando sea necesario). Por ejemplo: CASTILLO GÓMEZ, 2004, 165-166.

En el caso de que exista más de una obra de un mismo autor publicada en el mismo año éstas se numerarán alfabéticamente por orden de aparición en el artículo, por ejemplo: CHARTIER, 2003a, 43.

La lista de referencias bibliográficas se incluirá al final del trabajo añadiéndose a cada obra todos los datos completos, tal y como se especifica en el punto siguiente.

La primera vez que se cite un archivo o una biblioteca, su nombre aparecerá completo, seguido, entre paréntesis, de la abreviatura, la cual servirá para el resto del artículo. Ejemplo: Archivo Histórico Nacional (AHN). Cuando una obra se cite en dos o más notas a pie de página seguidas se pondrá en cursiva *Ibidem*, para evitar su repetición.

5. **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

5.1. El editor, coordinador, compilador o director de una obra colectiva no tendrá tratamiento de autor principal, sino que deberá especificarse en cada caso si es editor (ed.), coordinador (coord.), compilador (comp.) o director (dir.).

5.2. En las citas de obras extranjeras debe hacerse constar, en el caso de que exista, la traducción al español. Ejemplo:

PETRUCCI, Armando: *Prima lezione di Paleografía*, Roma-Bari: Laterza, 2002 [*La ciencia de la escritura. Primera lección de Paleografía*, traducción de Luciano Padilla López, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003].

5.3. Las referencias bibliográficas deberán ajustarse a los siguientes criterios:

5.3.1. *Libro*

a) APELLIDO(S), Nombre: *Título del libro: subtítulo del libro*, lugar de edición: editorial, año de publicación, p./pp. cuando corresponda. Ejemplo:

PETRUCCI, Armando: *Escritura, alfabetismo, sociedad,* Barcelona: Gedisa, 1999.

b) APELLIDO(S), Nombre: *Título del libro: subtítulo del libro*, ed./ prólogo de/ trad., lugar de edición: editorial, año de publicación, p./pp. cuando corresponda. Ejemplo:

ZABALETA, Juan de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 1983.

5.3.2. *Capítulo de libro*

APELLIDO(S), Nombre: «Título de la parte del libro que corresponda», en Nombre Apellido (s) (ed./ coord.): *Título del libro: subtítulo del libro*, trad./ pról. [en su caso], lugar de edición: editorial, año de publicación, p./pp. cuando corresponda. Ejemplo:

AMELANG, James S.: «Clases populares y escritura en la Europa Moderna», en Antonio Castillo Gómez (coord.): *La conquista del alfabeto. Escritura y clases populares,* Gijón: Trea, 2002, pp. 53-67.

5.3.3. *Artículo de revista*

APELLIDO(S), Nombre: «Título del artículo», *Título de la revista,* número del volumen, año de publicación, p./ pp. correspondientes. Ejemplo:

CÁTEDRA, Pedro M.: «Bibliotecas y libros de mujeres en el siglo XVI», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 0, 2003, pp. 13-27.

III. Cuestiones ortotipográficas y de estilo

1. En el texto original no se utilizarán negritas ni subrayados.
2. Sobre las comillas, usaremos primero « », dentro de ellas “ ”, y dentro de estas últimas ‘ ’.
3. Los siglos van en versalitas (siglo XX). Si se citan períodos de años (1936-1939), hay que poner los años completos, nunca (1936-39) ni (1936-9).
4. Se escribirán en *cursiva* los títulos de libros y publicaciones citados en el texto así como los términos empleados en otros idiomas. Pero no irán en cursiva las citas enteras en otros idiomas, ni las poesías ni los nombres de instituciones como Centre Nacional de la Recherche Scientifique o British Library, por ejemplo.
5. Se acentúan las mayúsculas.
6. Los paréntesis seguirán la siguiente jerarquía: primero abrirá el paréntesis redondo, es decir ( ), y a continuación, le seguirá el cuadrado [ ]. Se cerrarán, naturalmente, en orden inverso.

I. General rules

1. **ADDRESS.** All authors wishing to publish in the journal *Cultura Escrita & Sociedad* should send their articles or suggestions for reviews to the editorial board (address: *Cultura Escrita & Sociedad,* Universidad de Alcalá, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia I y Filosofía y Letras, Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita, C/ Colegios, 2, 28801 Alcalá de Henares, Madrid, Spain). All submissions should be in electronic format, on either disk or CD-Rom, along with two copies in paper. They should include the name(s) of the author(s), all relevant postal and electronic addresses, and the name of the institution with which the author(s) is/are affiliated. The Secretary of the editorial board will acknowledge receipt of all submissions.

2. **LANGUAGE.** All articles in this journal will be published in Spanish, although one may submit articles written in other major languages. If accepted for publication, they will be translated.

3. **FORMAT FOR PRESENTATION.** Articles and reviews should be written in Word. The standard maximum length for articles is 25 folio pages containing 30 lines a page and for reviews is 4 folio pages) or short notice (1 folio). All text should be formatted in size 12 type (preferably in *Times New Roman*). Footnotes should figure in size 10 type, and indented citations in the main text in size 11 type. Both text and notes should be single-spaced.

4. **PROCESS OF EVALUATION OF SUBMITTED TEXTS.** *Cultura Escrita & Sociedad* subjects submitted texts to anonymous peer review in the form of two external reports from experts in the field. When these reports do not concur, a third report is solicited from a specialist also independent of the journal's Editorial Board. These reports constitute the fundamental basis for the acceptance or rejection of submitted texts, although the final decision rests with the Editorial Board and the Editors of the journal.

5. **DEADLINES FOR PUBLICATION.** The editors of the journal promise a decision regarding publication of manuscripts submitted for review within six months of the date of their reception. They moreover reserve the right to publish said manuscripts within a two-year period following their acceptance, depending on journal's general schedule requirements.

6. **ABSTRACT AND KEY WORDS.** Each submission should be accompanied by a brief (maximum 150 words) summary or abstract in both Spanish and English, along with a list of key words. The title should also appear in both Spanish and English.

7. The Editors of the journal reserve the right to not publish any articles or other contributions which do not respect the house style sheet.

II. Structure

1. **HIERARCHY OF DIVISIONS WITHIN TEXTS.** Up to four levels of hierarchy will be allowed, if they are marked by correlative numbering or any other clear and coherent method of classification that adopts the following typographic code:

   TITLE: in capitals (12)
   SUBHEADINGS: round boldface (12)
   FIRST SUBDIVISION: cursive (12)
   SECOND SUBDIVISION: round (12)
   THIRD SUBDIVISION: cursive + indent (12)
   FOURTH SUBDIVISION: round + indent (12)

2. **ILLUSTRATIONS.** Texts may include illustrations, images, and/or graphics. These need to be of acceptable quality for publication, the minimum resolution being 300 ppp. All such images should be sent in tiff format. Images derived from Internet should be avoided, given their poor resolution. Figures and illustrations should be sequenced in Arabic numbers; tables should be sequenced in Roman numerals. All figures, illustrations, tables, and graphs should be captioned.

3. **CITATIONS.** All short citations (fewer than 50 words or 6 lines) should figure in double sharp quotation marks («»). Verse lines should be separated by slash marks (/), with a space before and after each slash. Lengthy citations (more than 50 words or 6 lines) should appear without quotation marks in a separate indented paragraph, in round size 11 type and set off by a blank line before and after the citation. Brackets should always be used to mark a citation within a citation. Footnotes deriving not from the author but from the translator will be marked by an asterisk at the beginning of the note and the identification [N. del T.] at the end. Ellision of any portion of the original text being cited should be indicated by bracketed leaders […].

4. **FOOTNOTES.** The traditional system of footnotes will be used. Reference marks will thus appear in the text in the form of exponential Arabic numbers placed after the punctuation signs at the end of a citation or sentence.

Bibliographic citations in footnotes should refer to author, year of publication, and pages (when necessary) according to the following model: LAST NAME(S) (in upper case), year of publication, volume number (when necessary), page numbers (when necessary). For example: CASTILLO GÓMEZ, 2004, 165-166.

In the event that more than one work by the same author and published in the same year is cited, the works should be marked in alphabetical order according to the order of their appearance in the text, as in the following example: CHARTIER, 2003a, 43.

A list of full bibliographic references should appear at the end of the text, as per the norms specified in the following section.

The first reference to an archive or library should include its full name, followed by its abbreviation in parenthesis. It should appear in the latter format throughout the rest of the text. For example: Archivo Histórico Nacional (AHN). When a work is cited in two or more notes in a row a cursive *Ibidem* should be used, to avoid repetition.

5. **BIBLIOGRAPHIC REFERENCES**

5.1. The editor, coordinator, compiler, or director of a collective work should not be identified as the principal author. Rather, he or she should be specified on each occasion as follows: editor (ed.), coordinator (coord.), compiler (comp.) or director (dir.).

5.2. Citations of foreign-language works should provide information regarding Spanish translations in brackets when relevant. Example:

> PETRUCCI, Armando: *Prima lezione di Paleografia*, Roma-Bari: Laterza, 2002 [*La ciencia de la escritura. Primera lección de Paleografía*, traducción de Luciano Padilla López, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.]

5.3. Bibliographic references should obey the following criteria:

5.3.1. *Books*

a) SURNAME(S), Name: *Book title: subtitle,* place of publication: publisher, year of publication, p./pp. when appropriate. Example:

> PETRUCCI, Armando: *Escritura, alfabetismo, sociedad,* Barcelona: Gedisa, 1999.

b) SURNAME(S), Name: *Book title: subtitle,* ed./prologue by/trans. Name Surname(s), place of publication: publisher, year of publication, p./pp. when appropriate. Example:

> ZABALETA, Juan de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde,* edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 1983.

5.3.2. *Chapter from book*

SURNAME(S), Name: *«Title of the relevant part of the book»,* en Name Surname(s) ed./coord./trans./prologue (according to the case, and in parenthesis), *Book title: subtitle,* place of publication: publisher, year of publication, p./pp. when appropriate. Example:

> AMELANG, James S.: *«Clases populares y escritura en la Europa Moderna»,* en Antonio Castillo Gómez (coord.): *La conquista del alfabeto. Escritura y clases populares,* Gijón: Trea, 2002, pp. 53-67.

5.3.3. *Journal article*

SURNAME(S), Name: «Title of article», *Title of journal,* number of volume or issue, year of publication, p./ pp. when appropriate. Example:

> CÁTEDRA, Pedro M.: «Bibliotecas y libros de mujeres en el siglo XVI», *Península. Revista de Estudios Ibéricos,* 0, 2003, pp. 13-27.

III. Spelling and stylistic issues

1. Boldface and underlining should not be used, excepting the use of boldface to mark subheadings, as noted above.
2. Quotations should be marked in « ». Internal quotations should be marked in “ ”, and further quotations within should be marked in ‘ ’.
3. Centuries should figure in small caps (siglo XX). Successive years should always figure in full, thus 1936-1939, not 1936-39 nor 1936-9.
4. All titles of books and publications cited in the text should appear in *cursive.* The same applies to terms in foreign languages, with the exception of longer citations in foreign languages. Titles of works of poetry and the names of institutions such as Centre Nacional de la Recherche Scientifique or British Library, do not require cursive.
5. Accents should be marked on capital as well as lower-case letters.
6. Parentheses should appear in the following order: the first parenthesis should be round, that is ( ). The next or internal parenthesis should be marked as brackets [ ]. They should close in inverse order.

Historia de la cultura escrita

El libro de arte en España durante la edad moderna
Ramon Soler i Fabregat
ISBN: 84-95178-86-9

Historia de la cultura escrita
Antonio Castillo Gómez y otros
ISBN: 84-9704-008-2

La conquista del alfabeto. Escritura y clases populares
Antonio Castillo Gómez y otros
ISBN: 84-9704-053-8

La política del libro durante la Segunda República: socialización de la cultura
Ana Martínez Rus
ISBN: 84-9704-067-8

Orbe tipográfico. El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI
C. A. Gónzalez Sánchez / N. Maillard Álvarez
ISBN: 84-9704-072-4

Aprender a escribir cartas. Los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)
Verónica Sierra Blas
ISBN: 84-9704-088-0

Los patronos del libro. Las asociaciones corporativas de editores y libreros
Ana Martínez Rus / Raquel Sánchez García / Jesús A. Martínez Martín
ISBN: 84-9704-142-9

Letras bajo sospecha
Antonio Castillo Gómez / Verónica Sierra Blas
ISBN: 84-9704-139-9

Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI
M.ª del Val González de la Peña (coord.)
ISBN: 84-9704-156-9

Calpe. Paradigma editorial (1918-1925)
Juan Miguel Sánchez Vigil
ISBN: 84-9704-195-X

Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo
Eduardo Ruiz Bautista
ISBN: 84-9704-171-2

Escrituras nómades
Belén Gache
ISBN: 84-9704-257-3

Entre las calles vivas de las palabras
Carmen Rubalcaba Pérez
ISBN: 84-9704-266-2

La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento
Rafael Pérez García
ISBN: 84-9704-278-6

Senderos de ilusión. Lecturas populares en Europa y América latina (del siglo XVI a nuestros días)
Antonio Castillo Gómez (dir.) / Verónica Sierra Blas (ed.)
ISBN: 978-84-9704-303-8

Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones
Juan Miguel Sánchez Vigil
ISBN: 978-84-9704-316-8

El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo
Antonio Castillo Gómez (dir.) / Verónica Sierra Blas (ed.)
ISBN: 978-84-9704-321-2

«San León Librero»: las empresas culturales de Sánchez Cuesta
Ana Martínez Rus
ISBN: 978-84-9704-323-6

Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)
Christine Rivalan Guégo
ISBN: 978-84-9704-346-5

Mis primeros pasos. Alfabetización, escuela y usos cotidianos
Antonio Castillo Gómez (dir.) / Verónica Sierra Blas (ed.)
ISBN: 978-84-9704-366-3

Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo
Eduardo Ruiz Bautista (coord.)
ISBN: 978-84-9704-368-7

Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil
Juan Miguel Sánchez Vigil
ISBN: 978-84-9704-369-4

Cultura Escrita & Sociedad

EN PRÓXIMOS NÚMEROS:

Epigrafía y cultura escrita en la Antigüedad clásica
Coordinado por Manuel Ramírez Sánchez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Cultura escrita y lectura en México (siglos XVIII-XX)
Coordinado por Carmen Castañeda (†) (CIESAS-Occidente, Guadalajara, México)

La escritura de mujeres. De la Edad Media a la Edad Moderna
Coordinado por Elisa Varela Rodríguez (Universidad de Gerona)

Ciencia y escrituras
Coordinado por José Pardo Tomás (Institución «Milá i Fontanals», Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona)

Escrituras obreras en el siglo XIX
Coordinado por Martyn Lyons (Universidad de New South Wales, Sidney)

Paideia: la educación como factor de progreso social
Coordinado por Elisa Ruiz García (Universidad Complutense de Madrid)

La Historia de la Cultura Escrita: una encrucijada
Coordinado por Francisco M. Gimeno Blay (Universidad de Valencia)

Cultura Escrita & Sociedad

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

La revista *Cultura Escrita & Sociedad* (mínimo y máximo de páginas 256-288) se publica con periodicidad semestral (septiembre y abril), al precio de venta al público de 30 €. Si desea suscribirse, hágalo a través de su librería habitual, o bien dirigiéndose directamente a Ediciones Trea, cubriendo los datos solicitados en este boletín y remitiéndonoslo por correo postal o por fax.

Nombre Apellidos

Dirección N.º Piso Puerta C. P.

Pobl. Prov. País

(imprescindible)
NIF o CIF e-mail Tel.

Deseo suscribirme indefinidamente (bien entendido que podré cancelar unilateralmente mi suscripción con una simple comunicación a la editorial) a la revista *Cultura Escrita & Sociedad,* a partir del número ____ (inclusive), al PVP de 30 € cada número para la Península Ibérica; 40 € cada número para Europa; 45 € cada número para América (gastos de envío incluidos en todos los casos). El pago de la suscripción se realizará por cada dos números consecutivos a partir del que inicie la suscripción.

Fecha de pedido ___ / ___ / ___

Formas de pago: ☐ **Contrarrembolso** (no válido para Europa y América)

☐ **Tarjeta de crédito** (Visa, Mastercard)

Titular .....

Tarjeta válida hasta: **Mes** **Año**

Fecha y firma

Ediciones Trea, S. L.
Polígono Industrial de Somonte | María González la Pondala, 98. Nave D | 33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias) | Tel.: 985 303 801. Fax: 985 303 712 | trea@trea.es | www.trea.es

Los datos personales facilitados por usted pasarán a formar parte de un fichero de Ediciones Trea, S. L., con la finalidad de gestionar la relación comercial establecida. Usted podrá ejercer los derechos de acceso, cancelación, rectificación, oposición y revocación del consentimiento prestado, mediante escrito dirigido a Ediciones Trea, S. L., con domicilio social en María González la Pondala, 98, nave D, Polígono Industrial de Somonte, 33393 Gijón, Asturias o enviando un e-mail a trea@trea.es. Del mismo modo, usted consiente en que sean utilizados sus datos personales para comunicaciones relacionadas con nuestra actividad editorial. Si no desea ser informado de nuestros productos o servicios, puede hacerlo constar por escrito a la dirección antes indicada o al correo electrónico de Ediciones Trea, S. L.

RECORTE O FOTOCOPIE EL CUPÓN ADJUNTO

BIBLIOTECONOMÍA Y ADMINISTRACIÓN CULTURAL

ISSN 1699-8308

9 771699 830001 01

www.trea.es