

NOTAS PARA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS GRAFFITI

(Las lesiones de Lima en una tapada)

Cristóbal Campana Delgado

En todos los tiempos aparece un gesto humano, irreverente, solitario y desafiante que se expresa en forma subrepticia, para denostar del orden estatuido, muchas veces ridiculizándolo amargamente. Este gesto ha crecido hasta llegar a ser un medio de expresión individual y marginal en medio de una sociedad de masas que, como si se tratase de un grito en la calle o en lugares que requieren de la intimidad, se burla públicamente de la privacidad y desafía a que una rápida mirada de los transeúntes perciba la queja, la protesta o la burla de un individuo desconocido. Eso es lo que antes se conocía como «*pintas*» o «*garabato*» y ahora, al intelectualizarse, mundialmente se les conoce como <<*graffiti*>>.

La presencia de escritos o dibujos en las paredes de las calles o en lugares imprevistos, hechos de manera subrepticia, tiene una larga historia y, pese a ello, estos son muy poco estudiados y conocidos. Los primeros en analizar su valor informativo y su expresividad fueron los arqueólogos italianos del siglo pasado, cuando trabajaban en las ruinas de Pompeya y Herculano, donde encontraron abundantes muestras. Entonces, la mayoría de estos dibujos fue realizada con lápices de grafito (del griego *λραυζ*, lápiz¹, y ahora, por extensión, se les da por nombre, «*graffiti*»), voz italiana que es el plural de la palabra <*graffito*>. En nuestros tiempos, estos dibujos, escritos, son una expresión de personas solitarias y anónimas que los hacen sobre las paredes públicas de las ciudades, o en lugares cuya función original es íntima o privada. Dicho de otra manera, un graffito, «*garabato*» o «*pinta*», es una inscripción o dibujo, en un lugar no previsto, que linda entre lo privado y lo público, pretendiendo dejar una señal de su existencia, de su actitud, estado de ánimo y gesto.

EXPRESIÓN Y DESLINDE

Diversas personas en las diferentes sociedades, a través de la Historia han ido dejando estas señales o muestras de su deseo de perennizar su estado de ánimo, junto a otras expresiones de carácter oficial u oficioso. Esta extraña actitud y necesidad se ha hecho evidente con sus manifestaciones, generalmente, en los lugares donde está presente otra expresión del orden establecido de esa sociedad, aún en sus más simples niveles de jerarquía y reconocimiento. Por ejemplo, en un simple muro o en una gran pintura mural pública, hecha por algún artista reconocido, alguien después le agrega un *graffito*, desmereciendo sus fines originales

En otras circunstancias, basta ver una pared recién pintada de acuerdo a la normativa local; o un servicio higiénico de uso público, para agregarle toda una secuencia de *graffiti*. En todos los casos se advierte que hay actitudes desafiantes, irrespetuosas, transgresoras, contestatarias, humorísticas o groseras. Estas actitudes, que expresan temas políticos, religiosos, artísticos, sexuales, y otros de muy variado carácter, muestran un punto de vista individual.

Cuando los sociólogos contemporáneos y otros investigadores comienzan a estudiar este fenómeno que aparecía con fuerza en las grandes ciudades, con nuevos temas y estilo, se recurrió a la palabra italiana «*graffiti*» para su denominación, intelectualizando así este hecho popular y común. Pero, como las evidencias de estas actitu-

¹ El grafito es un mineral de textura compacta, color negro agrisado, lustre metálico, graso al tacto y compuesto casi exclusivamente de carbono. En castellano también se denomina, plumbagina, del latín *plumbagão*, *inis*. En el campo artístico, se suele decir «lápiz», para referirse a un dibujo hecho con ese implemento. En varios lugares de Hispano América, la voz <<garabato>> se refiere a dibujos o palabras obscenas, que subvierten la moral. Otra acepción de «garabato» es: «Escritura mal trazada».

des y obras fueron expresadas en la gran mayoría de las sociedades de todos los tiempos, nos hacen pensar que hay un gesto humano, individual, que pugna con lo aceptado colectivamente. Qué, adoptando los patrones de comportamiento, códigos sociales y normas, no acepta algunos otros y «responde» con ingenio y anonimato, expresando su disconformidad individual y su deseo de perennidad, en los muros, en las paredes o en otros lugares, previstos por esa sociedad para otras funciones. De esa manera cada uno de los graffiti se convierte en una expresión íntima que se hace pública sin perder su anonimato. Es como un grito solitario, en la oscuridad, para ser escuchado a la luz del día y entendido por una colectividad.

Es necesario insistir en el carácter individual del gesto del ejecutante, que responde a contracorriente, con un medio de comunicación no aceptado por la colectividad. Evidentemente, este medio de expresión le divierte; es una actitud compensatoria y una evasión emocional que no concuerdan con lo establecido y se divierte agrediendo con *un graffiti*. Refiriéndose a los «*mass media*») en general, «*algunos observadores estiman que la diversión de los medios proporciona una válvula de escape a los impulsos anormales y de agresión, y que por tanto desempeñan una función social útil*). (Peterson, et. al. 1968: 283). En forma paralela a esta «diversión», que agrede, hay un deseo de perennizar su ejecutoria, evaluándose constantemente en cada escrito, pinta o garabato que realiza. Y, aún estando en el anonimato, hay un gesto de vanidad ¿y de macho? del que intenta ofender. Así, «*El rasgo esencial de la vanidad del hombre consiste en demostrar que es un buen «ejecutante), que cumple como es debido su papel Actúa como si viviese en examen perpetuo. Tiende constantemente a afirmar que no teme al fracaso. Esta vanidad parece caracterizar toda la actividad del hombre.*» (Fromm, 1970: 204). En la vida cotidiana, esto nos recuerda a una risotada estentórea en medio de una ceremonia. Y esto explicaría, por ejemplo, la tendencia de muchos ejecutantes a dibujar enormes falos para agredir al observador, gozar con el agravio y «justificar» su naturaleza de «macho».

Los *graffiti*, como un medio de comunicación humana, pueden ser identificados y clasificados a través de sus diversas formas de expresión. Nuestras observaciones podrían fácilmente delimitar las diferencias entre los *graffiti* escritos o «literarios»², y los *garabatos* dibujados o «gráficos»³. También, por el conocimiento o no de sus autores, y así clasificaríamos entre los que de alguna manera podemos asociar su autoría, con aquellos completamente anónimos. A los primeros los podremos leer en la parte posterior de los ómnibuses, camiones, volquetes u otros medios de transporte, deduciendo que sus autores o son los dueños o son los chóferes. Pero de los otros, los que aparecen en las paredes de las calles o de los «baños» públicos, nunca sabremos quienes fueron sus ejecutantes

Hacemos esta primera distinción entre «literario» y gráfico», según los elementos constitutivos en su construcción y ejecución, pues, o se *escriben* o se *dibujan*. Los rasgos básicos de los primeros son palabras escritas, cuya legibilidad se deriva de sus radicales *fonémicas* o «*némicas*». *Estos graffiti*, palabras o frases, explican su significado en términos alfabéticos, ligados simétricamente al lenguaje oral. En cambio, el significado de los *graffiti* dibujados, o «gráficos», o pictóricos, se define por sus rasgos puramente morfológicos o cromáticos y que, aún usando letras, éstas no tienen función fonémica, sino que se inscriben dentro de las categorías, propias de las artes plásticas,

² Debemos hacer notar que los *graffiti* «literarios» tal vez por usar de escritura alfabética y expresar ideas más fáciles de entender, han merecido mayor atención por parte de los estudiosos.

³ Proponemos el nombre de «gráficos» para los dibujos lineales, hechos con lápiz, con un implemento punzante o con un aerosol, porque mantienen su linealidad. La tipificación de «garabato» para dibujos o palabras obscenas, todavía se usa en muchos lugares de la sierra, cuyo idioma castellano mantiene su tradicionalidad. El concepto de «malas palabras», es epocal y se sujeta a los respectivos códigos de conducta. Muchas de nuestras «malas palabras», en España y en otros países, no lo son.

como «forma», «armonía», «ritmo», «tema», etc., que debidamente ordenadas, implican racionalidad en su disposición constructiva, manteniendo una relación genética con las formas del pasado. Si también se transmiten mensajes sólo por medio de sus formas, y *“El reducido conjunto de formas esquematizadas que nos transmitimos y que utilizamos desde hace miles de años hace pensar debido a su pobreza, pero garantiza siempre una misma forma de construir. (...) Sin embargo, este vocabulario limitado de formas, y algunas estructuras que las apoyan, debe permitir el desciframiento de las huellas más antiguas, puesto que determina aún las más recientes”*. (Joly, 1988: 51).

El concepto “*némico*” pertenece a la Lingüística y deriva del inglés *phonemic*, refiriéndose a rasgos distintivos asociados a sonidos convencionalizados culturalmente (Levi-Strauss, 1986: 152). De esta primera clasificación en dos categorías, «literarios» y «gráficos», se podrían hacer otras, y así tendríamos “*graffiti*” políticos, sexuales, religiosos, filosóficos, o puramente estéticos o decorativos. De los «literarios», en América Latina, hay interesantes estudios como los de Silva (1987, 1992), González (1996); en cambio de los *graffiti* “gráficos” hay muy pocas referencias y por ello nos referiremos fundamentalmente a éstos.

Los «graffiti» han sido tema de opiniones periodísticas tanto en Europa como en algunas ciudades de América, especialmente el «escrito» o «literario»; pero como una manifestación contemporánea, sin valor ni dimensión histórica, propia de las grandes urbes de nuestra época, y casi desclasada⁴. Los estudios referentes lo enmarcan dentro de las manifestaciones propias de la sociedad urbana contemporánea. En nuestro caso, que tenemos una cultura milenaria en la cual estos *graffiti* aparecen en diversos momentos de su historia, siendo todos ellos dibujos, nos obliga a verlos y a aceptarlos como un rasgo contemporáneo, pero como etapa de un proceso, ligado a un patrón de comportamiento, con raíces que pueden estar en el inconsciente colectivo, desde milenios atrás. Y, si tienen allí sus raíces, nos hace pensar que se trata de un tema antropológico, inherente al hombre.

Quisiéramos declarar anteladamente que nuestra intención es esbozar algunos puntos de vista para el estudio de los *graffiti* «gráficos», por que son los que tienen manifestaciones que la Arqueología y la Historia registran y porque -en muchos casos su belleza excede a su aparente trivialidad. Su recurrente presencia en las grandes urbes y su estilo casi universal no desdice su valor original cuyos rasgos los encontramos en el arte del pasado nuestro. Es cierto que hay mucho de convencional, “*kitsch*”

Dibujo en calle limeña en el cual se integran temas de diseños internacional con temas mochicas, como flores y corona.

y tradicional en ellos, pero debemos observar cuanto de original también hay, tanto como formas o como medio de comunicación. Si lo entendemos así, sería necesario *«abrir canales de comunicación obstruidos por los clichés recibidos, por el arte convencional, establecido, tradicional o “kitsch”, por nuestra inclinación a apreciar toda muestra de arte de acuerdo a “pautas” o “patrones” establecidos, y a descifrarlo con la “clave” que nos ha sido suministrada, cuando la verdad es que no hay claves que valgan frente al arte actual; no hay más que la capacidad de disponibilidad y de liberación, para poder ser “sobre-cogidos” por él.* (Aranguren 1975: 181). Además, si a esto se le incluye lo que la Sociología contemporánea acepta, que las masas han creado nuevas formas de expresión y comunicación, entenderemos que, *«El problema de la relación de la masa con el arte, qué no es separable el problema, estrictamente estético, de la relación entre la «capacidad de información J) y la «capacidad de complejidad -para*

⁴ Sabemos que existen otros estudios en Francia, Italia y Alemania, los cuales aún no han sido traducidos al castellano. Los conocemos por algunas citas que aparecen en textos de Sociología referente a las grandes ciudades contemporáneas.

emplear el lenguaje de Moles- de la obra de arte. Cuanto menos cantidad de información -es decir, de novedad- aporte una obra de arte, más fácilmente es aceptada por la masa y, tras pasado el umbral de una "complejidad" demasiado débil antes del cual pareciera trivial se halla en condiciones óptimas para lograr «éxito». (op. cit. 183).

Creemos que es necesario estudiarlos desde una perspectiva histórica, y con objetivos antropológicos, porque detrás, hay una actitud y una mentalidad recurrente a través del tiempo, que busca expresar ideas, emociones, sentimientos o frustraciones, un tanto distantes de lo que aceptó y acepta la sociedad misma, que luego los reprime, cuando aparecen. Pareciendo ser fenómenos de moda, propios de una época, muestran ciertos rasgos de herencia histórica, conceptos estéticos, calidades artísticas y evidentes rasgos estilísticos propios, que los diferencia de otros hechos plásticos peruanos, transmitidos por la familia y la sociedad que, en las grandes ciudades, son mayormente inmigrantes.

Tenemos que saber cuánto tienen del pasado y cómo éste se refleja allí, en el inconsciente de cada ejecutante, porque en la mayoría de los casos es hijo de inmigrantes y con tradiciones fuertemente andinas, cuya rebeldía la exteriorizan de varias formas sin llegar necesariamente a la «anomia» o falta de norma, pues esta actitud no pretende romper el orden social, el cual consiste, *“en esencia, en un aparato para manejar y reducir los impulsos, para la canalización social de las tensiones y para la «renuncia a las satisfacciones instintivas”, según las palabras de Freud Se supone, pues, que la disconformidad con las exigencias de la estructura social está arraigada en la naturaleza original del hombre.”* (Merton, 1970: 67). Entonces, si esa actitud disidente y transgresora de los ejecutantes de los graffiti; es propia del hombre, se acentúa cuando su circunstancia de migrantes, sufre las presiones de la urbe. Pues, *(Como es sabido, quienes más agudamente experimentan la tensión y con más frecuencia recurren a la rebelión son los hijos de estas familias de inmigrantes».* (Swift, 1970:111). También por esto, muchos de estos dibujos merecen mayor atención, porque son rasgos culturales, gestos de creación colectiva, eventual y gratuita y, a la vez, individual.

LOS ASPECTOS DEL PROBLEMA

Estas manifestaciones, al no tener un carácter convencionalmente aprobado (pero sí reprobado) por la sociedad, son necesariamente transgresores en su ejecución, disidentes en su concepción y anónimos en su expresión. Su anonimato es su condición fundamental y estratégica, lo cual genera un problema latente y hace difícil su investigación, pues no nos permite conocer a sus ejecutantes para preguntarles por los motivos de sus expresiones o por el impulso personal que los lleva a expresarse solitariamente. Así, su espontaneidad y natural expresión pueden ser mejor estudiadas, como manifestaciones de personas, como lo es ahora el teatro callejero, la fono mímica callejera, u otras manifestaciones comunicativas, de esas nuevas formas de «trasmancia» y soledad⁵ en las grandes ciudades contemporáneas.

Es interesante observar que los *graffiti* en cualesquiera de sus formas de expresión, ya sea como palabras escritas, como dibujos, o como imágenes mixtas, siendo populares, no corresponden a lo que el sector popular y la gente acepta; no son un «arte de masas», ni tampoco un medio de comunicación masiva. Siempre su actitud es individual, disidente, anónima y subrepticia y, en todo caso, es muy notoria la actitud humana por mostrar su individualidad como ejecutantes o «grafiteros». En la mayoría de los casos, el conjunto *de graffiti* aparenta ser una obra colectiva, pero es íntimamente individual en su ejecución. Nosotros, por el momento solo estamos investigando los caracteres propios de los *graffiti* en los cuales predomina la expresión gráfica, porque éstos son los que manifiestan mejor sus raíces en un pasado milenario,

pudiéndose entender como un aspecto del arte popular nacional⁵ ⁶⁶, diferenciándolo de sus parientes europeos y modernos.

Dibujos mochicas, con flores y coronas, los mismos que aparecen en muchos grafftti actuales.

El tiempo que le hemos dedicado al material de estudio⁷ nos permite entender que los problemas que rodean a los <graffiti>, pueden y deben ser analizados desde varios puntos de vista; así obtendríamos explicaciones psicológicas, sociológicas, históricas, antropológicas, modales, económicas, etc.; pues éste, no es sólo un fenómeno reflejo de personas desarraigadas en las grandes urbes, sino la actitud de un conjunto inorgánico de personas que pretende expresar su estado de ánimo, en sentido diferente a lo convencional y que por ello, el anonimato les permite eludir la represión a su ejecución subrepticia. Cada dibujo o «pinta» es un gesto, en este caso, contra los sistemas represivos de la sociedad de masas, porque en cada persona, hay un momento con un estado de ánimo que necesita expresar de alguna forma lo reprimido.

TEMÁTICA Y REPRESIÓN

Si analizamos la temática de los *graffiti* en las diferentes épocas, notaremos que existe una relación bastante notable entre conducta reprimida y su expresión, tanto en los «graffiti» «literarios», como en los «gráficos» propiamente dichos. Los muros en las ciudades más importantes del Perú, podrían demostrar que desde el siglo pasado los «graffiti» han estado presentes, muy especialmente las de carácter político y sexual, acentuándose en las épocas de mayor represión.

Las expresiones políticas de este tipo, por ejemplo, se acentuaron a finales de la década de los treinta (se las llamaba «pintas»), hasta el período eleccionario siguiente. Luego aumentan en la época que corresponde a la Dictadura de Odría, de cual se dijo: «*cuando callan los diarios, hablan las paredes*) (Berls, 1964). Más tarde volverán a aumentar las «pintas» en la corta dictadura del triunvirato de Lindley, Vargas Prada y Pérez Godoy, fenómeno que se repite con la dictadura de Velasco (Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada) y, es entonces, cuando el oficio de grandes afichistas y publicistas peruanos, contestaron con un «arte oficial) y bien remunerado, por medio de una amplia variedad de carteles y con «*graffiti*), oficiales, a favor de la dictadura militar intentando relacionar al pueblo con la Fuerza Armada. En esta década de los noventa, los «*graffiti*) «escritos» critican las diferentes formas de la inmoralidad del Gobierno.

Los «*graffiti*» de carácter sexual en una sociedad con tantos tabúes sexuales, siempre se expresaron en muchos lugares públicos. En estas expresiones se pudo observar una suerte de liberación compensatoria que magnificaba el órgano sexual masculino, con dimensiones superlativas. Las representaciones de supuestos actos

⁵ Es evidente que un mural con <graffiti> no es una realización colectiva, pues, son actos de personas solitarias, que pertenecen a una colectividad contra la cual protestan.

⁶ Hicimos una diferenciación entre «<Arte Popular» como una manifestación de la «Cultura Popular», frente a un «Arte de masas», como una expresión de la «Cultura de Masas». (Campana, 1998).

⁷ Tenemos archivadas 648 fotografías que corresponden «graffiti» registrados desde los años sesenta, hasta nuestros días. Hay imágenes con temas arqueológicos, virreinales, y, de la Guerra con Chile hay graffiti escritos en los cactus del Alto de Las Guitarras, cerca de Trujillo. Hay otros que corresponden a principio de siglo y que han quedado en paredes abandonadas.

⁸ La llamada «*Revolución Sexual*, sostiene que el matrimonio no es una obligación previa, para las relaciones sexuales. Asimismo, la sociedad se torna <<permissiva» ante la relación sexual entre personas del mismo género. Todo, ligado al uso libre de los anticonceptivos, descubiertos en esa década. Las comunidades «hippies», la minifalda impuesta por Mary Quant, las modas «unisex», o el «tribalismo Punk», son muestras evidentes de los nuevos roles que promueven los jóvenes en la nueva sociedad.

sexuales fueron temas recurrentes, muy en especial en los servicios higiénicos de colegios o de otros servicios públicos. Esto subsiste aproximadamente hasta los años sesenta, pues desde esa década, posiblemente al darse la "Revolución Sexual"⁸ que liberalizaba la conducta sexual de jóvenes y adultos, libera la conducta reprimida de nuestra civilización occidental-cristiana. En los noventa, su incidencia es mucho menor que en las anteriores, pues el rompimiento de muchos tabúes sexuales deviene en una menor represión y, obviamente, en una menor necesidad de expresarse subrepticamente y solitariamente. Finalmente, al propalarse avisos publicitarios de prendas íntimas para la mujer, el uso de condones, anticonceptivos o toallas higiénicas, etc., ha determinado que en la conversación cotidiana, los temas sexuales sean tratados con más franqueza y con «todas sus palabras». Es decir sin eufemismos, y es entonces que al liberarse un tanto la conducta reprimida de los individuos, bajará la represión social notablemente, y también descenderá su representación como *graffiti* sexuales, en los muros, baños y paredes.

Es interesante observar que aún las palabras obscenas "malas palabras" que no podían ser expresadas ante personas mayores de edad, o poco conocidas, eran reprimidas y generaban sanciones automáticas y en el momento. Es posible que por eso aparecieran escritas y dibujadas con una actitud agresiva, en muros y paredes. Estas «malas palabras» expresadas como «graffiti», tuvieron un alto índice de incidencia hasta antes de la década de los setenta, porque la represión comienza a desaparecer y muchas de éstas comienzan a ser dichas públicamente por la radio, la televisión o, aún, como parte del título de algún poema, tal es el caso de «Viva el Perú carajo», que recordaba a un poema anterior: "Viva Chile mierda"⁹ Extrañamente, cuando las «malas palabras» pasan a ser sólo interjecciones, y a ser usadas en el trato cotidiano común, comienzan a desaparecer como «graffiti» escritos o dibujados.

ARQUEOLOGÍA y GRAFFITI

Parece que es una actitud humana, social y personal, dejar una señal que muestre y refleje anhelos, sensaciones, esperanzas o protestas individuales, del acontecer cotidiano. El acontecer y su narración, expresada de diversas formas, son tareas y funciones oficiales que una colectividad acepta y mantiene. De estas dos actitudes, la *oficial* y la «*cotidiana*», el Hombre ha dejado evidencias desde la Edad de las Cavernas, en diversas partes del mundo. En los Andes, nuestros antepasados, desde que vivían en las cuevas de Toquepala (Muelle, 1970), rubricaron sus esperanzas y anhelos, haciendo anónimo y colectivo su gesto, al pintar con rojo oscuro, imágenes de camélidos sudamericanos en una escena de cacería en grupo (Fase 1). Muchos siglos después, alguien dibujará por medio de puntos de color marrón, imágenes de armadillos (Fase IV), con un estilo más simple y diferente al cual se superponen (Ravines, 1986). Desde entonces, ambas actitudes se relacionan y traslapan, como dos formas de expresión, una colectiva y aceptada por todos y otra, más individual y anónima.

La Arqueología podría demostrar que existen muchas evidencias de este fenómeno, pues estas manifestaciones siempre estuvieron presentes en la creatividad andina y peruana. Hay rastros en la muralística precolombina de muchos (*graffiti*) en tiempos del Horizonte Temprano, Chavines y Cupisniques; luego de los Mochicas, Nazcas, Marangas, Cajamarcas, Chimús e Incas. Hay ejemplos muy valiosos, pero hay muchos más que no conocemos y sólo ofreceremos algunos¹⁰⁷ como los de la

¹⁰ Sólo queremos anotar su existencia, como probanza de su presencia precolombina, por ello no ofrecemos la referencia bibliográfica

¹¹ Nos referimos al mural descubierto por R. Morales en 1993 y que fuera estudiado por nosotros. (Campana y Morales, 1997). ¹² Hay más de 30 dibujos, el mejor logrado es un buho. (R. Franco, César Galvez, y S. Vásquez, Trujillo 1994) ¹³ La discusión se inicia en los E.U.A. en los 50, pero recién se publica en castellano como libro: "Industria Cultural y Sociedad de Masas". Monte Avila Editores S.A. (1869). Los autores eran los más brillantes de su tiempo y provenían de escuelas diferentes

Galería de las Ofrendas en el Templo de Chavín de Huántar, (Lumbreras, 1989); en el Cumbemayo (Cajamarca). Hay bellos dibujos Mochicas, como aquellos que fueron grabados sobre un mural «sagrado» en la Huaca de La Luna¹¹ (Valle de Moche); en Huaca Blanca (Cao Viejo)¹² en el valle de Chicama. Los hay de la Cultura Lima o Maranga en Huaca Panda (Lima). En Cahuachi (Ica), se encontró sobre un muro, un dibujo de una antara. Sobre las paredes de Chan Chan hay muchos, pero uno es famosol3. Así mismo, hay muchos “pintas” virreinales en Tambo Colorado, sitio Inca al sur de lea, dejados por los viajeros en su paso a la sierra ayacuchana. La característica e importancia de los *graffiti* prehispánicos es que ninguno de éstos pareciera ser agresivo, <<vulgar>, contestatario o desafiante, lo cual también los emparenta con los de estas décadas. En todos los casos, el estilo de sus ejecutantes es de alta calidad artística, a tono con el arte “oficial” de su época. Aves, peces y coronas de los dibujos mochicas, las antaras nazcas, o el pez inciso en el muro de la fuente de agua del huachaque en Chan Chan, demuestran la alta calidad de sus ejecutantes.

En las paredes de las grandes casonas virreinales, al ser limpiadas para su restauración, aparecieron muestras de “graffiti”, hechos por los <<palomillas> juguetones y desaprensivos de aquella época, cuyos rasgos tienen caracteres que nos hacen recordar a los dibujos de Pancho Fierro. En cualesquiera de estos casos es evidente su actitud desafían te, irrespetuosa, no coincidente con lo “oficial” y en algunas circunstancias, agresivas o «vulgares».

foto

En Tambo Colorado (Inca: Graffiti del Siglo XVIII (1784) con tema religioso que dice: "El que dentrase aquí, rece un padrenuestro y avemaría para las ánimas benditas del purgatorio por el amor de Dios". Nótese el estilo cursivo de la escritura y las contracciones de algunas palabras.

«GRAFFITI» CONTEMPORÁNEOS EN LAS CIUDADES PERUANAS.

Una de las características de la sociedad actual es su manera «liberada» de expresarse, en todos medios de comunicación e información que tenga a su alcance. El rasgo distintivo que tienen en los medios masivos de información, es su poder de difusión, la misma que hace posible su imposición en cualquier parte del mundo. De esta manera la moda y el estilo de los actuales <graffiti>, que es también un <lenguaje> más desarrollado en las grandes urbes, también aparece en los muros de las ciudades nuestras, muy ligado a voces o palabras en inglés y, aunque tenga rasgos propios de la imaginería local, los estudios y opiniones referentes los reportan y entienden como una muestra de la alienación y no como una manifestación individual, que usa de medio muy pequeño; no como un manejo conceptual de imágenes simbólicas, ni como una formulación de signos, ligados a sus respectivos y variados <lenguajes> locales que responden a tradiciones culturales diversas y diferentes.

Los “graffiti” locales, a nuestro entender, han desarrollado medios específicos para comunicar, usando formas simbólicas e ideas propias, lo cual los hace entendibles entre los ejecutantes. «*Esto porque el lenguaje -entendido en su más basta acepción de complejo signico-semántico- es, de todas las actividades humanas, aquella que más prevé y reclama una formulación conceptualizada de nuestro patrimonio imaginístico, y porque sólo a través de una concatenación simbólico-semántica, es posible, al menos hasta hoy, cualquier comunicación entre seres pensantes.*» (Dorfles, 1912: 81). Dicho de otra manera, cada sociedad crea un conjunto orgánico de símbolos e imágenes conformando con ello todo un imaginario iconográfico, un lenguaje icónico, que varía según el tiempo, y que es parte importante de la creación cultural.

Imágenes, símbolos y sociedades.

Ya hemos visto cómo las sociedades desarrolladas crean formas, imágenes y patrones de consumo, los mismos que son aceptados en los países pobres sin ningún tipo de análisis previo que distinga las peculiaridades locales. En los sesenta y setenta, la discusión académica y periodística fue muy abundante, asumiendo que se trataba de un fenómeno de «alienación» cultural y fueron Erich Fromm, Herbert Marcuse, Robert Merton, Marshall McLuhan, Dwight Mac Donald, Wright Mills, Daniel Bell, David Riesmann, Theodor Adorno y muchos otros, también importantes estudiosos, quienes al analizar la sociedad contemporánea de posguerra y el fenómeno de las «masas», entendían y explicaban la soledad del hombre como una secuela dolorosa, dentro de esas masas. Estas sociedades han generado todo un imaginario simbólico que se expresa en las nuevas corrientes artísticas, en las modas y en los códigos de comportamiento, los mismos que son exportados como formas de consumo.

En todos estos análisis aparece el fenómeno de la «alienación», como un comportamiento y un conjunto de caracteres que son asumidos por las grandes "masas" humanas, en las grandes ciudades. Nosotros creemos que los estilos aceptados como universales, según las épocas, se difunden dentro de un tejido de rasgos culturales, los mismos que se modifican al entrar en relación con otras culturas y es allí cuando adquieren una personalidad propia, y que, pese a esos caracteres "universales", hay otro conjunto de caracteres locales que definen los rasgos propios del diseño signico de los mensajes de *cada graffito* local. Si en los elementos morfológicos hay componentes de un "lenguaje" local, o si hay elementos de una iconografía nativa y con viejas tradiciones culturales, estos *graffiti* pasarán a ser creaciones locales y actuales, pues van dirigidos a la sociedad que los enmarca, no siendo decodificables por todos, sino sólo por un grupo de una ciudad con sus respectivas tradiciones. Por esto, es fácil de advertir que los dibujos en las paredes de las zonas de clase media alta y aristocráticas, tienen una formulación mucho más cuidada y manifiestan su mejor conocimiento del diseño internacional; en cambio los *graffiti* de los barrios de clase media baja y marginal, tienen un mayor parecido con el arte dadaísta, por su espontaneidad.

Así, con la carga milenaria de nuestras culturas andinas y la occidental-cristiana, el poblador urbano metropolitano que se expresa con "*graffiti*", escritos o dibujados, en los muros de las ciudades, agrega rasgos culturales nuevos, y, sin identificarse, rubrica su soledad, su silencio y una «identidad anónima», en la oscuridad de la noche. Así, después de fagocitar diversas tradiciones culturales, dejan una obra colectiva, callejera, gratuita y siempre inacabada, como un gesto anónimo y popular de una cultura de masas.

La vida acelerada de los tiempos actuales, con mercados de abundancia y con una "*industria cultural*" de masas¹⁴ (8), proveniente de los países más desarrollados, ha aumentado la soledad de las personas, la individualidad de sus gustos masificados y el "sueño de la individualidad" en medio de "la masa". Paralelamente, los dibujos en los muros reflejan esa soledad y la vida acelerada. Esta es la "*muchedumbre solitaria*" de la que hablaba Riesmann⁹¹⁵, que no logra una identidad personal, que se expresa y entiende el código publicitario cotidiano, del "*Art Design*" y las "*Graphics Arts*" por formar parte de la iconografía envolvente. Esta muchedumbre vive con una "cultura de masas" donde no caben identidades tradicionales ni culturales, sino sólo igualdades "consumistas" hasta la irracionalidad. Pero, si la «Cultura de Masas» entra en relación con otras culturas, medios de comunicación y códigos de comportamiento, en otras sociedades, tiene que adaptarse, modificar sus mecanismos comunicativos y desarrollar nuevos matices y símbolos (Geertz, 1973).

¹⁴ RIESMANN, David. Este importante sociólogo y pensador alemán, radicado en U.S.A., escribió un importante libro: *ú muchedumbre solitaria*, en el cual demuestra que las llamadas "masas", sólo son una suma amorfa de individualidades solitarias.

¹⁵ Este destacado estudioso establece una interesante relación entre las artes gráficas contemporáneas, con las nuevas formas de ver el mundo, que tienen las juventudes actuales y sus respectivas iconografías

La mayor parte de las características de la sociedad de masas, están ligadas a la necesidad de alargar el tiempo aumentando la velocidad. Esos caracteres definen también a los *graffiti* y así lo entendió Silva (1987), quien llega a sostener que los caracteres fundamentales de éstos son, su «marginalidad», el «anonimato», la «espontaneidad», su condición escénica «escenicidad», la «velocidad» de su ejecución, la «precariedad» de sus instrumentos y la «fugacidad» de sus mensajes. Estos caracteres a los que él denomina «valencias», como se puede observar, se derivan de la necesidad de expresarse, subrepticamente, y con mucha rapidez, para evitar sanciones u otras formas de represión.

Algunos de los caracteres de la «sociedad de masas» americana, corresponden a las tendencias artísticas del *Pop Art*, del *Op Art*, el *mini mal art*, el *earth art* o el *arte povero*, y en el otro extremo los nuevos *graffiti*, en cualquiera de sus expresiones; pero, preferentemente, en los que se inscriben dentro de la plástica contemporánea. Muchas de esas concepciones artísticas no han llegado a nuestro país, pues no tienen elementos de contacto con las tradiciones artísticas nuestras y por ello no tienen aceptación ni mercado; en cambio, los *graffiti*, cuyas adopciones de temas artísticos prehispánicos y virreinales, llegan a «masificarse» y, justamente por ello, por encontrar raíces en nuestras tradiciones, logran popularidad y se masifican, fenómeno que no se ha dado tan claramente con la pintura abstracta en el Perú y que al respecto Acha dice: «*Pero como los problemas pictóricos de hoy desembocan en el abstraccionismo o parten de él, resulta que nuestro pintor toma una posición incómoda, al aferrarse del mundo sentimental y de la posibilidad de dotar al mestizaje de una iconografía. Si bien aquella vitalidad constituida por fuerzas emotivas y conformada por el gran apego a lo inmediato, por decirlo así a la vida, es la gran virtud humana del peruano, ella se torna superficial cuando encara la despiadada realidad y se convierte en sentimentalismo en presencia del arte (...). Desligado aparentemente y hostilizado, el pintor abstractista no puede alegar que en su obra, además del mundo estético revelado, también se da el sustrato peruano*» (Acha, 1961 :55). Como se podrá deducir, la opinión de Acha, para la pintura abstracta en el Perú, también es válida para la iconografía de los *graffiti* peruanos.

«Grafiteros», clasificación y tradiciones.

Los «*graffiti*» contemporáneos, más actuales, suelen ser de dos clases: (*literarios*), porque expresan ideas escritas a manera de aforismos, o sentencias, siempre en son de broma, desafío y respuesta agresiva u obscena. Dónde se han desarrollado más, existen personas muy diestras que cumplen roles de «*escritores de paredes*» especializados en sintetizar ideas sentenciosas y escribirlas rápidamente. Los otros «*graffiti*» pictóricos y esquemáticos, son dibujos que comunican por medio de líneas, de allí que propusiéramos el nombre de «*gráficos*» aunque esto parezca redundante. Son generalmente ilegibles y sólo intentarían dejar una muestra de su presencia a manera de una rúbrica. Estos otros, son obra de «*pintores de la noche*», y sus «obras» son las más frecuentes en las paredes de nuestras ciudades peruanas, siendo muestras de la creatividad popular y colectiva, pese a que su creación es individual. Tanto los «*escritores de paredes*» como los «*pintores de la noche*», no son especialistas remunerados, sino, espontáneos, que piensan que esa es la mejor manera de expresar sus emociones, siendo su sensibilidad la que los lleva a desarrollar una capacidad creativa y una habilidad notable para plasmar ideas o sentimientos. Entre estos «grafiteros», unos son muy hábiles y diestros, otros no lo son.

Graffiti de calle limeña, adviértase el uso de letras capitales, temas mochicas y estilo c/acidista.

No sabemos por qué la sabiduría popular responde haciendo «*graffiti*» con un acento dadaísta y prefieren los «literarios» aparecen en muros, en ómnibus, camiones u otros vehículos, en forma unitaria; es decir no se repiten reiterativamente; en cambio, los «gráficos» son reiterativos, pues, un mismo dibujo aparece en muchos

lugares diferentes, solo, o asociado a otros. Es en este caso cuando nos parece que equivalen a la forma en que los mamíferos marcan o señalan sus territorios.

Los elementos componentes de estas imágenes son letras dibujadas con un *ritmo* muy ágil y dinámico; letras a las que se le agregan elementos metafóricos, como signos de admiración, estrellas, flores, ojos, etc. Elementos que no cambian de lugar dentro de cada imagen, sino que se mantienen estables. Su diseño recargado y ágil, por eso barroco, está determinado por el predominio de líneas curvas y ángulos agudos, los que les dan mucho movimiento, tal vez metaforizando su rápida ejecución y su estructura sintética. Las letras están agrupadas de tal manera que no conforman una palabra para ser entendida como una expresión gráfica de sonidos o fonemas, sino como una idea o imagen en sí misma, a manera de monogramas. Es un icono estacionado en un muro, para el ritual urbano que atestigua la soledad de los transeúntes. Es una metáfora de su gesto y de su presencia reiterativa, tornándose así, en un elemento simbólico, coherente, dentro del imaginario urbano de nuestra época.

Los rasgos de cada “*graffiti*” pueden cambiar de estilo, pero no cambian en su estructura sígnica y metafórica, porque cada rasgo es estable, no varían en su posición ni en su sintaxis. Estos dibujos son la expresión de un gesto y una actitud para señalar y marcar los lugares por donde pasan estos «pintores de la noche». Cada imagen en una pared es como una palabra dicha en el camino y a la carrera, sin importar a quién va dirigida. Y he allí su soledad.

Cada uno de estos *graffiti* guarda en su estructura formal, su temática de origen, tanto como en imágenes, como en metáforas de su concepción. No se enriquecen en cada nueva ubicación, pareciéndose en eso a los ideogramas chinos que, con respecto las letras o caracteres europeos, aquellos, los chinos, muestran su propia etimología de origen, pues, «*En la escritura china, la derivación metafórica primitiva está casi siempre presente precisamente por su figuratividad. La palabra, más que empobrecerse por restringirse al uso de un lenguaje lógico, se enriquece continuamente por los sucesivos “traspasos” metafóricos que realiza.*» (Dorfles, 1972: 149).

Temática y Estilo.

Si analizamos los *graffiti* de los últimos veinte años, encontraremos que su estilo también se relaciona con el «Estilo Tipográfico Internacional», por el uso sensual de las letras capitales (Cotton, 1994: 23)^{10 16}, más no así su temática, la cual integra muchos elementos iconográficos nativos, pues hay muchos rasgos constitutivos que tienen raíces en la historia del arte peruano. Ese diseño abigarrado lleno de curvas y aristas, sin lógica aparente, nos recuerda al arte de líneas cursivas del arte «Moche v» y al de «Cajamarca III», en especial al estilo “cursivo floral” (Reichlen, 1970: 492). Asimismo, hay rasgos del arte barroco virreinal que dejó tan buenas muestras en la arquitectura, pintura y escultura. Estos elementos son visibles en la valoración de las líneas curvas, en la dinámica de la forma y en la armonía del conjunto. En los rasgos del arte internacional, se advierte esa sensación post apocalíptica que devino de las formas e imágenes de las películas de Mad Max; de las actitudes del “*tribalismo Punk*” que «rejuvenece» la moda, por ejemplo, con los peinados mohicanos o con trencillas africanas. Es decir, también con elementos culturales del pasado, de sus respectivos pueblos de origen.

Después que la «Revolución Sexual» de los sesenta impactó al mundo, y la juventud adquiere una identidad, desarrollando una sub cultura (Brailowsky, 1998: 107), desarrollando una nueva iconografía relacionada con las artes gráficas de la publicidad visual y el *Art Design*, que comienza a expandirse por todo el mundo. En el caso espe-

¹⁶ La palabra *graffito* evoluciona semánticamente y ahora designa a la imagen representada y, así mismo, la palabra “aerosol”, tiene ya varias evoluciones, al grado que algunos de los ejecutantes se autodenominan “aerosoldiers”.

cífico de los *graffiti* que nos estamos refiriendo, podemos decir que son expresiones gráficas que siendo posteriores al arte sicológico, retrotraen las propuestas del dadaísmo y la tipografía clásica del siglo XVIII, tan llena de adornos y entrecruzamientos. Por ello dijimos que los *graffiti* de nuestras ciudades, parecían monogramas, a los cuales se sumaban rasgos característicos del arte gráfico *Punk* y del dibujo cursivo de las artes precolombinas.

Este diseño abigarrado, lleno de curvas, aristas, signos de admiración y otros rasgos, recupera tradiciones anteriores y refleja las corrientes artísticas post modernistas, propias de los ochenta, pues en él predomina la dinámica lineal del arte Dada, a la que se suma el Estilo Tipográfico Internacional, todo lo cual explica ese amor por las letras capitales adornadas con rasgos del Art Nouveau, distanciándose así, claramente, de los "Isotipos" de Otto Neurath tan socorridos en el arte gráfico de nuestros días. Recuperando estilos del pasado, los *graffiti* visuales de las grandes ciudades, ponen en evidencia que sus ejecutantes, por lo menos los mejores o mejor preparados, tienen acceso a la Historia del Arte Contemporáneo y, en especial, a los estilos urbanos de la segunda Post Guerra, desarrollados en los sesenta, a las caligrafías de Saul Steinberg (U.S.A.), quien fusionaba palabras, imágenes y letras para conformar verdaderos ideogramas, capaces de comunicar ideas complejas con significados variables. Así mismo, en el imaginario de los dibujos nativos, están los rasgos que evidencian ese eclecticismo creativo internacional, que intenta comunicar ideas con imágenes visuales por sobre las limitaciones de los idiomas. En ese afán, aparece algo de los experimentos tipográficos del alemán Wolfgang Weingart, quien «*mostró hasta que punto puede ser valiosa esta estrategia en manos de profesionales altamente competentes. (...) que luchan por expresar visual mente el espíritu de la época*» (Cotton,1998: 23). Dicho de otra manera, se trata de cómo hacer para que una imagen pueda comunicar significados calculados, fuera del idioma. Hasta aquí llegan nuestras investigaciones iniciales.

COMENTARIO

En los inicios de los ochenta, al ver la aparición de estas «pintas» o *graffiti* y que eran capaces de expresar emociones y sensaciones en imágenes visuales tan breves, nos atrevimos a decir: «*Si el día es a la luz y al orden, una <pinta> es un gruñido anónimo en la oscuridad y el desorden de la noche*». Confesamos ahora, que no imaginábamos el desarrollo posterior y el grado de calidad a la que podían llegar. Pocos años después -1985- tuvimos que corregir nuestras opiniones al ver estas imágenes, algunas muy bellas, comparables a los que hay en los muros de Río de Janeiro o en los de Sao Paulo. Luego, comparando los de Brasil, Chile, Venezuela y Argentina, pudimos advertir que los nuestros tenían ese carácter internacional y ecléctico, pero que a su vez, poseían elementos rescatados de nuestras culturas precolombinas, y comenzamos la búsqueda.

La agresividad de nuestro imaginario urbano nos hizo entender que *cada graffiti* es la semantización visual de una confidencia, de un grito o de una queja, hechas subrepticamente y en la oscuridad, para ser percibidas públicamente, aunque no sean comprendidas por los transeúntes. Estamos seguros que más allá de la moda, propia de las grandes ciudades, en las últimas décadas, de las sensaciones post-apocalípticas y de la ambigüedad del arte *Punk*, los "*graffiti*" representan una actitud contestataria e individual, propias del hombre a través del tiempo, que intenta advertir a los transeúntes contemporáneos, su domesticación cotidiana. En cada imagen está el gesto de pequeños sectores de la población, que no logran conformar una comunidad orgánica y prefieren -individualmente- agredir a los «normalmente formales», haciéndoles presente que sus imágenes, tienen como uno de sus fines, liberarse de los

cánones tradicionales, propios de formas y mecanismos de comunicación gráfica o escrita. Es la incomprensión que genera la trashumancia urbana, rebelde y migrante, de individuos perdidos en la muchedumbre.

En otro sentido, hay también una actitud irreverente que se burla del orden ciudadano o urbano. Las letras que componen una imagen son símbolos en sí mismos, casi ilegibles, pero sí entendibles, cuyos elementos formales adquieren un valor significativo y artístico, sin que haya uno que se repita. La forma, vale por sí misma y comunica la inconformidad individual, entre lo privado y lo colectivo, por eso es simétrica su relación con el muro: del muro que encierra la privacidad y la calle que lo penetra todo.

Donde *un graffito* aparece, luego aparecen varios hasta llenar el muro: se juntan las individualidades. Todos son originales dada su unicidad gráfica. Los ejecutantes han variado los instrumentos y las técnicas para dibujar, según las épocas. Las más antiguas fueron a percusión y a golpe de guijarro. Entre los instrumentos hay desde punzones, lápices de grafito, «crayolas», hasta los actuales “*sprays*” o “*aerosoles*”¹¹⁷ Todos sirven para dibujar, porque históricamente los (*graffiti*) fueron casi siempre lineales. Varios de los diseños actuales, evidentemente, muestran cierta profesionalidad o preparación técnica, pues sus calidades y características específicas, no corresponden a obras de «dilettantes» faltos de preparación.

En el Estado de California (U.S.A.), los (*graffiti*) son reconocidos como una expresión artística y oficial. En la ciudad de Lima, hay muchas muestras recientes de que hay «pintores de la noche» que *pintan* en colores, a «brocha» o con «pistolas de aire»; que han estacionado sus obras en avenidas importantes, en casetas y que, el Alcalde de un importante distrito¹⁸ ha entregado las paredes de un Estadio para que pinten los «*aerosoldiers*», allí, con más tiempo, más colores y mejor diseño. De esta manera se está oficializando esta expresión y por ello, aquellas personas que mantienen su desafío e irreverencia, de nuevo le han agregado otros (*graffiti*) a los ya «*integrados al sistema*». Esto ha permitido que su diseño sea más libre, menos subrepticio y que, con mayor atención de sus ejecutantes, hayan dejado de ser dibujos lineales, apurados y sintéticos, para convertirse en pinturas con mejorado diseño y evidente calidad. Estas, tal vez, habrán perdido su «ligereza» en la ejecución y su gesto, pero han ganado en cromatismo. Así, tenemos una nueva manifestación de la cultura popular, asociada a la música «*rap*» y al «*arte POP*». Allí están las manifestaciones todavía gratuitas, tan populares, imaginativas, sinceras e hijas de la calle, como todas aquellas expresiones que no regula el mercado. Es la versión gráfica y hermana del «*teatro callejero*».

El problema, para su valoración y análisis crítico, es que aún estas imágenes no han sido comprendidas como «obras» realizadas por artistas, ni como un arte con «mercado»; razón por la cual los críticos y estudiosos no han tomado interés en el análisis necesario. Como no tienen costos ni son objeto de venta, no son temas para los críticos. En varios países europeos los “*graffiti*” han sido investigados como muestras de un fenómeno sociológico, psicológico y artístico. En cambio, en nuestro país, solo ha sido visto como un acto de deterioro urbano o como falta de civilidad.

CONCLUSIONES:

a) Los *graffiti* a través del tiempo muestran una presencia constante, una evolución estética y se ponen a la moda de acuerdo a la época de cada sociedad. La acti-

¹⁷ La palabra *graffito* evoluciona semánticamente y ahora designa a la imagen representada y, así mismo, la palabra “aerosol”, tiene ya varias evoluciones, al grado que algunos de los ejecutantes se autodenominan “aerosoldiers”.

tud es humana y constante, lo que cambia es el estilo y los temas.

b) Su recurrencia se asocia a actitudes individuales contestatarias, manifestando diversos estados de ánimo, pues son como gritos escritos o dibujados en las paredes. Su caracterización deviene de su temática.

c) Aparecen en lugares públicos o transitados y son ejecutados en forma subrepticia, preferentemente en la noche o en momentos en que sus ejecutantes no puedan ser vistos.

d) Están hechos con un «pulso» muy seguro y ágil, lo que parece indicar que sus ejecutantes, no necesariamente estaban ebrios o drogados y que, en cierta medida, muestran habilidades obtenidas solo por medio de una preparación previa: las imágenes muestran condiciones y caracteres artísticos.

e) Los actuales diseños muestran estar en relación con temas, formas y estilo, que la «cultura de masas» impone, pues incluyen palabras en inglés y tienen mucho parecido a aquellos *graffiti* que aparecen en las grandes ciudades; pero a la vez, hay un conjunto de elementos propios de nuestra cultura que los definen y perfilan con caracteres nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan.

1961 "LA PINTURA MODERNA EN EL PERÚ". *Humbolt*, Hamburgo, N° 7, Julio.

BELL, Daniel, Erich FROMM, Dwight MACDONALD, Herbert MARCUSE, Paul LAZARFELD, Robert MERTON y otros.

1969 *INDUSTRIA CULTURAL Y SOCIEDAD DE MASAS*. Monte Avila Editores S.A. Caracas.

BRAILOWSKY CABRERA, Raquel.

1998 "ANTROPOLOGÍA: EL CAMINO PARA SUBSTANCIAR LA DIVERSIDAD CULTURAL". En, Lizandra TORRES MARTINEZ y Lina TORRES RIVERA, *Introducción a las Ciencias Sociales*. International Thompson Editores, México.

CAMPANA DELGADO, Cristóbal.

1998 *DINÁMICA DE LA CULTURA PERUANA ACTUAL*. Editorial San Marcos. Lima.

1999 *NOTAS PARA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS GRAFFITI*. En: *RUNAMANTA REVISTA DE ANTROPOLOGÍA*. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima

CAMPANA DELGADO, Cristóbal y Ricardo MORALES G.

1997 *HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA*. A&B S.A. Editores. Lima.

COTTON, Bob.

1994 *LA NUEVA GUÍA DEL DISEÑO GRÁFICO*. Naturart S. A. Lima.

DORFLES, Gillo.

1972 *SÍMBOLO, COMUNICACIÓN Y CONSUMO*. Editorial Lumen. Barcelona.

ECO, Umberto.

1970 *LA DEFINICIÓN DEL ARTE*. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona

FRANCO, Régulo, César GALVEZ y Segundo VASQUEZ .

1994 *PROGRAMA ARQUEOLÓGICO COMPLEJO EL BRUJO: INFORME FINAL*. Instituto Nacional de Cultura. Trujillo:

FROMM, Erich, Max HORKHEIMER, Talcot PARSONS y otros.

1970 *LA FAMILIA*. Ediciones Península. Barcelona

FROMM, Erich y otros.

1976 *LA SOLEDAD DEL HOMBRE*. Monte Avila Editores, S.A. Caracas.

GEERTZ, Clifford.

1973 *THE INTERPRETATION OF CULTURES*. Basic Books. New York

GONZALEZ, Alejandro H.

1996 *GRAFFITI COMO HABLAR CON LA PARED*. Edit. Planeta. *La Mandíbula Mecánica*. Buenos Aires

HAUSER, Arnold.

1968 *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE*. Tomo III. Ediciones Guadarrama. Madrid.

1969 *INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE*. Ediciones Guadarrama. Madrid.

- LAUER, Mirko.
 1976 INTRODUCCIÓN A LA PINTURA PERUANA DEL SIGLO XX. Mosca Azul Editores. Lima.
- LUMBRERAS, Luis G.
 1989 CHAVÍN DE HUÁNTAR EN EL NACIMIENTO DE LA CIVILIZACIÓN ANDINA. Ediciones INDEA. Lima.
- MARCUSE, Herbert
 1969 EL FIN DE LA UTOPIA. Siglo XX editores S.A. México:
- MERTON, Robert. K., Erich FROMM, H. HORKHEIMER, Talcott PARSONS et al.
 1970 "Estructura social y anomia: revisión y ampliación". En: LA FAMILIA.,: Ediciones Península. Barcelona
- MUELLE, Jorge C.
 1970 "Las pinturas de Toquepala", En: 100 AÑOS DE ARQUEOLOGÍA EN EL PERÚ. Introducción, selección, comentarios y notas por Rogger Ravines. Lima: IEP-Petro Perú.
- OLY, Luc
 1988 EL SIGNO Y LA FORMA, UNA GEOMETRÍA ORIGINAL. Ed. Universidad de Lima, Oficina de Proyección Social. Lima:
- PETERSON, Theodore, Jay W. JENSEN y William L. RIVERS.
 1968 LOS MEDIOS POPULARES DE COMUNICACIÓN. Universidad de Stanford. Albon International, Inc.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, Óscar.
 1998 LOS TATUAJES DE LA CIUDAD, GRAFFITI EN LIMA Editorial Escuela Nueva S.A. Lima.
- REICHLEN, Henri.
 1970 "Reconocimientos arqueológicos en los andes de Cajamarca". En: 100 AÑOS DE ARQUEOLOGÍA EN EL PERÚ. Introducción, selección, comentarios y notas por Rogger Ravines. IEP-Petro, Lima:Perú.
- RIESMANN, David.
 1978 LA MUCHEDUMBRE SOLITARIA. Plaza Janes. Barcelona
- SILVA, Armando.
 1987 PUNTO DE VISTA CIUDADANO. FOCALIZACIÓN VISUAL Y PUESTA EN ESCENA DEL GRAFFITI. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.
 1992 IMAGINARIOS URBANOS, BOGOTÁ Y SAO PAULO: CULTURA Y COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA. Tercer Mundo Editores. Bogotá.
- SWIFT, Arthur., E. FROMM; H. HORKHEIMER, Talcott PARSONS y otros,
 1970 "Los valores religiosos". En: LA FAMILIA. Ediciones Península. Barcelona