

PRÓLOGO

EN OCASIONES, EN lo que se refiere al estudio de cualquier tema, me he aburrido contemplando los persistentes debates sobre los mismos puntos de discusión, las recurrentes polémicas, las sacrosantas fantasías o las retahílas bizantinas sobre tópicos, antes que sobre realidades; para luego consolarme con lo agradable que resulta percatarse de los juegos de espejos que se establecen entre distintas esferas sociales y culturales, incluso de las proyecciones personales de ideales, patrones de pensamiento, complejos ególatras, tautologías estériles y prejuicios castrantes que se realizan a la hora de tomar una postura frente al estudio o la defensa de tal o cual asunto. Nada en este mundo nos es ajeno y, sin embargo, hasta para detestar algo lo hacemos nuestro.

Quizás yo no esté libre de tales pecadillos, pero por esa razón he procurado sujetar mi curiosidad como historiador al objetivo de dar la luz más verdadera y brillante al conocimiento humano y eso exige un esfuerzo tremendo por detectar las trampas del pensamiento, personal y colectivo, y por saber acertar con las preguntas adecuadas que iluminen la oscura noche de nuestro pasado con la antorcha valiente de la intuición y el fuego lento de la razón. Sobre el grafiti de firma surgen muchas cuestiones, acerca de cuándo y dónde se originó, quiénes fueron sus creadores, en qué consiste, cuáles son sus motores y objetivos, etc., pero a veces esas preguntas quedan sin respuesta por miedo a que al contestarse se encuentre uno con verdades desagradables o silencios vacíos. No intento con

este libro resolver de una vez por todas la descripción y el análisis de esas cuestiones, pero sí por lo menos, de un modo distendido, general e intenso hacer ver lo complejo del asunto y entender que todo fenómeno cultural, por simple que nos parezca o por lo dispar e inconexas que se nos presenten sus diferentes caras, se enraíza en toda una tradición cultural con una coherencia y un valor humano incuestionable.

Por eso, ya declaro de antemano que la bastardía cultural del grafiti que se nos inculca hoy en día es aparente, incluso fingida, y que quien pretenda leer este ensayo desde el prejuicio en contra o a favor, poco provecho le hará. El grafiti no es ni una secreción maloliente ni una sombra aberrante de la cultura, como tampoco es la solución a todos nuestros males. Es una parte más, si acaso un cristalino donde se refleja sin tapujos, tal cual, idealizado o caricaturizado, ese mundo que lo produce. Con sus contrastes nos ayuda a conocer plenamente nuestro ser íntimo y público, y a tomar conciencia de la mutabilidad de la cultura. Su amplitud, su calidad, su visualización manifiestan a su vez el grado de represión vivencial y mental de cada modelo de civilización y la riqueza humana que encierra o libera. Es el subconsciente urbano, allí donde la marginalidad cultural aflora, pero cuyos límites se desdibujan en tanto y cuanto el desarrollo del individuo y el desarrollo del ser social confluyen sin conflicto. Esa es la principal razón por la que creo que merece la pena estudiar con rigor sus raíces históricas dentro de cada contexto social. Sin duda, nos ayudará a comprender mejor nuestro presente y nuestra humanidad.

Es evidente que cuanto más avanzan los estudios sobre el grafiti más se toma conciencia de su peso a lo largo del devenir histórico y de su subsidiaridad acerca de lo que entendemos por civilización. También de cómo se sitúa de lleno entre los materiales que afectan al debate acerca de la pertinencia de tal o cual modelo de sociedad o de ciudad, entendida como un ente social dinámico y adaptativo. Hoy por hoy se sitúa en la línea de frente de la consagración del

sueño del «hombre blanco», ese mundo higiénico ordenado bajo el patrón del ángulo recto y el blanco inmaculado que aboga por la domesticación y sumisión del espíritu humano y de la diferencia cultural dentro de los límites de la industria y el mercado. Una racionalización progresiva de todas sus esferas que ha ido afectado a todo un conjunto de hábitos de las clases populares, incluido el grafiti, mediante la educación y la legislación.

Ya solo con ese planteamiento, podrá entenderse por qué a lo largo de los distintos capítulos veremos pasar esclavos, prisioneros, soldados, refugiados, peregrinos, feligreses, locos, comediantes, enamorados, *fans*, turistas, exploradores, alpinistas, escolares, operarios, inspectores, vagabundos, limpiabotas, mendigos, pandilleros, estrellas y luceros del rock... *writers*. Todos ellos y otros nos harán sentir que el grafiti de firma no responde solo a un ejercicio de autorreconocimiento introspectivo y autoexaltación exhibicionista, responde a muchas otras claves. Se genera por diversas causas y a cargo de personalidades muy dispares. Su génesis, perduración y redefinición nos hacen entender que en él se concentran diferentes formas de afrontar la propia existencia, distintas maneras de entender la vida misma, de atajar las angustias y las necesidades o de cumplir los deseos y los sueños del hombre en un mundo sobre el que lograr dejar una huella imperecedera es toda una proeza que excede la limitada y mortal condición del hombre-ciudadano. Sin embargo, se percibe que antes que la perduración impera el objetivo de la autenticidad de la expresión, de que el grafiti sirva como prueba de un acto de vitalidad verdadera, una emanación sincera desde uno, sea cual sea el contexto cultural, social o histórico.

En la firma, más allá de la representación de lo excepcional, de la posesión, de la identidad, de la estancia o de la existencia, está en ocasiones la formulación de otra realidad, una dimanación del poder del hombre, una manifestación de esa rebeldía capaz de doblegar a la naturaleza y cuestionar el mandato de la sociedad, que retuerce las formas, que solivianta las reglas, que conjura la vida y la muerte

en un espejo de dos caras hasta perderse en el vértigo insinuado de lo infinito: la firma grafitada.

Cuando se contempla el nombre de un ancestro esgrafiado sobre la piedra de una ruina antigua, no podemos dejar de estremecernos como tampoco podemos evitar hacerlo al ver el nombre de un niño escrito en un callejón. ¿Por qué? Porque son puertas a lo humano. Porque antes que el rastro personal se presente el impulso original que hay detrás de esas firmas en uno mismo y la lucha desigual que se establece entre las reglas impuestas por un sistema social y la expansión natural, creativa y emocional del individuo. Allí, en esas huellas, entre la espada del querer y la pared del deber, late el ser de la libertad natural, la entrega al mundo que reside en cada uno de nosotros y que procura abrirse camino por entre los diques de la cultura, especialmente cuando la vitalidad natural se manifiesta rebelde frente al arbitrio de las pesadillas construidas por el poder humano en nombre del orden.

La historia es una sucesión de estrategias con las que diferentes grupos humanos tratan de sostener un sistema mediante la sumisión de otros, pero también con las que el hombre trata de controlarse a sí mismo. Son formas que expresan, sea cual sea el paradigma o la excusa, la dominación social del hombre por el hombre y, por accidente, han supuesto la lucha del hombre civilizado por dominar al hombre natural, a menudo confundido tendenciosamente con su lado oscuro. La historia del grafiti de firma es en parte la historia de ese «hombre blanco» que reniega de sus cadenas y prefiere bailar entre lobos antes que ser oveja. Lo terrible es que relegue esa consciencia por el sueño de ser un eslabón más del sistema, en vez de rebelarse como una vértebra más de la madre naturaleza.

Espero que la lectura de este ensayo te sea de provecho y no solo te haga reflexionar sobre el grafiti. Si no es así, de poco habrá servido.

Fernando Figueroa Saavedra
Madrid, 7 de enero de 2014

La prehistoria del Graffiti, ¿es posible?

CUANDO MIRAMOS AL pasado de la humanidad no podemos dejar de evitar pensar en la imagen de esas otras humanidades. En ese propósito nos ayuda mucho el conocimiento de sus propias representaciones. Es como si buscásemos en ello la fijación de la huella del pasado revelada a través de la mirada del otro, tratar de discernir entre los signos un sistema que nos permita recrear o revivir en la memoria lo ausente. En ese ejercicio el cine ha sido sin duda una herramienta maravillosa, no tanto para refrescar el pasado como sí para tratar de aclarar y sintetizar cómo vemos el pasado a partir del material que se nos ha legado.

No obstante, al igual que en otros medios, la recreación de la Prehistoria se ha movido habitualmente sobre las aguas de la fantasía. Aunque desde películas como *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981) o *El clan del oso cavernario* (*The Clan of Cave Bear*, Michael Chapman, 1986) –basada en la novela del mismo título de Jean Marie Auel (1980)–, se observa la pretensión de conseguir una verosimilitud arqueológica o etnográfica plausible, su recreación nunca nos parece suficientemente satisfactoria. Sentimos que algo falta. En concreto, sobre la cuestión del arte rupestre, escasamente se trata o luce en un segundo plano. Posiblemente sea por no meter la pata en un terreno verdaderamente lleno de misterio.

Quizás la película *Ao, el último neandertal* (*Ao, le dernier néandertal*, Jacques Malaterre, 2010) nos contente un poco más. Este proyecto fue asesorado por la especialista Marylène Patou-Mathis, arqueóloga investigadora del Centre National de la Recherche Scientifique de París, y parece bien documentado hasta donde la producción y las licencias para construir un argumento atractivo permiten en las películas históricas. Su historia se desarrolla en la Europa de hace unos 30 000 años y tiene por protagonistas al neandertal Ao y a la cromañón Aki. No detallaré toda la trama, pero sí me detendré en un episodio, su huida a través de una serie de grutas.

En cierto momento de esa aventura ambos se hallan en una sala cuyas paredes se recubren de pinturas. Es ahí, en un momento de tregua, cuando la chica cromañón marca con un vivo tinte ocre y mediante el soplado la silueta de su mano. A continuación coge la diestra del hombre neandertal e impregna su palma de tinte rojo, para seguidamente estamparla sobre su propia huella. De este modo, en la película se nos muestran los dos modos (negativo y positivo) que se usaban para marcar la huella de una mano, pero también se nos ofrece una interpretación simbólica del acto. Consiguientemente, la ejecución de ese acto se puede considerar –como poco–, como un acto de unión o maridaje en un ámbito sacro. Hasta podríamos creernos que el uso de una u otra técnica respondería a una adscripción sexual. Ahora, mucha atención, todo esto podría ser una interpretación desde nuestra perspectiva moderna, carente de fundamento, o la sugerencia de que en aquellos milenios cabía la posibilidad de que algunos individuos se tomaran ciertas libertades en ciertas circunstancias. Lo que nos lleva a pensar en la posibilidad de que hubiese licencias gráficas, y por tanto grafiteros. Pero solo pensarlo, no convencernos de ello.

Pero lo más importante para mí en este momento –ya que esa idea será desmontada más adelante–, es resaltar la existencia de la representación de un individuo a partir de la representación de una

parte de su cuerpo, a partir de una emanación de sí mismo, a partir de su huella.

La Etología nos muestra habitualmente la pulsión animal por marcar el territorio, pero no de representarse a sí mismo ceremonialmente. En el caso de los homínidos el uso de marcadores territoriales es evidente, pero el hombre es el único que parece tener a gala representarse a sí mismo mediante algún tipo de huella. Al menos en el arte rupestre catalogado, se puede retrotraer la representación de huellas palmarias hasta el 40000 a.C. y nos fijamos en ellas porque parecen ser lo que más inequívocamente representa a un individuo. Más adelante ahondaremos también en su interpretación arqueológica.

En nuestro mundo actual existen manifestaciones que nos pueden hacer evocar la Prehistoria y a menudo se ha querido ver en el grafiti un parentesco con lo primitivo. A veces, entre el *tag* o firma y esas huellas palmarias antes que un océano de tiempo parece alzarse un delgado y cristalino velo de espejuelos. Por esa razón, suele ser frecuente que se trate de retrotraer los orígenes del Graffiti hasta los albores de la humanidad, como si eso representase un firme aval histórico a su ejercicio actual o un nutrimento simbólico a la resistencia frente a la polémica o la represión. Es más, esta apelación se procura interpretar como un refuerzo de los valores estéticos y artísticos del Graffiti contemporáneo. Inexactitud que, sin embargo, delata que estamos ante unas sociedades pretéritas firmemente imbricadas con la madre naturaleza y a las que ansiamos aún aferrarnos cueste lo que cueste, como si en esa batalla nos fuese mantenernos en la verdadera realidad.

Así pude percatarme de ello cuando preparaba mi tesis doctoral entre 1995 y 1997, mientras consultaba editoriales de fanzines u otras fuentes del Graffiti europeo y estadounidense. Posiblemente todo empezó porque algunos *writers* neoyorquinos hicieron suya la construcción legendaria del Graffiti. Craig Castleman, en su *Getting Up. Subway Graffiti in New York* (1982), nos cuenta que

Lee, por ejemplo, estaba fascinado por el arte de las cavernas prehistóricas, en ello encontraba una analogía potente con el Subway Graffiti. Pero era una asimilación fantástica, sugerida por la evocación poética antes que por el rigor arqueológico.

Posiblemente resulte muy recurrente entender las citadas estampaciones prehistóricas de las palmas de las manos o el silueteado de las mismas –también hay de pies en muy menor medida–, como manifestaciones de la individualidad y, por tanto, se equiparen con las firmas. En este sentido dichas imágenes se considerarían como *prototags*. No obstante, aunque pudieran entenderse *a posteriori* como un *I-was-here*, esa interpretación sería bastante improbable, dado que formarían parte de rituales mágicos, de ritos de paso, integración, aceptación, comunión o iniciación, por ejemplo.

Los investigadores afirman también que predominan las manos de hombres, incluso, que las atribuidas a mujeres podrían ser en verdad manos de niños. Algunas se acompañan además con signos de estatus, lo que nos hace pensar más aún en el muro como una especie de «libro de registro oficial». Esas huellas no formaban parte de una transgresión o de una reacción, motivación que reafirmaría el esfuerzo de singularización. De existir una singularización no era disidente, lo que también nos replantea o relativiza el hecho de interpretar las firmas callejeras o los *tags* contemporáneos como disidencias sociales, pudiendo destacar su papel como actos de integración comunitaria.

Otro hecho que rompe los esquemas, es que no siempre representarían al individuo, sino que podrían representar un lenguaje codificado, hasta con implicaciones mágicas. Ciertamente que no en todas las zonas concurre el mismo tipo de representación en términos generales. Por ejemplo, en la zona pirenaica francesa solo se encuentran manos en negativo, y en la zona mediterránea francesa, manos en positivo; mientras que en la zona cantábrica (España) concurren ambos modos de figuración, siempre en cuevas y no en espacios que pueden considerarse comunes. Una curiosidad interesante es

que en el yacimiento de Cargas (Francia) y en el de Maltravieso (España) las palmas sufren mutilaciones en sus dedos. Sin embargo, se duda de que sean mutilaciones reales –aunque quepa la posibilidad de que correspondan a lesiones, enfermedades o amputaciones rituales (duelo, castigo, etc.)–, sino que los autores han doblado sus dedos y, por tanto, tendrían un significado simbólico. Según el pope de la arqueología prehistórica, André Leroi-Gourhan («Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble», *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 1967), esas huellas responderían a una traslación al muro del lenguaje gestual de los cazadores, que en ese contexto podrían haberse convertido en una especie de mudras cinegéticos.

Sobre la cuestión técnica, es importante seguir insistiendo en que el arte rupestre no puede plantearse como grafiti simplemente por el mero hecho de haberse realizado con pigmentos, a veces pulverizados y estarcidos, sobre una superficie parietal. Es una visión bastante sesgada y anacrónica –cultivada fundamentalmente por los *writers* contemporáneos–, pero sobre todo un fundamento de juicio demasiado pobre. Consiguientemente, aun siendo firmas y haberse empleado medios asimilables al aerosol, no se puede hablar en propiedad de que existiese un grafiti ancestral. Este fundamento es, aparte de erróneo, bastante endeble y pueril pese a las apariencias, y se deja llevar por la fascinación como instrumento del aerosol y de la idea de un impulso asocial atávico. Pero, aunque ese impulso atávico existiera, es el contexto social el que lo delimita y conforma como grafiti.

En verdad, quienes consagran el grafiti como una manifestación antisocial no hacen más que consagrar la limitación antes que entregarse al disfrute del impulso expresivo que exhala y representa el mismo grafiti. Se reconocen por medio de la acción indebida antes que por hacer lo que sienten que deben hacer, escuchando su voluntad. Sin embargo, por otra parte, el grafiti de ayer y de hoy no deja de confirmar y acusar la ruptura con la naturaleza, pudiendo

observarse la marginalidad cultural como un espacio de desarrollo fronterizo entre el hombre sujeto a su ser cultural y el hombre entregado a su ser animal. Ese ser cultural, por su lado, se debatiría entre entender la cultura como una proyección consciente y equilibrada del impulso biológico o entenderla como un domeñamiento de su ser natural.

En definitiva, cuando se establece la analogía entre el Graffiti y el Arte Paleolítico –más bien con la idea de la pintura antes que considerando sus relieves o grabados–, se obvian elementos menos evidentes. Por ejemplo, principalmente se pasa por encima del elemento de la marginalidad que caracteriza a esta forma de comunicación. Una marginalidad que puede venir dada por el carácter de los mensajes, por la entidad de los autores o por la valoración pública del mismo medio de comunicación. Y el Arte Paleolítico carece de esa marginalidad, salvo en su dimensión esotérica.

En todo este enfoque historicista a menudo sobra romanticismo y falta rigor científico o simple sentido común, puesto que, de marginarse o maldecir a algún miembro de una tribu, lo que menos podría tener opción el susodicho era a expresarse dentro del entorno del clan. Ese tipo de espacios estaban destinados a rituales principales o a la representación de hechos cruciales. Su acceso estaría bastante seleccionado y señalado. En el caso de abrigos u otras formas rocosas la cuestión sería más fácil, pero no parece que la representación paleolítica sobre la roca gozase de un carácter lúdico, sino que contraía un fuerte peso mágico-religioso o un valor ritual *per se*. Trazar algo sin conciencia, aunque fuese de modo accidental, podía contraer alguna seria consecuencia.

En el planteamiento que nos ocupa, el arte rupestre estaba en manos de autores muy determinados, escogidos o admitidos para representar sobre espacios que por lo común no eran ni de fácil acceso ni se prestaban a una fácil exposición. El conocimiento de las técnicas y su transmisión puede suponerse que se asignaba y podía estar a cargo de personas dotadas o elegidas, ligándose estrecha-

mente con aquellos individuos facultados en un sentido espiritual. Por lo común, las representaciones tenían una función mágica o ritual, aunque en otras, más hacia el Neolítico, se pudiesen representar escenas de lo cotidiano con un carácter más hedonista, a causa de un relajamiento de la tensión vital y la divulgación de los medios de expresión, asociada con el desarrollo del ornato personal y de las artes textiles o la cerámica. En todo caso, cada pintura mural tenía su objetivo, su aceptado código expresivo y sus normas formales de representación, y respondía a un tipo de rito más o menos restringido a ciertos miembros de la comunidad o bien eran compartidos del todo. En consecuencia en las sociedades de jefatura o en las protourbes no parece tener cabida de un modo habitual el grafiti, y en absoluto tiene sentido un grafiti de firma.

Siempre será complejo afirmar sin ningún reparo que algunos de los dibujos o grafías presentes en tal o cual cueva se realizaron sin permiso (exceptuando las falsificaciones, obviamente). Ni siquiera en exteriores tendríamos certeza, hasta considerando manifestaciones parecidas como los petroglifos. En cierto sentido el petroglifo se diferenciaría del grafiti –entendido este desde el sentido original del término como grafía incisa–, en que se compone de representaciones eminentemente icónicas, pero sobre todo legitimadas por la comunidad gracias a su funcionalidad y sujetas a sus patrones culturales de representación, sean más o menos rígidos. Por tanto, los petroglifos responden a la escritura admitida por el grupo. Pero las dudas se dispararían si fuésemos testigos de un conflicto representacional, una «contrapintada», pero eso no parece manifestarse de modo claro.

En verdad, no se suelen apreciar casos de *damnatio* sistemática, prueba de la ruptura de esquemas, del choque de opiniones o criterios, o de un mal gusto o tratamiento de temas indecorosos, lo que sí acontecerá en tiempos históricos posteriores. Aspecto al que, curiosamente, se acogen también los *writers* para confirmar su visión del Paleolítico como una mítica Edad de Oro de la libertad de

expresión: no hay rebeldía, porque no hay ley. Sería, a ojos del pintaparedes moderno, una época en la que la expresión era universalmente libre y no había ninguna forma de represión ni nadie tenía la obligación de pedir permiso para pintar. Una denuncia de que el salvajismo se impone en una sociedad progresivamente insensible a lo humano, quizás sin falta de razón, pero desde la interpretación utópica de un paraíso libertario donde no se pide permiso, porque no es necesario. Evidentemente, se obvia cierto realismo social en estas descripciones pseudoetnográficas.

Por otro lado, en unos modelos sociales tan unitarios y reducidos no parece necesario recurrir a la escritura como válvula de escape o manifestación de la disidencia ni parece que sea la vía más conveniente. En todo caso, y ante la duda, prefiero no afirmar una existencia tan pretérita del grafiti ni en absoluto del Graffiti, en un mundo donde la transmisión de conocimientos se situaba eminentemente en la oralidad y la gestualidad o el recreo estético giraba estrechamente sobre el cuerpo y la cultura material portátil.

Más expresivo, inmediato y contundente en lo marginal, sin llegar al contacto físico, sería expresarse con el canto, con el grito, con la risa, con una ventosidad, con un escupitajo, con una meada o cagada sobre el oponente o en su espacio vital, o contra la autoridad, con la mayor impertinencia y provocación u otras actitudes feas e irreverentes o expresiones tabú antes que servirse del dibujo o la escritura. Incluso, esa clase de acciones serían asumidas por payasos o bufones sagrados, representantes legitimados del caos. Un caos que formaba parte de la realidad cotidiana y no se trataba de negar ni menos de extirpar del mundo.

Consiguientemente, de encauzarse gráficamente el impulso de manifestación del conflicto, afectaría a la parte oculta u oscura de su cultura. En ese caso debía de darse a través de un oficiante con conocimientos en la materia. Ese oficiante sería, por tanto, un hechicero o un chamán, mujer u hombre, capaces de precaver los efectos nefastos o secundarios de la actuación de un individuo por su

cuenta y riesgo. A menos que su obra, aunque fuese ejecutada por su propia mano, respondiese a la instrucción y guía de esos otros.

En consecuencia, mi interés se centraría en aquello más reconocible como una tradición del grafiti y, por tanto, como un coherente precedente del Graffiti. Un continuo cultural vinculado con la gestación de una cultura escrituraria y un crecimiento de la presencia cotidiana de la escritura. Esto se fundamenta en que el grafiti como medio de comunicación requiere para existir de una escritura oficial, una norma o canon que rijan qué, dónde, cómo, por quién, con qué puede representarse gráficamente. Esto surge exactamente con el nacimiento de la Historia. Se manifiesta de forma patente con las civilizaciones, donde es clave el establecimiento de una distinción de los soportes, una expansión de la propiedad privada y el sentido de lo impropio y propio de la representación gráfica a través de la creación de un funcionariado, representado en la figura del escriba. Cuando esto se establece surge la otra escritura, la impertinente, la disidente, la transgresora, una manifestación personal o social, pero consciente y culta del caos.

Los flecos deshilachados y desteñidos de ese entramado de normas son el campo del grafiti y, precisamente, no son esos los antecedentes «gloriosos» que se suelen reclamar a la hora de construir una historia propia del Graffiti con objeto de prestigiarlo. Ciertamente, las sociedades humanas han convertido la cultura no regulada en cultura marginal, contrayendo la idea de una valoración cualitativa entre un tipo de producciones sobre otras en términos de canon, contexto y circunstancia. Quizás la misma insignificancia cultural de los grafitis de otros tiempos lleve a ningunearlos, pero el mayor o menor desarrollo florecido de la marginalidad cultural no rompe con su continuidad histórica.

Sin duda, también pesa mucho en la omisión del grafiti antiguo su documentación y divulgación. En cierto punto, su rastro y visualización arqueológica depende en mucho de su desarrollo, puesto que en ciertas épocas la representación gráfica no estaría en manos

de todos y, dependiendo del uso y del carácter, sería más o menos libre o más o menos especializada. Por tanto, el grafiti exige junto a la normativa la vulgarización de la escritura, salvando así su uso con un carácter bastante excepcional, puntual y no continuado, ostentado su ejercicio por pocas manos. De este modo, prosiguiendo con el símil, su presencia se visualiza más en tanto y cuanto más actores participan de la urdimbre y más se aprieta el entramado, teniendo como consecuencia que se hagan más grandes y notables los flecos, adquiriendo más peso el conflicto entre el ser natural y el ser cultural, y más se potencie la manifestación extraoficial de la humanidad por medio de la cultura marginada.

Por otro lado, la propia defensa de la artísticidad del Graffiti, como movimiento contemporáneo, y hasta del grafiti, suele forzar la desviación de la mirada retrospectiva. Bajo este imperativo, cuando se explora el pasado se procede a una selección bastante parcial, porque se tratan de localizar a lo largo de la historia exponentes convincentes que acallen los prejuicios negativos sobre el grafiti como medio de expresión y, en especial, a la formulación moderna de un grafiti artístico. De este modo se elude todo aquello que se podría antojar como un uso estrictamente funcional o un conjunto pobre o humilde de soluciones gráficas, para poner finalmente el acento en todo aquello que tenga una vertiente artística fácilmente reconocible a nivel popular y asumible por los ámbitos altoculturales. Al menos hasta el siglo XXI, en que la potenciación de otros aspectos ha llevado a corregir el rumbo de la exploración de antecedentes, incluso en el ámbito académico.

Por tanto, se han buscado vínculos entre el Graffiti contemporáneo y los movimientos artísticos que se han ido sucediendo a lo largo de la Historia del Arte. Se trata de un pernicioso hábito de partida, pues aunque pueden apreciarse conexiones puntuales con las propuestas artísticas coetáneas, no es así con una dinámica que se mueve en otra dimensión cultural e histórica: la tradición artística. El Graffiti más bien tiene sus raíces en la cultura marginal o

popular, aunque penetre tangencialmente en la esfera artística por su carga estética y desarrollo plástico y conceptual.

Además, el Arte alberga comúnmente producciones que están muy sujetas a una regulación convencional o a la construcción de discursos al servicio del poder, hasta que la aparición de las Vanguardias trastocó dicho hábito generalizado, y donde la creación de nuevos lenguajes y la ruptura del servilismo creativo se confunden. Por tanto, hay una alta probabilidad de errar en la selección cuanto más se atrasa la búsqueda en el tiempo y nos alejamos de los frutos de las Vanguardias y sus precedentes puntuales.

Asumir una ligazón del Graffiti contemporáneo con ciertos episodios histórico-artísticos es, sin duda, no tener una consciencia plena de la situación, y dejarse arrastrar por las ínfulas que ha tenido de sumergirse en el centro de la cultura o equipararse con ella a modo de paracultura, o, en el mejor de los casos, de subrayar los puntos comunes y destapar la mentira de las convenciones y de su necesidad para lograr la manifestación pletórica del hombre. Pero, cuidado, el que no sea pertinente ligar en sus orígenes al Graffiti con el muralismo románico, barroco o social, no significa que por la misma necesidad de crecer como movimiento artístico no se produzca ese entronque cultural *a posteriori* y una terrible tensión entre su afán de libertad y la construcción de un cuerpo de convenciones que le hagan reconocible y singular. Esa conversión irá emparentando al Graffiti con los movimientos artísticos de hoy y de ayer, bajo la constante del bricolaje cultural y el imperativo de la maduración dentro de unos parámetros más flexibles de lo que parecen.

En esa exploración de lo artístico sería más interesante, pues, ahondar en el derribo de los muros del Arte que ofrece nuestro mundo contemporáneo. Apoyarse en la apertura vanguardista y postmoderna, antes que aferrarse a un clasicismo conceptual de lo artístico o la exaltación de lo artesano. A la larga se trata de construir una tradición propia hacia el futuro, trabajando la consisten-

cia del presente y no, de rebuscarla escarbando en un pasado que no le corresponde. Sus ancestros directos son otros más humildes y sus herederos merecen vestir un ropaje más cómodo y holgado, que les permita moverse a su antojo y con ligereza, que los que portan las vestiduras del servicio al poder.

Pero no puede negarse que siempre resulta más gustoso ligarse a una impresionante representación mural, obra de grandes y populares figuras de la historia del Arte como Miguel Ángel, que por ejemplo remitirse a los esgrafiados de una letrina (latrinalia). Aunque en estos radicase más propiamente el origen de una tradición comunicativa milenaria y el germen del grafiti contemporáneo. Aunque también haya que declarar que hoy por hoy se va elaborando su tradición con mejores y más correctos criterios. En esto, el mundo académico hace su cometido, procurando atar bien los cabos cuando se esté bien seguro y sin apretar demasiado los nudos por si las moscas, no sea que haya que rehacer el entramado.

Para concluir, parece evidente declarar que un fenómeno como el grafiti, ligado estrechamente con la escritura, no puede tener por su naturaleza una prehistoria. Representaría un auténtico contrasentido decir que una forma de escritura fuese previa a la aparición de documentos escritos, definición convencional y clásica de lo que entendemos por Historia. El grafiti va e irá siempre de la mano de la Historia y es un efecto secundario de esa regulación que permitió la transmisión escrita de la memoria de la humanidad. Aunque eso sí, su constante lucha por derribar los muros entre una representación alfabética y una representación icónica hace mucho por ensanchar las lindes de la historia y revisar los límites por ahora establecidos.

Sigamos viajando ahora por los renglones de la Historia.