

El fenómeno posgrafiti en Buenos Aires

The Phenomenon of Postgraffiti in Buenos Aires

Cynthia Gabbay
Universidad Hebrea de Jerusalén
cynthia.gabbay@mail.huji.ac.il

Resumen:

A partir del año 2001, la crisis socio-política y económica argentina y su posterior recuperación se vieron reflejadas por el arte en las calles de Buenos Aires. Las imágenes propuestas por el arte callejero impusieron una ruptura con la cultura neo-liberal mediante la fractura del signo: en una primera instancia, inundando los muros en son de denuncia con grafitis, pintadas y estenciles, y en una segunda instancia, asumiendo, mediante enormes murales, una alternativa estética a la capitalización de la ciudad manifiesta en la publicidad y los medios masivos de comunicación. El arte callejero argentino es concebido como una revolución.

Palabras clave: arte callejero, simulacro, supranarrador, semiocracia, resistencia estética.

Abstract:

Since 2001, the art on the streets of Buenos Aires reflected the Argentinean socio-political and economic crisis and its subsequent recovery. Images proposed by street art imposed a break up with neo-liberal culture by fracturing the sign: first, through walls flooded with graffiti, interventions, and stencils denouncing the system, and then, through huge murals, an alternative aesthetic to the capitalization of the city reflected in advertising and mass media. Argentinean street art is conceived as a revolution.

Keywords: Street Art, Simulacra, Supranarrator, Semiocracy, Aesthetic Resistance.

Buenos Aires es hoy en día, junto a San Pablo y Santiago, una de las principales capitales del arte callejero latinoamericano. Se denomina *arte callejero* o *posgraffiti* a las diversas intervenciones pictóricas realizadas por la ciudadanía, y, por lo general, en contra del *establishment* político y artístico. El arte callejero incluye el grafiti (Gándara, Kozak), las pegatinas, el esténcil (Indij, *Hasta la Victoria Stencil*; Indij, *Stencil: Argentina Graffiti*), las intervenciones sobre material publicitario, el mural y el escrache pictórico, que se entiende como acción política directa (V.V.A.A.). El primer testimonio de grafiti en la capital argentina se conoce en el año 1904, por voz de José María Ramos Mejía, con su obra *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*¹. El autor adjudica el grafiti a individuos dispuestos a resquebrajar el sistema materializando con sus letras grietas invisibles en el cuerpo de la urbe que, por aquel entonces, crecía desenfadadamente.

La literatura argentina de las primeras décadas –Roberto Arlt, notablemente– incorporó al imaginario local las imágenes porteñas del hacinamiento, el hambre, los modos pícaros de la supervivencia, el espacio multirracial, el cocoliche, el barroco caótico de la calle. En dicho contexto, el grafiti, tanto en aquel entonces como hoy en día, jugaba el rol de la denuncia, era y es un testimonio y un grito que busca oponerse a la violencia que impone la ciudad, pero también apela a la construcción de una alternativa que el signo formula como incógnita para imaginar.

Durante todo el siglo XX, el grafiti dejó su huella como respuesta política a los sucesos de orden público. De hecho, el arte callejero se postula como dialógico, es decir, estableciendo una semántica intertextual entre orden y anarquía. Si en tiempos de Perón los grafitis contestatarios se propagaban en tiza y la propaganda oficial se expresaba mediante murales de exacerbado tamaño, durante las dos décadas siguientes la resistencia peronista dejaría sus huellas en las letras P/V, que hoy en día el oficialismo retoma en su versión kirchnerista K/V. Posteriormente, durante la última dictadura 1976-1983, la voz ciudadana fue apagada, pero el retorno a la democracia estuvo marcado precisamente e inmediatamente por la toma de la calle a partir de la palabra: en septiembre de 1983, la intervención de tres artistas denunciaba mediante pegatinas de siluetas humanas *el siluetazo*, la desaparición de 30.000 personas (imagen 1)². Desde entonces, la intervención en el espacio urbano es sinónimo y símbolo de acción libertaria, antiautoritaria, e, incluso, medio por el cual se materializa la democracia directa: la voz colectiva dice, la dicotomía persona/Estado busca disolverse.

En diciembre de 2001, la economía neoliberal de la *convertibilidad* del 1 a 1, establecida durante la década de los noventa por el presidente Carlos Saúl Menem y su ministro de Economía Domingo Cavallo, y continuada por el radical Fernando de la Rúa, condujeron a una crisis monetaria que el gobierno de turno intentó paliar con un

1 Esta obra ha sido citada ampliamente por Claudia Kozak en *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*.

2 Proyecto de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Se concreta con una acción colectiva realizada por primera vez en la plaza de Mayo en la tarde del 21 de septiembre de 1983.



Imagen 1. *El siluetazo*, fotografía de Eduardo Gil.

Tomada de http://contrastemag.com/wp-content/uploads/Eduardo_Gil_Siluetas_y_canas.jpg

corralito bancario, de modo que se enjauló a la clase media dentro de su propia trampa y se provocó una pauperización de las clases bajas. El alto desempleo, la pobreza, el hambre y el extremo descontento social explotaron en una revuelta general que en la capital argentina se expresó mediante marchas masivas y cacerolazos. Dicha revuelta logró deponer al gobierno que, de facto, había restringido las libertades financieras de las clases media y alta (Novaro). Entre el 21 de diciembre de dicho año y el 2 de enero de 2002, Argentina vio caer a cuatro presidentes, todos ellos herederos del mismo modelo neoliberal (Godio). La sociedad civil, en esos días, fervorosamente indignada, comenzó a organizarse en asambleas barriales, restableció el trueque como sistema de cambio, creó monedas de cambio alternativas, tomó la calle, la palabra, otorgó nuevas funciones al ser ciudadano y se reapropió de las herramientas de la democracia directa. Todos estos fenómenos profundizaron la autogestión ciudadana (Palomino) y buscaron responder a la crisis con democracia, fracturando así la tradición argentina que acostumbraba a enfrentar las grandes crisis mediante golpes de Estado militares.

A partir del año 2001, la crisis sociopolítica y económica, y su posterior recuperación, se vieron reflejadas por el arte en las calles de Buenos Aires, pero no de modos miméticos, sino todo lo contrario, proponiendo una ruptura con la cultura neoliberal mediante la fractura del signo: en una primera instancia, inundando los muros en son de denuncia con grafitis, pintadas y estenciles, y en una segunda instancia, proponiendo una alternativa estética a la capitalización de la ciudad, manifiesta en la publicidad y los medios masivos de comunicación: el mural, por su parte, se expandió en Buenos Aires a partir del año 2003 como proyección del nuevo deseo ciudadano: una ciudad atravesada

por rostros y figuras que buscaron suplantar la estética deshumanizada de la parafernalia urbana capitalista.

El trabajo de investigación del cual surge este artículo se ocupa de un aspecto del arte popular urbano que emergió como respuesta, entre muchas otras, a una crisis política, que, a mi modo de ver, acarrió también una crisis metafísica, puesto que no reordenó únicamente las relaciones políticas entre clases y Estado, sino que también obligó a repensar el rol del individuo respecto de sus pares, y asimismo, respecto de su propio espacio. Dicho espacio, en el cual reside el individuo, transfigura los cuerpos que lo habitan.

A fines del año 2001, el incipiente movimiento callejero comprendió que la masa urbana está entregada a una economía enajenante que avanza devorando a la persona mediante una restricción del espacio (por medio de la publicidad y los medios masivos de comunicación, la linearidad, la reglamentación exhaustiva, el discurso monotemático): la recuperación del espacio público actúa, por lo tanto, en camino inverso, en un intento de frenar la deshumanización de la ciudad. Los rostros humanos en la calle, sus palabras y su arte, obligan a la vorágine capitalista a retroceder un paso. El espacio recuperado habilita un interregno, una distancia *entre el ser y el no ser* que permite el descanso, la reflexión y la deconstrucción del sistema que avasalla al individuo.

Considero que el arte callejero es bifuncional; por un lado sus efectos son catárticos: la indignación colectiva se canaliza en una explosión del signo y la imagen, amortiguando la reacción violenta que despertó, en este caso, el desengaño político; por otro lado, el arte callejero, al tomar el espacio público, lleva a cabo, mediante una operación anárquica, la desarticulación del orden que se impone como imperativo silencioso. El signo *okupa* el lugar del silencio represivo. Los grafitis de leyenda sustituyen la palabra oficial obligando al ojo pasajero del lector espontáneo a cuestionar el sistema semántico que rige su propio lenguaje. Las pegatinas atribuyen profundidad y superficie allí donde el plano del muro era liso e insignificante. Los estenciles repiten en series interminables la propia presencia del hacedor, produciendo una voz metapoética insistente. Los murales –que van creciendo en tamaño con el paso de los años–, proponen paisajes alternativos a una ciudad que conoce únicamente grises y colores brillantemente falsos.

Jean Baudrillard (“Kool Killer ou l’insurrection par les signes”) considera que la ciudad, que en sus orígenes naciera como una industria que concentraba las fuerzas del trabajo físico, es hoy en día la *industria del signo*, donde el Estado establece una semántica mediante la cual controla el espacio colectivo, y su retórica obtiene el derecho al poder. El Estado posmoderno es, por lo tanto, una *semiocracia*, sin embargo, utilizando la terminología de Baudrillard (*Simulacres et simulation*), el Estado maneja signos vacuos que *simulan*³ significaciones inoperantes. En efecto, si la clave del control social del Estado

3 El *simulacro* sobre el cual Baudrillard construye su teoría es de orden discursivo. La cultura (occidental) cubre la realidad con un mapa semántico que logra sustituirla y que determinará todos los valores que cualquier lectura de lo real proponga. Lo real, por lo tanto, no tendrá valor verídico sino que representa un *simulacro* que vela una realidad desconocida.

reside en el signo, la desestabilización, la deconstrucción y la denuncia del *simulacro semántico* desencadenarán una modificación de las fuerzas de control, devolviendo progresivamente el poder al interlocutor: el habitante urbano. El grafiti de leyenda, como antidiscurso, propone la alternativa de una semántica significativa. El arte callejero, al remantizar el discurso social, pretende modificar las prácticas antropológicas. La ficción del signo contestatario, por lo tanto, busca dismantelar el *simulacro* del discurso supradiegético⁴ del Estado.

Rolland Barthes dirá aun más: la ciudad es un discurso y sus habitantes hablan dicho discurso. Los habitantes urbanos, al desplazarse, juegan el rol de lectores. Su movimiento será fundamental a la hora de delinear la cartografía significativa personal. Sin embargo, el movimiento propio de la ciudad, es decir, la dinámica modificación de la textualidad urbana impondrá en los lectores transeúntes un trabajo de relectura hermenéutica, ya que exige, constantemente, una reiterada decodificación de los nuevos significantes. Al ver en la ciudad un poema fragmentado, un rompecabezas metafórico, abierto al colectivo, la lectura del texto urbano se profundiza en la sociabilidad que Barthes denomina “erótica urbana”, en cuanto la ciudad es el espacio del encuentro con el otro. La decodificación colectiva del texto urbano conlleva, considero, una intensificación de la experiencia erótica. Dicha experiencia es, según mi parecer, reproductiva, contagiosa, transtextual y palimpsestosa⁵: el nuevo texto, y la nueva decodificación de la significancia urbana, se propagan entre los ojos de la ciudad, modificando todas las miradas, desestabilizando el *statu quo* semántico y exigiendo la renovación de la red simbólica de la polis. En este sentido, un Estado que no sepa incorporar, constantemente, dichas modificaciones, no será capaz de sostener su retórica ni su poder.

En el nivel de la decodificación de los signos de la calle, es de gran importancia el diálogo intertextual que dichos signos establecen con el discurso oficial y el de los medios de comunicación masiva. En primer lugar, es habitual que el arte callejero absorba su estética de la cultura circundante, pero a menudo lo hará precisamente de aquellas áreas de la cultura de masas, responsables de establecer y sostener el *simulacro*, esto es, la televisión, la publicidad, el cine. La inserción, por ejemplo, de personajes tomados de géneros como el cómic y el dibujo animado, que, muchas veces, son ellos mismos una resignificación del *simulacro*, insistirá doblemente en la denuncia de los falsos significados mediáticos. El fenómeno *posgrafiti* funciona como un arte en el sentido de que *significa* o *resignifica* oquedades simbólicas. En palabras de Baudrillard, el signo vacío *se agota* al ser decodificado: “*Plus que les murs qui la supportent, la publicité est elle-même un mur, un mur de signes*

4 Propongo denominar “discurso supradiegético” al discurso oficial que determina una cultura y permite la emergencia del *simulacro*, nombrado por Baudrillard.

5 *Palimpsestoso* es un término de Gérard Genette que aparece al cierre de su obra *Palimpsestes: La littérature au second degré*, afín a su teoría de la transtextualidad que ve en todo texto una superposición de textos: un palimpsesto. Esta superposición de textos adquiere, mediante el término “palimpsestoso”, connotaciones eróticas que considero son apropiadas a la situación que Barthes define respecto del encuentro al que predispone la ciudad. A mi parecer, tanto la ciudad como el texto son espacios donde se desarrolla una erótica; la ciudad atravesada por textos y palimpsestos adquiere un valor erótico acumulado.

fonctionnels faits pour être décodés, et dont l'effet s'épuise avec le décodage" (Baudrillard, "Kool Killer ou l'insurrección par les signes" 122), mientras que su recodificación otorgará nuevos sentidos; la estética significativa del arte, por el contrario, no agotará jamás las posibilidades hermenéuticas de la lectura. El estencil porteño otorga varios ejemplos de ello. Uno es el ejemplo de *Disney War* (imagen 2), del colectivo Bs. As. Stencil, que resignifica un signo vacío o gastado, el personaje de Mickey Mouse, y lo utiliza para denunciar el espíritu bélico norteamericano: Bush aparece como una rata, tontificado por sus grandes orejas y estableciendo una dicotomía extrema con la banalidad del mundo Disney. De este modo, la banalidad de los medios masivos y la belicosidad norteamericana son puestos en ridículo como las dos caras de una misma moneda insólita. Un ejemplo particular, sumado a otras decenas que ocupan la ciudad, formarán el paradigma combativo de una red simbólica de connotaciones políticas anticapitalistas y antiimperialistas.

En muchos casos, el discurso oficial hará un proceso inverso, tomando un símbolo significativo lo desgastará hasta convertirlo en un signo vacío. Un ejemplo paradigmático de ello es, en la actualidad, el de la figura del Eternauta, cómic original de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López de 1959, al que se le ha implantado el rostro de Néstor Kirchner, estencil reproducido innumerables veces en la ciudad de Buenos Aires y que hoy se encuentra en las escalinatas del auditorio del Museo de la Memoria de la ESMA (imagen 3). El Eternauta, personaje heroico, *viajero de la eternidad*, lucha contra poderes extraterrestres que intentan controlar el planeta estableciendo simulacros ilusorios, apoderándose de la imaginación colectiva. El Eternauta, en un viaje por el cosmos, pierde a su mujer y a su hija entre los recovecos del tiempo, y en su recorrido a través del espacio las busca. Vestido con su traje especial se convierte en un héroe involuntario que intenta salvar a la Argentina del ataque extraterrestre. Numerosas interpretaciones de la historieta de Oesterheld y Solano López identificaron a las fuerzas invasoras con los gobiernos militares que desarticularon al país⁶. Dicho personaje, identificado por el estencil con Néstor Kirchner, estaría no solo revistiendo de heroísmo al expresidente argentino, sino también adjudicándole el valor de *salvador* frente a una situación de extrema crisis, violencia y desamparo, similar a la que vivieron los argentinos entre los años 2001 y 2003. En contrapartida, la calle ha utilizado el mismo símbolo del Eternauta Kirchner combinándolo irónicamente con el lema antidictadura "Nunca más" para romper con el código oficialista. El ojo dialógico de un lector atento resulta imprescindible, por lo tanto, para decodificar el diálogo intertextual que la figura del Eternauta, entre otras, rearticula. Sin embargo, el uso reiterativo de la imagen de Néstor Kirchner transfigurada en la del Eternauta conlleva un desgaste semiótico que minimiza las connotaciones que aportaba el personaje original. La calle, a su vez, ampliando el diálogo abierto por el cómic, reubicó dicho símbolo en una narrativa opuesta a la oficialista. El diálogo intertextual, en este caso, desempeña una interrogación en torno a la identidad y el valor del líder político nacional.

6 Oesterheld mismo será desaparecido durante la última dictadura militar.



Imagen 2. *Disney War*, colectivo Bs. As Stencil.

En lo que concierne al espacio que busca *okupar* el arte callejero, el antropólogo Adrián Scribano estudia, en su artículo “Sensaciones, conflicto y cuerpo en Argentina después del 2001”, la relación represiva que se da, particularmente en tiempos de crisis, entre el cuerpo individual y el cuerpo social en la ciudad. Scribano aduce que “el neoliberalismo deja solos a los sujetos, porque los niega, porque los tacha” (11) y dicha anulación, esa violencia simbólica, se produce porque “la exposición sostenida al dolor inicia una espiral entre parálisis, reproducción y olvido. El dolor social anestesia” (21). La protesta popular, por su parte, es responsable de articular el diálogo entre ambos cuerpos. Lucía Corsiglia Mura, investigadora de la Universidad Nacional de la Plata, en su texto “El palo y la capucha piquetera. ¿Un simbolismo de disputa política?”, explica la violencia con la cual el cuerpo individual identifica al Estado:

[...] esta violencia, tanto material como simbólica, es uno de los recursos fundamentales en la disputa de un orden social entendido como una construcción histórica atravesada por asimetrías fundantes. Y a tal punto es fundamental el recurso de la violencia para el mantenimiento de este orden, que su monopolización es lo que define al Estado desde Hobbes en adelante. [...]

En ese sentido, proponemos pensar a las formaciones defensivas piqueteras, o a la violencia simbólica que éstas disputan, en el marco de la contienda por las deno-



Imagen 3. Esténcil del Eternauta en el museo de la ESMA, octubre 2013. **Imagen 4.** *El arte somos todxs*, abril 2012, Plaza Houssay, pavimento.

minaciones hegemónicas de orden y resistencia. Lo que es y no violento, la fuerza que es y no legítima, es una definición atravesada por multiplicidad de tensiones y está más relacionado a la cuestión del poder que a la etimología de la palabra. Entre la violencia considerada como legítima y la considerada como ilegítima media el proceso de construcción de un orden social, siempre inestable, en el que los individuos, grupos y clases sociales se reconocen mutuamente y disputan su lugar dentro de la sociedad.

[...]

Sin lugar a dudas, es sumamente violento ver a una marea de pobres, que estaban excluidos de todo, incluso de ser vistos por el resto de la sociedad, salir del silencio y tomar las calles, pretendiendo revertir el espacio social que la estructura les había preservado.

Y esta violencia permite suponer la subyacencia de un temor a lo plebeyo, a la irrupción política y a la configuración de un litigio que evidencia un orden dislocado, abriendo

la potencialidad de encontrar a partir de la acción subalterna los puntos de sutura en un proyecto que dispute lo hegemónico (3-6).

En lo que se refiere a las herramientas de poder que ejerce el Estado, Fernando Esteche, líder del MPR Quebracho⁷, un grupo marxista bolivariano y antiimperialista, muy presente en los muros de Buenos Aires y factor movilizante del movimiento piquetero, aduce: “Los medios construyen realidad y la política es espacio público, y el espacio público, lejos de ser la plaza de la antigua Grecia, hoy también son los medios de comunicación”.

El arte callejero, por lo tanto, entrará en diálogo con los medios de comunicación con el objetivo de disputar la hegemonía *semioocrática* del Estado. La palabra en la calle, que surge en primer lugar para despertar el cuerpo individual, entumecido por el *dolor social*, es, por lo tanto, una herramienta no solo catártica, sino también una vía de comunicación de emergencia, por la cual, como el fénix, el cuerpo individual busca, por última vez, recobrase mediante su propio éxtasis, antes de refundirse y difuminarse en el cuerpo social, transformándolo (imagen 4). La necesidad de articular la relación entre ambos cuerpos politiza al cuerpo individual: la vida en la ciudad se torna resistencia y combate (imagen 5).

Si el arte callejero se sostiene sobre una dimensión dialógica es imprescindible, antes de abocarse a la lectura del grafiti, el estencil y el mural, tener en cuenta el contexto pictórico-político en el que se inserta dicho arte: el texto oficial será a su vez hipotexto y *utotexto*⁸ (Gabbay) del arte popular.

Durante abril de 2012 realicé mi trabajo de campo en la ciudad de Buenos Aires, tiempo en el que recolecté las imágenes oficialistas (en sus diversas vertientes políticas) que *okupan* la ciudad. Es notable que el discurso K se concentra fundamentalmente en la cuestión de la nacionalización de la petrolera YPF y la mítica *recuperación* de las islas Malvinas (imagen 6). El discurso de la reapropiación de YPF juega en torno a las ideas de soberanía y justicia social, dos conceptos que pueden ser considerados ejes del nacionalismo en la Argentina. La exigencia de soberanía no fue sellada en 1810 con la declaración de la independencia, sino que a partir de 1888 fue puesta en jaque reiteradas veces en torno al conflicto del canal Beagle con Chile. Al utilizar este concepto, *soberanía*, Cristina Fernández de Kirchner proyecta sobre el presente connotaciones bien conocidas por todas las generaciones de argentinos votantes; al sumar la propaganda por la *justicia social*, CK levanta la bandera del peronismo, el movimiento responsable de introducir

7 Movimiento Patriótico Revolucionario Quebracho, desde 1996, y Quebracho desde 1993. El texto de Lucía Corsiglia Mura –citado arriba– aparece en el perfil de Quebracho de Wikipedia como parte integral del discurso del movimiento. Sostengo la hipótesis de que el compositor del texto “Movimiento Patriótico Revolucionario Quebracho” (Wikipedia) es partícipe de Quebracho y que su elección del texto de Corsiglia Mura se debe a que la investigadora, mediante su ponencia, expone fielmente la postura del mentado movimiento.

8 Utotexto: concepto propuesto en mi tesis de doctorado *La lírica de Julio Cortázar: Intertextualidad y otredad literaria*. El *utotexto*, en el sistema intertextual, es el texto futuro que será introducido en la red dialógica y que se encuentra potencialmente inscrito en los intersticios elípticos del hipertexto. El *utotexto* es la respuesta a un hipertexto, así como el hipertexto implica una respuesta respecto de uno o varios hipotextos.



Imagen 5 (arriba). *Lucho luego existo*, área Plaza de Mayo, 2012. **Imagen 6**. *Las Malvinas son argentinas*, Recoleta, abril 2012.



Imagen 7 (arriba). Peronismo femenino, Av. 9 de julio, abril 2012. Imagen 8. Esténcil feminista, zona centro, 2012.

dicho concepto en el diálogo colectivo, o, al menos, responsable de exacerbarlo hasta subirlo al rango más elevado en el orden de preferencias nacionales.

El estencil de las islas Malvinas se encuentra en series repetidas a lo largo de la ciudad; de color negro, se compone de la imagen geográfica de las islas y del texto, inscrito bajo la imagen de las islas, “son argentinas”. De este modo, el estencil exige al lector transeúnte una *lectura verbal* de la imagen pictórica, ya que el sujeto de la frase “las islas Malvinas” necesita un trabajo de decodificación para darle lógica al predicado “son argentinas”. A menudo también aparece el mismo estencil sin texto, únicamente la geografía del objeto deseado, delineado con exactitud por sus contornos. Esta versión, por su parte, cumple para con la conciencia colectiva el rol de recordatorio. El discurso oficial aprovecha, entonces, la herramienta del estencil –óptima para ejercer el objetivo de la repetición y la serialidad– para difundir su propaganda.

Por otra parte, la ciudad está inundada por el apoyo *popular* al gobierno de Cristina Kirchner, sumado a la nostálgica ya perspectiva respecto del gobierno de su esposo Néstor Kirchner. Dicho apoyo *popular* es explícitamente militante y, entre otros, se hace escuchar por voz de *La Cámpora, la juventud K* (di Marco)⁹, dirigida por el hijo de la presidenta, Máximo Kirchner, y portadora del nombre de Héctor Cámpora, presidente durante el año 1973, representante de las facciones de la izquierda peronista. Por su parte, la propaganda oficial favorece la identificación con el peronismo, y más particularmente con el peronismo que explota la imagen femenina –de Eva Perón– (imagen 7), en un intento, tal vez, de justificar el gobierno de CK, *mujer de*, y muy lejos aún de sostener la posibilidad de un gobierno feminista, que sí, por el contrario, se exige en la calle mediante los estenciles que expresan la idea de la autoridad gubernamental como una continuación del poder varonil sobre la mujer (imagen 8). El oficialismo, bien por el contrario, cosifica explícitamente a la mujer gobernante; la imagen 9 demuestra cómo la figura de la mujer *líder* sirve como ingrediente esencial de la propaganda peronista. *La CK*, tanto como *La YPF, son nuestras*, son, ambas, objetos poseídos por el colectivo imaginado: el pueblo. El *Movimiento Evita* trabaja con el objetivo de sostener dicha idolatría, sistema por el cual se establece un claro principio de jerarquía, que funciona, en efecto, como base para sostener la cosificación de la líder femenina. La jerarquía se determina a partir del *agradecimiento* popular, que ubica a la líder en el extremo de la pirámide jerárquica como objetivo al que anhela el militante. Sin embargo, la imagen 9 manifiesta la existencia de un *narrador supradiegético* que es el responsable de imaginar dicha jerarquía, de organizarla en su narración mediante lo que el público puede ver como una estrategia mediática. Sin embargo, no es la líder la que se cosifica a sí misma para poner en marcha una estrategia, sino que muy probablemente, dicho *narrador*

9 La periodista Laura di Marco, en su artículo opositor “Táctica y estrategia de la juventud K”, afirma que *la juventud K*, nacida en Santa Cruz, está conformada por varios grupos, entre ellos también el de *La Colina*, mentada por Alicia Kirchner, hermana del expresidente. En la calle, sin embargo, parece identificarse otro grupo que elige camuflarse simplemente tras el nombre *juventud K*, aunque la figura del pingüino (por la isla Pingüino) podría estar haciendo referencia al movimiento original de la *juventud K* de Máximo Kirchner en la provincia de Santa Cruz.



Imagen 9. Cosificación de la líder femenina, propaganda gubernamental, 2012.

supradiegético actúa por encima de ella, controla, somete, gobierna el lenguaje del *simulacro* en la ciudad. Dicho *supranarrador* utiliza diversas fichas sociales en su juego de ajedrez, que es solo aparentemente matriarcal; sus peones –los míticos *descamisados*, el *peronismo militante*, el *peronismo revolucionario*, el *NBI de La Cámpora* en las facultades– adquieren una diversidad de rostros que se multiplican con el objetivo de crear la ilusión de que tras cada uno de los carteles se halla una multitud de gente, de ejércitos populares alquilados por el gobierno.

En efecto, la propaganda K se ha tomado la capital argentina, prácticamente no hay ni una sola calle donde no aparezca garabateada, como mínimo, la letra presidencial. El lector transeúnte se encuentra, por lo tanto, asediado desde dos flancos: por un lado, la publicidad que se exhiba en signos falsos, y por el otro, la ametralladora del discurso reiterativo del gobierno, y del contragobierno. El arte callejero, sin embargo, casi en su totalidad codifica su intencionalidad combativa o de oposición. Esto significa que en lugar de construir un lenguaje explícitamente crítico o acusador, propone una alternativa, construyendo ideas que, al insertarse en el discurso de la ciudad, logren competir o relativizar el discurso vacío. Es dable afirmar que la intencionalidad del posgraffiti reside en denunciar el *simulacro*, contrarrestarlo y aportar una nueva construcción de la realidad, esto es, mediante las imágenes ficticias.



Imagen 10. El cuerpo de la letra, el cuerpo del nombre: Dano.

El grafiti propiamente dicho, los tags, o firmas, herederas del fenómeno de San Francisco y Nueva York de finales de los años sesenta, que consisten únicamente en firmas que, por lo general, inscriben el nombre del artista que las realiza, según Jean Baudrillard, no solo realizan un acto político –es decir, concerniente a la polis–, al *okupar* el espacio público para reapropiárselo, sino que también delatan el *simulacro* del discurso vacío, aquel que está compuesto fundamentalmente por *firmas* comerciales. En su lugar, proponen un nombre –a menudo ficticio–, que busca restablecer la presencia individual, humana, en el paisaje usurpado de la ciudad. En Buenos Aires, los tags de estética neoyorkina se propagaron durante los años noventa, pero a partir del año 2003 han ido tomando dimensiones más y más extensas. Esto se debe al parecer a la influencia del muralismo. Los ejemplos de *piezas/pieces* de grafiti, es decir, obras a gran escala, que se implantan en la ciudad, parecen por un lado desafiar la linearidad (imagen 10), y por otro, exacerbarla hasta lo ininteligible. La forma estética sostenida por el *simulacro* es la primera muralla de su bastión en ser atacada. La deformación radical de la forma, de la letra en el caso de las firmas, establece relaciones intertextuales con otras artes o medios de comunicación, como las estéticas del hip hop o el heavy metal, o en el caso del grafitero Nerf, por ejemplo, los juegos de computadora. Estas relaciones intertextuales buscan proponer una alternativa a la estética oficial, y cada una de ellas introduce, a su vez, una filosofía o actitud determinada frente a la realidad.

Por otra parte, Buenos Aires está estampada por una variedad de estenciles que varían tanto en sus formas y colores como en sus mensajes. La técnica del estencil, utilizada también por la serigrafía, permite la impresión en serie de una misma imagen multiplicada



Imagen 11. *Rinocerontes*, Cabaio, barrio de Colegiales.

hasta el infinito. Técnicamente, una misma imagen podría ocupar cada pared de la ciudad, convenciendo a los habitantes con su mensaje, así como lo hace la propaganda política. Esta posibilidad implícita es, sin embargo, pocas veces explotada. Cuando sí ocurre, pareciera que dicha repetición hiciera una referencia paródica a la publicidad, a los medios, así como Andy Warhol lo hizo con sus imágenes en serie desafiando la particularidad de la obra de arte. El estencil en Buenos Aires aprovecha poco dicha posibilidad, parodiando tal vez la propia posibilidad de la parodia, devolviendo por lo tanto a la imagen su *unicidad*, es decir, la capacidad de significar. Esta metapoética del estencil, a mi parecer, adjudica a dicha técnica un valor artístico de sumo interés.

La ciudad propone una diversidad de estenciles, en cuanto a estilo y a modos operativos. Es posible encontrarse con estenciles solitarios que, por lo general, parecen apuntar a transmitir mensajes determinados, como por ejemplo, el estencil antibélico del artista Cabaio, que señala la deshumanización del individuo en el contexto de la guerra, o, del mismo artista, la denuncia del capitalismo de producción masiva como cárcel del hombre occidental. Otro modo operativo identificado es la utilización paródica de la serialidad del estencil mediante la combinación de la repetición de la forma y la diferenciación por el color, como en la serie de rinocerontes que pueblan el espacio urbano (imagen 11). En tercer lugar, resalta en Buenos Aires el modo operativo de la combinación de diversas imágenes de estenciles que crean en su conjunto una gran *pieza* o mural, produciendo una revolución de colores sobre la pared, o bien, una cuidada elección de la paleta; en otros casos se trata de obras colectivas que se alternan con otras técnicas murales. Otras veces, la combinación de estenciles puede relatar una pequeña historia, revertir el concepto



Imagen 12. Fragmento de mural colectivo, *rundontwalk*, en la galería Hollywood in Cambodia.

darwiniano sobre el cual se construye el capitalismo carnívoro (imagen 12) o, a mayor escala, denunciar la guerra como modo de vida (imagen 13). Por último, encontramos también estenciles de leyenda, con o sin combinación pictórica, estenciles combativos contra el Estado, contra el capitalismo, feministas, a favor de la legalización de la marihuana y por la lucha vegana. Sin duda, toda esta simbología combativa forma parte del lenguaje y de la cultura *juvenil* y se propone como oposición al *statu quo* y a la hegemonía cultural tradicional (Reguillo).

El *summum* del arte callejero porteño estalla a partir del año 2003, cuando comienza a surgir notoriamente el arte mural, tanto individual como colectivo. El muralismo ha ido evolucionando durante la última década, entre otros factores, en lo que respecta a su tamaño. Hoy en día los murales ocupan no solo paredes enteras, sino también paredones y murallas, produciendo el fenómeno del gigantismo (imagen 14), que a veces, inclusive, desbordan hacia otros muros, esquinas en ochava, techos, balcones y adoquines (imagen 15). La cuestión del tamaño es, sin duda, un síntoma que refleja la recepción extremadamente positiva que ha obtenido el arte mural por parte de la ciudadanía. Entre otros factores, sobresale la evolución de la técnica mural. En sus comienzos, los artistas callejeros realizaban su trabajo únicamente con aerosoles, al igual que los grafiteros. Con el tiempo, todos han experimentado con otras pinturas, como el látex y el acrílico, así como también con diversas herramientas, como las manos, los pinceles, los rodillos y las



Imagen 13 (arriba). *Apocalipsis love*, Stenciland. **Imagen 14**. Gigantismo: mural de Tec, Chu y Fase en San Telmo.



Imagen 15 (arriba). Mural que se derrama, Ever. **Imagen 16**. *La casa de Heidegger*, Pastel.



Imagen 17. Mart Aire, Palermo.

brochas (imágenes 16¹⁰ y 17¹¹). El último año se caracterizó por una vuelta de tuerca en la experimentación cuando el artista Jaz comenzara a realizar sus murales con elementos propios de la calle, como la tierra, el barro y el carbón (imagen 18)¹².

Es notable asimismo la presencia de artistas femeninas, que representan una minoría entre los artistas callejeros. Entre ellas sobresalen La Wife, quien trabaja sobre pegatinas (imagen 19); Cuore, quien colabora asiduamente con un colectivo feminista-anarquista de la ciudad de La Plata (imagen 20) y Pum Pum, de profesión diseñadora gráfica, quien como otros diseñadores incorpora la estética de la ilustración para dar una representación antimimética de la mujer.

He presentado solo un paradigma reducido de los artistas y las piezas que se han instalado en la ciudad durante la última década porteña. Los ejemplos son interminables y crecen día a día. Ellos apelan al ojo transeúnte, exigen un acto reflexivo y piden deconstruir la semántica del *simulacro*. Algunos lo hacen ofreciendo una alternativa estética y

10 Pastel, arquitecto de profesión, hizo un estudio de la casa de Heidegger. Además hace con su arte una defensa de los bienes arquitectónicos abandonados. Ha hecho asimismo un estudio de la obra arquitectónica de Francisco Salamone, quien construyó entre 1936 y 1940 cerca de sesenta edificios en la Provincia de Buenos Aires.

11 Mart Aire es un joven artista que comenzó como grafitero y ha desarrollado últimamente el arte mural habitando el barrio de Palermo con figuras alargadas y bicicletas utilizando una paleta de colores pasteles.

12 Jaz, muy a menudo, representa la contienda, la rivalidad desde su elemento bestial, al mismo tiempo que subraya una identidad entre los combatientes.



Imagen 18 (arriba). Materiales de la calle: tierra, ladrillo y carbón. Jaz, Villa Crespo, 2012. **Imagen 20.** *También en la periferia*, Cuore, Boulogne sur Mer.



Imagen 19. La Wife,
Caballito.

otros exponen una mirada crítica sobre dicho *simulacro* y la sociedad que lo materializa (imagen 21).

Sostengo, por lo tanto, la hipótesis de que el arte callejero funciona como acción antisistema, pues el contexto en que este fenómeno se desarrolla incluye numerosos factores que, identificados o no con ideologías o banderas, proponen una ruptura esencial respecto de la hegemonía *semiocrática* del Estado. El fenómeno posgrafiti intensifica un cambio sociocultural que se manifiesta en prácticas antropológicas como lo son, entre otras, el abandono de la ciudad hacia zonas campestres o agrícolas (por ejemplo, zona de los siete lagos y las sierras de Córdoba), la formación de comunas anarquistas, ecológicas o comunidades de permacultura, la recuperación y transformación de empresas a cooperativas (Corral, Marshall y Romero), la formación de asambleas barriales, la venta callejera, el resurgimiento del trueque y el uso de monedas alternativas, así como la propagación de centros de educación alternativa de pedagogía crítica y movimientos de



Imagen 21. Blu, Av. Independencia, 2011, tomado de <http://buenosairesstreetart.com/2011/11/blu-in-buenos-aires/>

educación popular (libertaria). La respuesta a la pregunta: ¿busca este fenómeno argentino –que mantiene lazos con movimientos similares en el resto del mundo, sin olvidar los movimientos de *indignados* de los últimos años, promovidos por el texto de Stéphane Hessel, *Indignez-vous!*– disolver o transformar el sistema? La respuesta pareciera ser que Occidente ya no será testigo de una revolución violenta entre el cuerpo social y el Estado, sino que la revolución actual es progresiva y utiliza medios creativos por los cuales se busca fundamentalmente quebrar la *semiocracia*, proponiendo una alternativa polisémica y plural a la voz del *supranarrador* del gran *simulacro*.

Referencias

- Barthes, Roland. "Sémiologie et urbanisme". *Œuvres Complètes II*. París: Editions du Seuil, 1994. 439-46. Medio impreso.
- Baudrillard, Jean. "Kool Killer ou l'insurrección par les signes". *L'échange symbolique et la mort*. París: Gallimard, 1976. 118-28. Medio impreso.
- . *Simulacres et simulation*. París: Galilée, 1976. Medio impreso.
- Corral, Verónica, Carolina Marshall y Sebastián Romero. "Cooperativas agrarias en Argentina". Universidad del Cema, Buenos Aires, 2006. <http://www.ucema.edu.ar/posgrado-download/tesinas2006/MADE_Corral.pdf>. Fecha de ingreso: 24 de octubre de 2012. Sitio web.
- Corsiglia Mura, Lucía. "El palo y la capucha piquetera. ¿Un simbolismo de disputa política?". 2009. 3-7. <<http://www.scribd.com/doc/22855055/El-palo-y-la-capucha-piquetera-%C2%BFUn-simbolismo-de-disputa-politica>>. Fecha de ingreso: 24 de octubre de 2012. Sitio web.
- Di Marco, Laura. "Táctica y estrategia de la juventud K". *La Nación*, 20 de febrero de 2011. <<http://www.lanacion.com.ar/1351434-tactica-y-estrategia-de-la-juventud-k>>. Fecha de ingreso: 24 de octubre de 2012. Sitio web.
- Esteche, Fernando. "Quebracho también puede hablar". *Nosdigital* III(44) (2011). <<http://www.nosdigital.com.ar/2011/08/quebracho-tambien-puede-hablar/>>. Fecha de ingreso: 24 de octubre de 2012. Sitio web.
- Gabbay, Cynthia. *La lírica de Julio Cortázar: Intertextualidad y otredad literaria*. Tesis de doctorado. Universidad Hebrea de Jerusalén, 2012. Medio impreso.
- Gándara, Lelia. *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba, 2002. Medio impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Editions du Seuil, 1982. Medio impreso.
- Godio, Julio. *Argentina: luces y sombras en el primer año de transición*. Buenos Aires: Biblos, 2003. Medio impreso.
- Hessel, Stéphane. *Indignez-vous!* Montpellier: Indigène, 2010. Medio impreso.
- Indij, Guido. *Hasta la Victoria Stencil*. Buenos Aires: La marca editora, 2005. Medio impreso.
- . *1000 Stencil: Argentina Graffiti*. Buenos Aires: La marca editora, 2007. Medio impreso.
- Kozak, Claudia. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004. Medio impreso.
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Medio impreso.
- Palomino, Héctor. "Las experiencias actuales de autogestión en Argentina". *Nueva Sociedad* 184 (2003). 115-128. <http://www.tau.org.ar/upload/89f0c2b656ca02ff45ef61a4f2e5bf24/Autogestion_20en_20Argentina_2.pdf>. Fecha de ingreso: 24 de octubre de 2012. Sitio web.
- Ramos Mejía, José María. *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*. Buenos Aires: Félix Lajouane & Cía, 1904. Medio impreso.

Reguillo, Rossana. *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. Medio impreso.

Scribano, Adrián. "Sensaciones, conflicto y cuerpo en Argentina después del 2001". *Espacio Abierto* 17(2) (2008). 205-30. Medio impreso.

V.V.A.A. *GAC: Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Medio impreso.

"Movimiento Patriótico Revolucionario Quebracho". *Wikipedia*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_Patri%C3%B3tico_Revolucionario_Quebracho>. Fecha de ingreso: 24 de octubre de 2012. Sitio web.