



Leandro de Martinelli  
*Plagar. El graffiti desde el Bronx a La Plata*  
 La Plata: Malisia  
 2017  
 122 páginas

### El graffiti en ruinas

Natalia Pérez Torres<sup>1</sup>

Desde El Bronx a La Plata, y desde allí a Europa y a Oriente, el graffiti puede definirse como una práctica artística de extensión mundial que, desde su efervescencia y vigor como fenómeno y objeto de estudio interdisciplinar, contorna y redefine el paisaje urbano contemporáneo, al tiempo que interpela los regímenes de visualidad desde los cuales, con más fuerza a partir del siglo XXI, se ha diseminado un concepto de imagen de ciudad que tiene que ver

fundamentalmente con su consumo. Paquetes turísticos enfocados en graffiti son ofrecidos hoy en diferentes urbes, capitales y ciudades intermedias con potencial turístico, en las que con cada vez más frecuencia sus políticas públicas culturales se orientan hacia la organización y reglamentación de galerías y museos a cielo abierto especializados en arte urbano, así como al patrocinio de eventos de alcance internacional dedicados al tema. Estos nuevos hitos urbanos, sus recorridos y los encuentros en los que se originan, en muchos casos resultado de alianzas entre

<sup>1</sup> Becaria CAPES de Doctorado en el Postgrado Interdisciplinar en Ciencias Humanas (PPGICH) de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) en Florianópolis, Brasil. Magíster en Urbanismo, Historia y Arquitectura de la Ciudad de la misma universidad (2015), y Licenciada en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia, 2006). Miembro del Grupo de Investigación Antropología Visual y Estudios de la

Imagen (NAVI) y del Grupo de Investigación Dinámicas Urbanas y Patrimonio Cultural (NAUI) del Departamento de Antropología de la UFSC. Actualmente investiga sobre fenómenos comunicativos urbanos (*graffiti*, *pichação* y *Street art*) y su relación con la política, la imagen, la memoria social y el arte contemporáneo. Mail de contacto: nataliaperez.cs@gmail.com

política y especulación inmobiliaria, promueven la estetización de la ciudad a través de una práctica ahora autorizada – otra forma de higienización del espacio público, pero también de la mirada – que sin embargo sigue autoreconociéndose ilegal y efímera, con capacidad de infestar todos los rincones metropolitanos, de aparecer especialmente en los lugares más inesperados tal como sucede con la arrojada práctica en altura del *pixo* paulistano en Brasil.

Precisamente, la idea de graffiti como un lenguaje visual invasivo y corrosivo, a la manera de una plaga con potencia para revelar los espacios más inhóspitos, olvidados y arruinados de las ciudades –en los que una defectuosa planeación urbana contribuye– constituye el núcleo duro del libro de Leandro de Martinelli. A diferencia de la asunción más extendida sobre este lenguaje, que remite generalmente a su carácter de expresión rebelde en el espacio público, y por esa vía, necesariamente, a la desgastada dicotomía analítica arte/vandalismo, este periodista y Licenciado en comunicación platense se ocupa de ese gesto de resistencia a partir de un elemento quizá poco profundizado en las diferentes áreas que se ocupan de esta práctica y que tiene que ver con el espacio de emergencia del graffiti: si analizar el lugar de enunciación es fundamental para acercarse a comprender el fenómeno y decodificarlo, y si ciertamente esa expresión parte de un impulso de profanar la ciudad y tomársela, de desafiar la autoridad, de Martinelli va a elegir como hilo conductor la ruina, su espacio físico y simbólico en la ciudad contemporánea, para señalar un derrotero analítico eficaz en el que el soporte retoma importancia, esta vez en cuanto síntoma de una violencia ambiental amplia y transnacional que carcome los cimientos

urbanos por lo menos desde mediados de la década de 1920.

Dividido en tres capítulos acompañados de imágenes de cosecha del autor, el libro parte de la noción básica de graffiti que funciona como advertencia al lector: lo que le interesa analizar a de Martinelli no es tanto la celebrada variante muralista de esta práctica –que la acerca al posgraffiti y con él al ámbito de lo legal y de la concepción del graffiti como fuente de trabajo y renta– y sí su expresión más cruda e incómoda, o sea, la que remite al hábito de firmar las paredes sistemáticamente con un apodo o *tag*. Esta diferenciación es esencial para comprender el carácter todavía subversivo y en resistencia del graffiti, pero también para resituar las disputas constitutivas sobre el control del espacio público en las que operan criterios estéticos, económicos y políticos sin distinción, expresiones del poder que, en su gesto, este tipo de graffiti entra a señalar y contestar, lo que contribuye en paralelo, según el autor, a actualizar algunas de las tensiones sobre las que se asume la ciudad (centro/periferia, política/patrimonio, libertad de expresión/arte público). Estas tensiones, lecturas y praxis segmentadas de la ciudad no sólo en términos de usos sino también en perspectiva de las expectativas de uso que se efectivizan en la arquitectura, acaban creando y legitimando lugares exclusivos, fuera del alcance de todos y, por eso, en contravía del espíritu colectivo que fundamenta la idea de lo público urbano. Si “el graffiti nace como reacción a esa ciudad exclusiva, como una forma de acceder a ella, de apropiarse de porciones mínimas del continuo urbano, de consumirlo de manera ilegal” como sostiene de Martinelli (2017: 15), es porque visibiliza la manera en la que se distribuyen y se organizan

dichas expresiones del poder en la ciudad, expresiones en las que la ruina es su más contundente declaración de decadencia.

El recorrido del graffiti desde El Bronx hasta La Plata es trazado por de Martinelli a partir del significado de esa decadencia –ética, política, económica, social– en su cruzamiento con fallidos procesos de intervención urbana que se sustentan, no en pocos casos, en malogradas visiones del urbanismo moderno. En “Arquitectura”, el primer capítulo del libro, nos presenta un panorama crítico de algunos planes dominantes de la arquitectura del siglo XX que van desde la teoría estética de Adolf Loss y su artículo de 1908 *Ornamento y delito*, en el que relaciona el grado de civilización de una ciudad con la efectiva contención del desorden y sus formas espontáneas, hasta el proyecto Ciudad Radiante de Le Corbusier de finales de la década de 1920, cuya propuesta principal era densificar la ciudad en altura, lo que resultó en los llamados “monoblocks”, dejando grandes espacios inicialmente a jardines vacíos y más adelante al automóvil. En ambas tentativas de organizar las conductas y el espacio, las formas de ver y practicar la ciudad, en definitiva, el graffiti aparece como un ruido, una plaga perturbadora proveniente de la cultura popular que, primero expulsada hacia lo ancho de la ciudad una y otra vez por las acciones conjuntas del poder político y la arquitectura, y luego amontonada en complejos habitacionales alejados de los centros productivos y de servicios básicos, parece reclamar el derecho a la ciudad condenando el destierro que los mismos emprendimientos inmobiliarios crean sistemáticamente. Una situación que tiene un antecedente importantísimo en el ideal urbanístico y arquitectónico de Haussmann para la París

del siglo XIX y que Benjamin registró con agudeza en *El Libro de los Pasajes*:

Haussmann intenta afianzar su dictadura poniendo París bajo un régimen de excepción. Un discurso parlamentario de 1864 expresa su odio hacia la población desarraigada de la gran ciudad. Ésta crece continuamente a causa de sus empresas. El alza de los alquileres arroja al proletariado a los *suburbios*. Los *barrios* de París pierden así su fisionomía propia. Surge el *cinturón rojo*. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de “*artista demoleedor*” [...] Entretanto vuelve extraña a los parisinos su ciudad. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad [...]. (2016: 47)

De los suburbios de la París de Haussmann al “Fuerte Apache” en la zona oeste del Gran Buenos Aires en la década de 1970, la ruina urbana en la que el graffiti se gesta va apareciendo también como el resultado de la división de clases y de procesos de segregación racial. En “Ruinas”, segundo capítulo y motor analítico de *Plagar*, el caso de El Bronx en Estados Unidos, cuna del graffiti de tradición hip-hop, es emblemático de la manera en la que, de acuerdo con de Martinelli, “la ruina en la ciudad moderna es un subgénero de la especulación inmobiliaria” (2017: 45). Con el fortalecimiento político y económico de ese país luego de la Segunda Guerra Mundial, y a partir de la concepción de modernización y progreso sustentada en la construcción de grandes ciudades para promover el consumo, la implementación de las ideas del urbanismo de corte lecorbusierano se produjo casi de forma natural, esta vez en cabeza de Robert Moses, más conocido como el “constructor maestro”. A Moses le es encargada la intervención de El Bronx que consistió en la construcción de una

autopista para Nueva York que cercenó el barrio en 1948, y posteriormente el levantamiento de nuevos bloques de apartamentos, lo que produjo, durante años, una expulsión significativa de las comunidades que tradicionalmente habitaron el barrio (afroamericanos, latinoamericanos y judíos, principalmente). La dialéctica demolición/reconstrucción en la que se basó la planeación urbana de entonces, y que se constituye en uno de los fracasos más visibles de las políticas de gestión del territorio, pasaba literalmente por encima de la historia de los habitantes del barrio y de sus vínculos con el lugar y con la ciudad, tal como lo constató uno de los más importantes estudios urbanos realizado por Jane Jacobs en *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961). El abandono que experimentó El Bronx a partir de la violencia de esas intervenciones, que a la postre fue calificado por las autoridades como un problema de convivencia entre negros y latinos, y que hasta hoy le vale la fama de ser un lugar doblemente mítico peligroso, es el que permite el surgimiento de grupos de jóvenes con reivindicaciones otras, formas novedosas de reorganización de la conducta en función de su nueva relación con lugares arruinados, incendiados y en escombros, y que vinieron a manifestarse en una nueva actitud desafiante y en el desarrollo de un estilo a gran escala alrededor de la música y el graffiti, lo que según de Martinelli el antropólogo

Phillippe Bourgois había identificado como “un conjunto de prácticas rebeldes” forjadas como “un modo, un estilo de oposición” (2017: 53).

De las ruinas surgieron nuevas resonancias. De ahí que el vínculo ente ruina y graffiti no sea casual, pero también que podamos ver en el graffiti quizá uno de los pocos movimientos urbanos que entendió el valor de aquella, su carácter circular y su potencia para repensar y reapropiar el espacio.<sup>2</sup> Un movimiento que, de la misma manera en la que la especulación inmobiliaria y las intervenciones por proyectos para revitalizar zonas deterioradas en las ciudades, la gentrificación, fueron exportados e implementados con éxito en otras latitudes, logró expandirse e internacionalizarse hasta convertirse en el síntoma del proceso modernizador, de la ruina urbana:

La ruina urbana es ese combo variado que puede durar años antes de transformarse en tierra baldía y, consecuentemente, en un nuevo edificio. Ese espacio es el caldo de cultivo para el graffiti, porque le aporta permanencia y circulación. [...] La ruina moderna es un espacio seguro para pintar porque está deshabitado, porque nadie lo vigila, porque a nadie le importa [...] Sumando a ello, esos espacios son habitualmente lienzos de gran tamaño, que permiten publicitar la firma y los berretines del estilo a escala monumental. Fue esa espectacularidad la que hizo del

<sup>2</sup> A propósito de su reciente reflexión sobre la ruina, Raúl Antelo (2018) sostiene que ella es “circular”, pues supone siempre la incertidumbre entre contingencia y trascendencia, o, en todo caso, y apelando a Simmel, un ‘encanto’ de ‘toda decadencia’ que se juega entre su negatividad intrínseca como rastro y la superación de lo que fuera su grandeza a partir de nuevos usos en el

presente. Si la arquitectura se piensa habitualmente como signo de trascendencia, el graffiti podría entenderse como una contingencia que la interpela y con eso, como una de ‘todas las fuerzas y corrientes que vienen de los cuatro vientos de la realidad’, a las que, admite Simmel, la existencia debe someterse sin resistencia.

graffiti la señal universal del abandono. (2017: 66)

Síntesis de la trayectoria plástica y política del graffiti, y de esa lectura sobre la ruina urbana como su epicentro y motivo inaugural e incesante, el último capítulo, “Graffiti”, se ocupa del caso de La Plata para conducirnos hacia las discusiones más recientes sobre las tensiones de la práctica, ahora bienvenida e institucionalizada, y sobre el papel de los espectadores urbanos, catalogados por de Martinelli como “testigos impotentes de esta transformación que usa al graffiti para distraer y luego hacer buenos negocios” (2017: 112). Para ello, y desde un destacado proceso de documentación sobre el graffiti platense, recurre a la historia a partir de la Argentina posdictadura para señalar la entrada tardía e híbrida del graffiti hip-hop en el Cono Sur, por una parte, pero también para enfatizar el antecedente lógico de ese lenguaje, la pintada política, siempre presente en épocas de coyuntura en el país. Si los jóvenes neoyorquinos se organizaron alrededor de los escombros y las ruinas de la demolición y la segregación, los platenses lo hicieron, también en patota, en torno a demandas por justicia social, al fútbol y otras reivindicaciones institucionales, asumiendo los *tags* sólo con el cambio de siglo. Este periodo, que coincidió con la crisis económica de 2001, sentó las bases de la “primavera grafitera” aupada por cientos de lugares abandonados y propicios para intervenir con el nuevo estilo. Este hecho repercutió en la preocupación generalizada y escandalosa en la ciudad por el espacio público que se materializó con eficacia en la creación del “La Plata, Ciudad Limpia”, plan del gobierno municipal que desplegó más de 30 cuadrillas de limpieza de graffiti por

toda la ciudad, una ordenanza celebrada por igual por especuladores y vecinos indignados. La expulsión de los grafiteros hacia la periferia que esta política provocó, de acuerdo con de Martinelli, aproximó el graffiti a la academia, específicamente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata que se encargó de investirlo de su nuevo estatus de “arte popular”. Entretanto, la municipalidad empezó a otorgar permisos, desde 2010, para la construcción en altura en el centro y otras zonas de la ciudad donde antes estaba prohibido con la intención de preservar el paisaje y el patrimonio. En su circularidad, el proceso llevó de nuevo a los grafiteros a apropiarse de las ruinas del centro que la especulación inmobiliaria iba dejando. Casi siempre de forma autónoma, pero ahora también siendo convidado, desde “el marketing de la buena onda” a participar de la revitalización de la ciudad, el graffiti mutó, coqueteó con éxito con el arte público independiente y actualizó la ruina urbana llenándola de color.

### Referencias bibliográficas

- Antelo, Raúl (2018). “Rastros: ruinas de ruinas”. *Boca de Sapo 27*: Buenos Aires, año XIX, 3-10.
- Benjamin, Walter (2016). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.