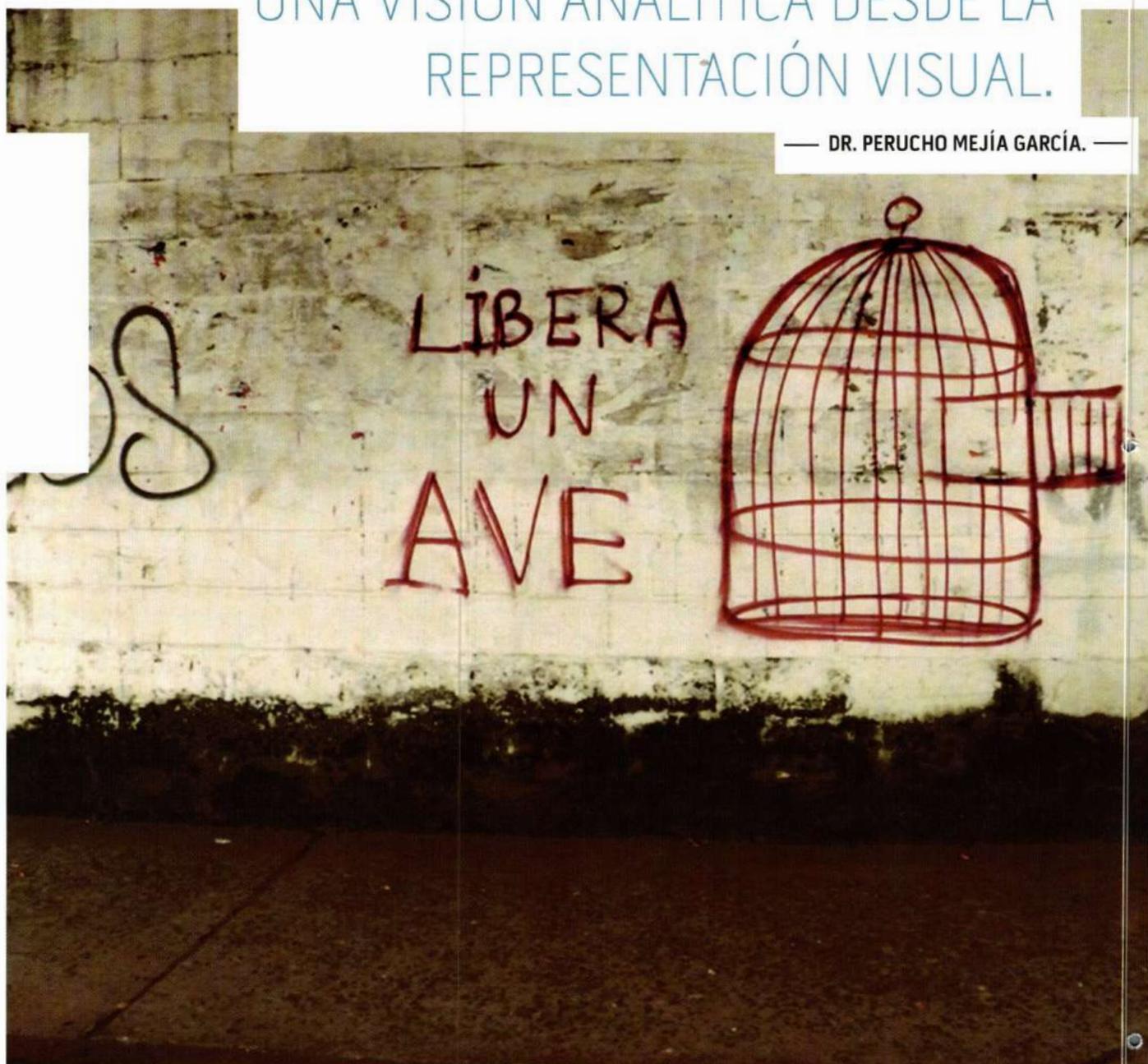
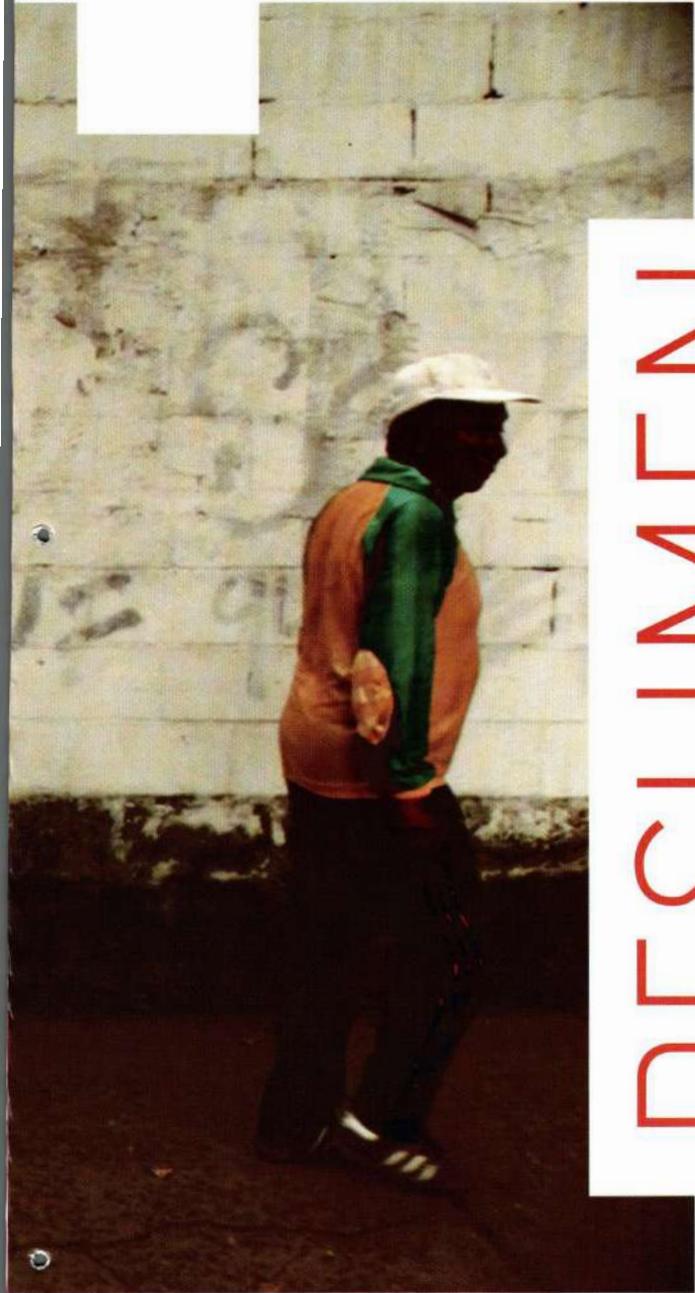




# CONFIGURACIÓN VERBAL DEL GRAFITI: UNA VISIÓN ANALÍTICA DESDE LA REPRESENTACIÓN VISUAL.

— DR. PERUCHO MEJÍA GARCÍA. —





# RESUMEN

Este texto no pretende ser una descripción general para caracterizar la práctica manual del grafiti, más bien su finalidad es expresar brevemente mediante una motivación interpretativa, algunas consideraciones en torno a las funciones del texto y la imagen que le dan sentido en la representación. De esta manera se puede decir que entre representación y expresión hay una serie de relaciones en las que el objeto representado convierte la representación en una referencia particular de formas, indispensables para acceder a la dimensión del entendimiento y a lo que pueda significar mediante un marco contextual la naturaleza misma a la que pertenecen las distintas formas de manifestación.

**PALABRAS CLAVE:** representación, análisis visual, teoría de la imagen, grafiti, interpretación gráfica

Fotografía: La Pulpa artística



# RESUMEN

This text is not meant to be a general description to characterize the manual practice of graffiti, rather its purpose is to express briefly through an interpretative motivation, some considerations about the functions of the text and the image, which give meaning in the representation.

In this way it can be said that between representation and expression there are a series of relations in which the represented object converts the representation into a particular reference of forms, indispensable to be able to accede to the dimension of the understanding and to what might mean the nature itself (which the different forms of manifestation belong) can signify through a contextual framework.

**KEYWORDS:** representation, visual analysis, image theory, graffiti, graphic interpretation.

DURANTE MILENIOS, LAS IMÁGENES HICIERON ENTRAR A LOS HOMBRES  
EN UN SISTEMA DE CORRESPONDENCIAS SIMBÓLICAS, ORDEN CÓSMICO Y  
ORDEN SOCIAL, MUCHO ANTES DE QUE LA ESCRITURA LINEAL VINIERA A  
PEINAR LAS SENSACIONES Y LAS CABEZAS.  
REGIS DEBRAY

## INTRODUCCIÓN

Este texto no pretende ser una descripción general para caracterizar la práctica manual del grafiti, más bien su finalidad es expresar brevemente mediante una motivación interpretativa, algunas consideraciones en torno a las funciones del texto y la imagen que le dan sentido en la representación. Ahora bien, la expresión grafiti, o *la imagen como registro visual* (cfr. Silva, 2006, p.40) se debate entre los reinos de la representación y la percepción -también el estencil, el lettering y el street art- y en tal sentido, “en ellos se unen cualidades y particularidades del objeto representado, reveladas mediante un principio unificador que los dota de una unidad temporal y dinámica de sentido” (Mejía García, 2009, p.61).

De esta manera se puede decir que entre representación y expresión hay una serie de relaciones en las que el objeto representado convierte la representación en una referencia particular de formas, indispensables para acceder a la dimensión del entendimiento y a lo que pueda significar mediante un marco contextual la naturaleza misma a la que pertenecen las distintas formas de manifestación.

En otras palabras, en la representación convencional y visual del grafiti o *icono visual* (cfr. Silva, 2006, p.40) confluyen unidades figurativas de expresión; esto permite tener en cuenta las diversas variables de significación inscriptas en el orden simbólico cuya función encarna un fin semántico, cultural y comunicacional matizado por intercambios tipológicos, textuales y conexiones icónicas dentro de un marco que responde a un espacio plástico que está dado al mismo tiempo mediante condiciones estéticas. Así pues, la representación de la imagen se constituye en imagen del objeto del discurso, devenida en presencia inmediata e instantánea; con ella, se puede sintetizar y fijar imaginarios y recuerdos, alusiones e implicaciones a través de

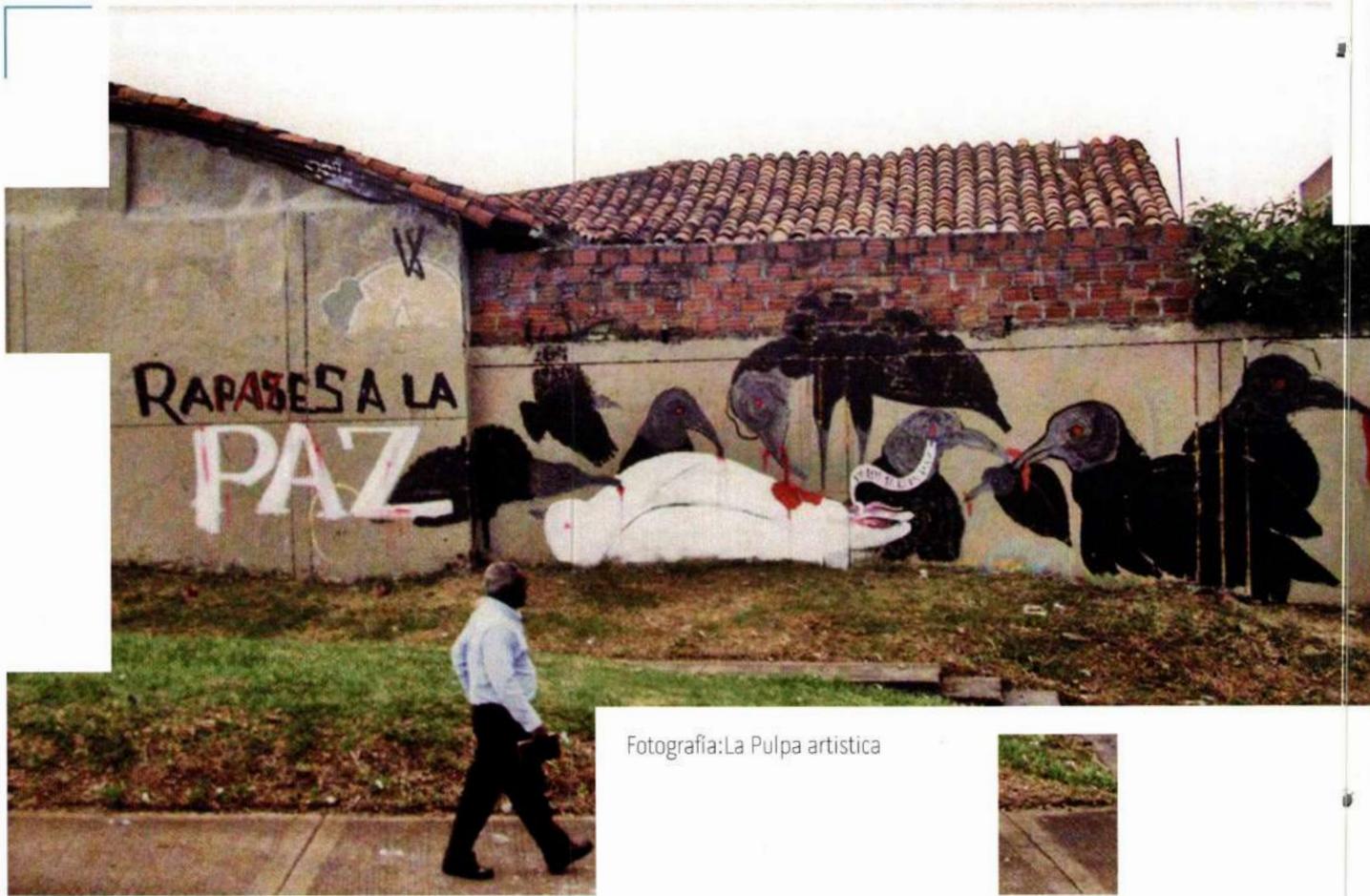
funciones simbólicas y registros textuales. En este sentido, cualquier generalización relativa a la imagen se corresponde con una figuración compleja vinculada al tránsito del tiempo que a su vez sirve como condicionante expresivo conceptual capaz de asegurar en gran medida las propias representaciones para su identificación espacio-temporal.

Según lo dicho, “toda imagen, creemos ahora, elabora, cuestiona, reorganiza o reflexiona, de alguna forma, el espacio” (Lizarazo Arias, 2004, p.187).

De este modo, pensamos que el grafiti como producto social, requiere un grado de estudio y reflexión de gran interés, en tanto su práctica participa y reelabora el sentido que subvierte aquello que mediante la acción refleja un suceso subyacente a una representación textual o extratextual, correspondiente a una intención descriptiva que también supone la interpretación fundada en el propio reino de la realidad.

Al hacer un reconocimiento al grafiti no deberíamos olvidar en esta nota preliminar, el conjunto de argumentaciones sobre semiótica y lingüística de Peirce, Saussure y Jakobson, argumentaciones que, aunque no vayamos a desarrollar aquí bajo un análisis correspondiente, sirven para señalar de alguna forma en esta corta deliberación la significación de los signos y su implicación comunicativa en general.

DIME LO QUE VES,  
Y TE DIRÉ PARA  
QUÉ VIVES Y CÓMO  
PIENSAS.  
REGIS DEBRAY.



Fotografía: La Pulpa artística



## UNA VISIÓN ANALÍTICA DEL GRAFITI DESDE LA REPRESENTACIÓN VERBAL / VISUAL

Siguiendo la reflexión anterior se hace necesario abordar desde una consideración analítica el evento perceptual del grafiti y sus diversas implicaciones tanto verbales como visuales para poder comprender la relación por la cual el texto en la representación se vuelve una forma de sentido. "Esto quiere decir que en la comprensión hemos

de reconocer una *dimensión práctica* consistente en su orientación hacia la acción" (Lizarazo Arias, 2004, p.34. La cursiva es mía). Y así mismo, una *dimensión comunicativa* hacia "la acción de los sujetos mediante el intercambio del acto comunicativo; todo esto, bajo la utilización del lenguaje (o de las correspondientes manifestaciones extraverbales o *textuales o visuales*)" (cfr. Habermas, p.418. La cursiva es mía).

Indiquemos inicialmente que el ámbito del grafiti tiene una implicación motivada por un fin semántico desde el cual la interpretación del sentido da razón de tres vertientes representadas entre acción y ejecución: espacio, tiempo y motivo. En los tres se reconoce aquello que formula y reformula constantemente una figuración que privilegia, por una parte, la percepción ciudadana cotidiana, y por otra, la construcción imaginaria de la realidad.

Aquí podemos considerar que “la semántica de las imágenes apela al contexto, a los usos, a lo simbólico, y no sólo a las categorías y taxonomías de tipo estructural o lógico. Es probable que sean estas las razones del sentido visual: la plasticidad de la imagen y el régimen de lo imaginario” (cfr. Lizarazo Arias, p.9), la funcionalidad y las propiedades visuales, tipológicas y estéticas, así como los espacios en los que las imágenes dan cuenta de sus diversas y complejas representaciones.

Así pues, con esta referencia indicada se hará una reflexión en torno a la imagen,<sup>1</sup> al texto y la representación plástica o estética, con el ánimo de discernir sobre algunas de sus implicaciones sociales y comunicacionales.

Pero, ¿podemos considerar en el grafiti la existencia de una estética textual, teniendo en cuenta tanto las diversas formas como posibilidades de representación visual?

Con esta suerte de planteamiento previo indiquemos ahora la definición conceptual de grafiti siguiendo a Armando Silva, quien, en su libro *Imaginario, el asombro social* dice: “Escritura perversa en cuanto dice o expresa lo que no puede decir o expresar y que, precisamente, en este juego de manifestar lo prohibido se legitima como acción contra el orden establecido ya sea social, lingüístico o político” (2014, p.181). Esta definición la complementa el mismo Silva de la siguiente manera: “El

grafiti pasa por subvertir un orden social, cultural, lingüístico o moral” (2006, p.37).

Aquí es claro que lo que llamamos cultura, se refiere “al ámbito de la realidad que está estructurado lingüísticamente. Por eso, frente a él podemos adoptar una doble actitud, como participantes y como observadores” (cfr, Habermas, 1996, p.128). Desde esta perspectiva, entonces, el espacio físico se reactiva recreando la expresión consignada que, por defecto, se impone como intervención visual y marginal.

Ahora bien, aunque en la descripción sobre grafiti señalada por Silva no se tiene en cuenta la estrategia visual, su reconocimiento implica sin embargo, imaginar lo que está en juego; es decir, el empleo de la representación y la apropiación de espacios ciudadanos, toda vez que mediante un modus operandi el ‘grafitero’ actúa entre la singularidad de las estrategias o transgresiones textuales o visuales revelando mediante su accionar la serie de intervenciones, no sólo individuales y por qué no grupales determinadas en sus propios intereses.

Esta circunstancia nos sirve para recordar que, aunque en sus comienzos “el grafiti era más marginal y minoritario” (García Canclini, p.189), y su concepción obedecía particularmente a una inscripción textual en la actualidad, está circunscrito a correlaciones lexicales y a condiciones complejas en las que se combinan modalidades visuales como el *estencil* y/o el *lettering* que dentro de este juego de representaciones pertenecen a la intención y a las condiciones narrativas de su realizador.

Partiendo de esta idea podemos indicar que el grafiti postula y manifiesta la referencia a alguna situación de carácter *moral*, política, educativa,

<sup>1</sup> Toda imagen, diría Francastel, supone, en definitiva, no solo una combinación de valores temporales espaciales, sino una integración de elementos fijados en relación a experiencias individuales al mismo tiempo que a experiencias colectivas. Cf. P. Francastel, pág. 97.



sexual, poética, religiosa, etc., constituyendo verbal y/o visualmente el sentido que caracteriza una poderosa forma de comunicación, a través de una suerte de posibilidades técnicas<sup>2</sup>, procedimientos y acciones mediante las cuales en su hacer se establece el registro de un nombre, una denominación, una reflexión social o una expresión de tipo

<sup>2</sup> La técnica involucra dos facetas: una íntima -la técnica como haz cambiante de trayectos subjetivos de representación, como operaciones simbólicas íntimas destinadas a un acceso al placer y a su preservación, su dilatación, su disgregación- y otra como la manifestación de un principio social, público, de la acción eficaz, en consonancia estricta con los saberes sociales. Cfr. R. Mier, pág. G52.

coloquial, con los cuales se intenta traducir el contexto y el sentir de la realidad para hacer visible mediante un cuestionamiento lo que sucede en el ámbito de la ciudad.

Aquí se podría decir en torno a la situación indicada que “el problema no concierne a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo. Concierne a ese dispositivo mismo” (Rancière, 2010, p.57) a través del cual, las condiciones de representación establecen la reconstrucción y la variación gráfica, los recursos estéticos y las intenciones textuales aplicadas en el espacio.

De igual forma, se puede considerar que el texto sirve al propósito de cumplir una función constante de organización y coherencia, proporcionando de este modo a la manifestación misma de la representación, un cuerpo de argumentos plurales que plantean relaciones de procesos entre lenguaje, pensamiento y raciocinio capaces de establecer una variedad de estructuras acerca de las diversas interpretaciones en torno a la opinión pública, la política, el arte, la filosofía, la literatura, la comunicación, la ciencia y la vida en general. De este modo, el papel del texto o de los textos aquí indicados, sirve como fundamento enunciativo a las circunstancias comunicativas en virtud de operaciones correspondientes a la actividad expresiva,

desde donde el texto mismo se puede inscribir igualmente en las construcciones espaciales.

Asimismo, por medio del grafiti se escenifican prácticas en las que se manifiestan acontecimientos que responden a la percepción de formas y a la captación de mensajes a través de procesos emotivos y cognitivos. De este modo, “las formas se ven como resultado de procesos complejos del intelecto y de la inteligencia visual, pero también hay que tener presente que la forma es una noción relacionada con el enfoque: hay una cierta forma de ver” (Reina, 2015, p.101).

Con frecuencia, entonces, la escenificación se debate entre procesos técnicos e implicaciones de orden conceptual, formados por una infinidad de aspectos y condiciones que determinan disposiciones implicadas dentro del orden socio-cultural.

De ahí que en la imagen textual y/o visual la referencia se traduce en una unidad de sentido. Con ello se está afirmando que la forma determina un rango de representaciones en la que no sólo se ve la representación, sino que en el modo de sus pretensiones visuales también se puede hablar, justificar o comprender cuando se interpreta lo que está representado. De ahora en adelante y para referirme particularmente a la imagen quisiera con-

siderar la referencia a la expresión *textos visuales* (cfr. Lizarazo Arias, p.9) para con ello determinar de forma implícita la manifestación presente en el ámbito verbal o visual del grafiti.

Ahora bien, lo que hace que se pueda mezclar lo uno con lo otro, -lo visual y lo textual- se debe a que tanto el texto como la imagen “se encuentran en el mismo nivel de codificación dentro del sistema, por lo que cualquier texto representa la realización (una trayectoria a través del sistema) en todos los niveles: el nivel de significación, el nivel de expresión, para utilizar el término lingüístico popular del sistema lexicogramatical) y, desde luego, el nivel de escritura” (Halliday, 1998, p.57). En este nivel, por ejemplo, el texto ha de ser tomando en un sentido metafórico, poético, irónico, o sarcástico, bajo condiciones y características socialmente reconocibles que, por demás, no dejan de representar visualmente el contenido expresivo implicado en su propia distinción.

Sin duda, cualesquiera sea la forma reveladora del texto, en el grafiti también se evidencia ampliamente y de modo recurrente el sentido de la práctica poética cuya creatividad y apelación retórica se refiere a lo que por medio del texto ella pueda alcanzar como facultad sensible, razonable y representable.

Para hacer visible lo ya dicho miremos brevemente un primer ejemplo en el cual, mediante la palabra, se reconoce en consonancia con el léxico gramatical del grafiti no solo lo emotivo sino lo inteligible de la expresión: “No sabía que ponerme y me puse feliz” (Fig.1).



# FIG.1 FI



Fig.1. Recuperado de: <https://www.google.com.co/>

Se observa con claridad que el sentido y el fin de este enunciado es poner en evidencia la representación poética manifestada de forma sublime mediante una descripción sentimental en el sentido de “una captación poética” (cfr. Barthes, 1986, p.50). De este modo, expresado en una forma emotiva el grafiti transfiere estéticamente la trascendencia de la felicidad, que en el fondo se presenta, además, como motivo de placer mediante la matización verbal. Este sentimiento es una especie de virtud que al sentirla subyace y da paso al propio motivo de la individualidad y que inmediatamente en la frase se convierte en un hecho extensivo correspondiente a una expresión metafórica.

Ahora bien, para dar respuesta a la pregunta antes planteada hay que definir, aunque de forma sucinta, el concepto de estética. Referida a la sensación y al placer se puede decir que “el juicio de gusto no es, un juicio de conocimiento, tampoco es lógico, sino estético, dicho fundamento se entiende como subjetivo” (cfr. Kant, 1983, p.90). Siguiendo este criterio se puede decir que la idea kantiana no se limita a la mera representación del objeto y a la complacencia que acompaña su interés, sino también a la razón activa generadora de displacer que el objeto mismo en su interés o desinterés pueda despertar.

Pero si bien, el gusto estético tiene un carácter placentero, debemos recordar que en su actividad el fin mismo responde a la intensidad de nuestras percepciones; entonces se puede afirmar que este “no es intelectual sino sensorial” (cfr. Debray, p.121). En esta correspondencia la estética es precisamente un proceso que demanda desde la referencia al texto el uso tematizado de la técnica mediante distintas circunstancias, cuya correspondencia se refleja histórica y retóricamente en la utilización verbal.

Bajo este punto de vista, recurrimos entonces a la siguiente pregunta: ¿Cómo se relaciona la estética con la percepción permitiendo expresar su actividad creativa por medio de la sensación textual?

Siguiendo esta alusión podemos decir que nuestras percepciones pueden señalar por lo general implicaciones sensibles de naturaleza emocional manifestadas estéticamente en condiciones que permiten entrelazar simultáneamente registros compartidos entre palabra e imagen. A propósito, en esta relación conceptual dice Debray: “Cada época tiene un teclado estético (en el sentido original de la *aisthesis* griega), a saber, una *sensorialidad colectiva*, análoga a la mentalidad del mismo nombre determinada a la vez por una escala de rendimientos emotivos y una escala de prestigios sociales” (2002, p.244-245).

Bajo estos aspectos, y siguiendo la concepción de Ferraris podemos expresar que “entre percepción, imagen, logos y concepto no hay alternancia o contraposición, sino continuidad y, al mismo

tiempo, diferencia absoluta, ya que precisamente la imagen es requerida, al mismo tiempo, para retener, medir e instituir. Casi toda teoría de la escritura asume que los signos que la componen resultan del agotamiento o la abstracción de imágenes inicialmente realistas” (1999, p.32). En el grafiti, por ejemplo, las imágenes obedecen a diversos ámbitos representacionales; de esta suerte, si consideramos el espíritu creador del ‘grafitero’ podemos reconocer que en él “existe un pensamiento plástico a través del cual se elaboran sistemas interpretativos del mundo exterior” (Francastel, 1981, p.82).

Retomando el planteo anteriormente formulado, podemos decir parafraseando a Barthes que “texto quiere decir tejido; en tanto, es un texto que se hace y se trabaja a través de un entrelazado perpetuo” (1996, p.104), en el que mediante sustituciones y figuras<sup>3</sup> de lenguaje va adquiriendo al mismo tiempo lo que a través de imágenes pueda revelar mediante formas creadoras de expresión.

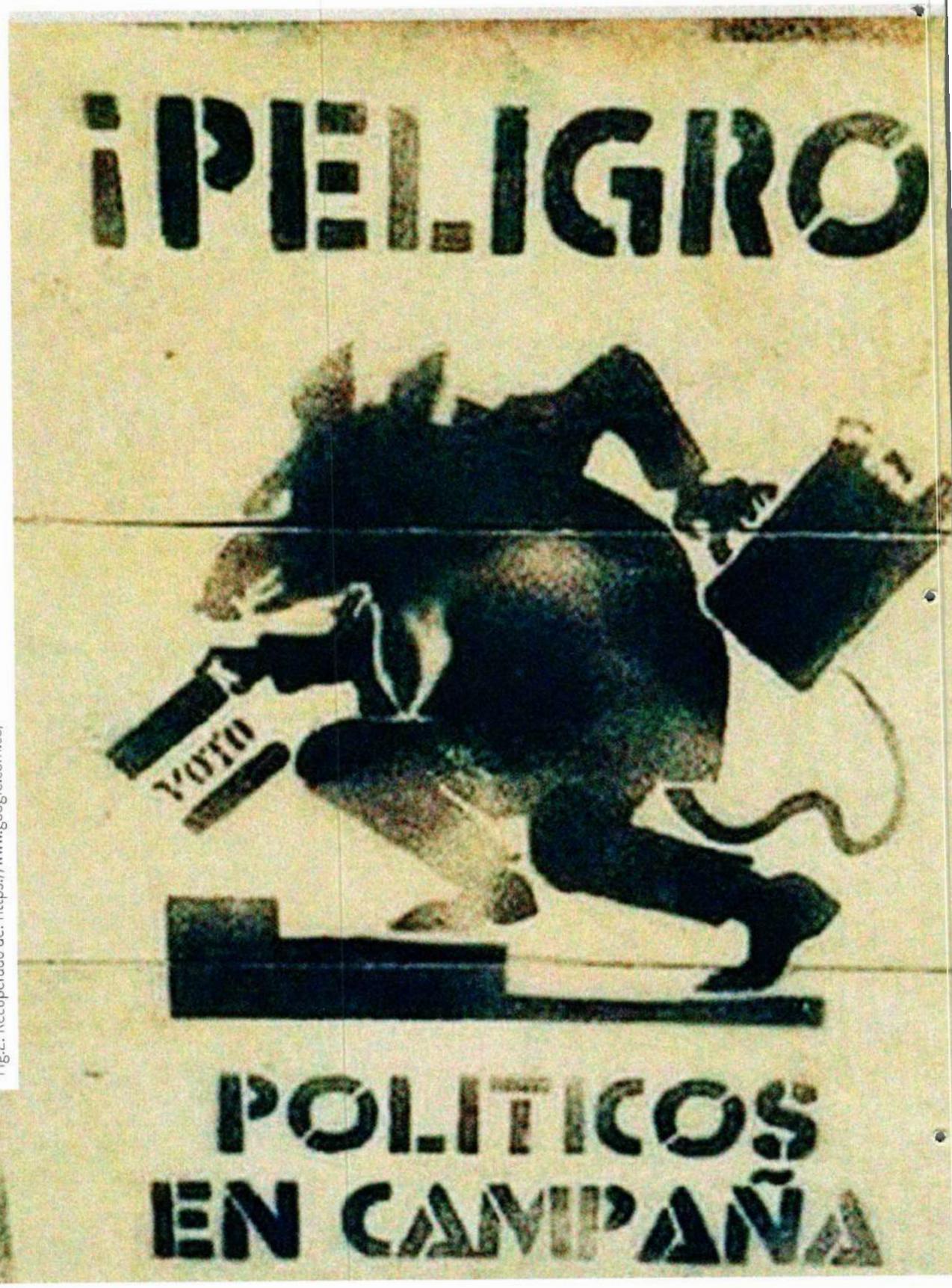
Por eso en la comparación a la que nos llevan las imágenes podemos decir siguiendo a Wittgenstein, “que hay imágenes respecto de las que tendríamos que decir que las interpretamos,

3 Cuando hablamos de figura nos estamos refiriendo tanto a figuras geométricas como a tropos o figuras del lenguaje verbal.

# FIG.2

CONFIGURACIÓN VERBAL DEL GRAFITI: UNA VISIÓN ANALÍTICA DESDE LA REPRESENTACIÓN VISUAL

Fig.2. Recuperado de: <https://www.google.com.co/>



es decir, *las trasladamos* a un tipo diferente de imagen para comprenderlas” (1998, 66). Aquí hay varios puntos a considerar. El más importante, quizás, es el de la representación, pero ante todo aquel que se manifiesta en un grado de naturaleza exterior evidenciado esencialmente en la condición social del grafiti.

Por supuesto, para las ideas que estamos planteando sean plásticas, visuales o retóricas, los eventos textuales no pueden ser eximidos de tales relaciones, pues estos responden a argumentos de sentido, confirmando, reafirmando o delimitando los propios ámbitos visuales. Aquí se demuestra que a la representación visual de la imagen se corresponde la implicación de la imagen por la representación verbal, en tanto, esta asociación está necesariamente subordinada al sistema de las formas visuales, las cuales establecen mecanismos conceptuales que permiten diferenciar principios particulares del objeto representado.

¿Pero, en qué límite, el aspecto regulador de la lectura presente en el texto hace de la imagen un relato en sí misma? Barthes diría: toda imagen es un relato (cfr. 1986, p.32ss); pero un relato textual que, en todo caso, constituye una unidad de sentido en función de un hecho manifestado en forma de representación. Al respecto diría Halliday: “Un texto es el producto de su entorno y funciona en él” (1998, p.179), mientras que la imagen, por el contrario, dispone de otras propiedades que también pertenecen al carácter de lo revelado en conformidad a la propia condición visible de su superficie. En resumen, “lo visible entonces se realiza en lo legible” (Debray, 2002, p.46), en lo representable,

mediante un plano transferible que se registra mediante el texto en el espacio de la narración.

Siguiendo a García Canclini, “me interesa mostrar que estamos ante algo más que un giro narrativo” (2010, p.198). Porque sin duda, la descripción a la que nos acerca el texto en lo que está expresado, desborda en el intercambio visual la dimensión de significado.

Para ilustrar esta relación pensemos en el segundo ejemplo de grafiti: “¡Peligro! Voto. Políticos en campaña (imagen-hombre-rata)” (Fig.2).

En este caso, se trata de una combinación de operadores semióticos que revelan claramente la condición representacional respecto a la situación de un contexto social específico, desde el cual diremos que el grafiti: 1. Propone toda una crítica a *statu quo* mediante un panorama verbal y modal capaz de modificar el carácter declarativo de dicha proposición lingüística mediante el uso de una metáfora que, alternativamente se particulariza en el metalenguaje visual ‘rata’; 2. Describe mediante relaciones conexas implicaciones políticas -el quién o el sujeto en mención- entre imagen y texto, dando lugar a la función *referencial* (cfr. Jakobson, p.81) a través de la cual, el enunciado remite a circunstancias que se vuelven traducibles a partir del asunto mencionado en el propio grafiti: ‘voto’; 3. Provoca al mismo tiempo, dentro de la ocurrencia jocosa de doble sentido, un aspecto ligado a la característica específicamente gramatical que tiene correspondencia con el papel constituyente de una unidad semántica que encaja en la unidad tipológica pertinente; 4. Reflexiona sobre el escrutinio de quien se candidatiza o puede ser electo y, en esta medida, despliega todo un cuestionamiento que produce un efecto de prevención, alianza y/o aversión en torno a la visión que se tiene sobre la credibilidad y/o competencia de dicho personaje que se revela mediante la razón activa sobre la superficie del grafiti.

Siguiendo a Deleuze, podemos indicar que “la superficie es el campo trascendental mismo de todas esas formas, y el lugar del sentido o de la expresión. El sentido es lo que se forma y se des-



**FIG.3**

**G.3**

pliega en la superficie" (1994, p.138). En dicha superficie se descubre mediante el mensaje<sup>4</sup>, lo que puede ser entendido dentro de la representación y las variadas formas de la manifestación textual.

Rememorando la noción de texto, observa Derrida: "Todo texto es una máquina con múltiples cabezas lectoras que registran otros textos" (2003, p.108). Así, entonces, el grafiti pone de manifiesto la transcripción textual en correspondencia con asociaciones visuales plásticas mediante una serie de ideas de carácter reflexivo instauradas en las particularidades y disposiciones de su ejecución.

Es de destacar parafraseando a Halliday, que la función del texto en el significado social se refiere a contextos de utilización, en tanto los componentes de significado en el sistema lingüístico, determinan la organización interna del propio sistema (cfr. Halliday, p.98). Por otra parte, el texto se constituye mediante el vínculo social en una representación ideológica que sirve en términos de imaginación, y en tal representación, pone de manifiesto las condiciones inherentes a la actividad misma de la reflexión humana.

Ahora bien, para hacer una descripción más precisa sobre la definición de grafiti antes mencionada, indiquemos en su correspondiente relación tres valencias de esta *marca urbana* como diría Silva,

4 La construcción de mensajes se basa en una interacción compleja entre las dos distintas operaciones interrelacionadas y mutuamente implícitas de la selección (o sustitución) y la combinación (o contextura), en que la selección (de un repertorio de signos codificados y matrices-signo) suele proceder (y complementarse con) una combinación sucesiva. Cfr. L.R. Waugh, pág. 204. En Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal.

con las cuales podemos al menos, en la misma relación revelar lo que en *el grafiti* se produce en forma de percepción y comunicación: "1- Marginalidad, es decir, aquellos mensajes que no es posible someter al circuito social; 2- el anonimato, los mensajes grafiti que mantienen en reserva su autoría, son enmascarados (a no ser organizaciones o grupos que mediante su forma buscan proyectar una imagen pública) y de ahí la misma máscara como emblema, y 3- la espontaneidad, cuya inscripción responde a una necesidad que aflora en un momento previsto o imprevisto pero conlleva el aprovechamiento del momento en el que se efectúa el trazo" (cfr. Silva, p.179). Esta suerte de implicación compromete y permite la recreación de hechos diversos traduciendo los acontecimientos sobre una realidad que en el fondo se modifica a través de lo ocurrido mediante la realidad como representación.<sup>5</sup> Parafraseando a García Canclini, podemos comprender entonces, que la literatura, el arte y el grafiti dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes a otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos (2010, p.60. La cursiva es mía).

Siguiendo la idea del análisis anterior podemos interpretar lo que ocurre en la resignificación del tercer ejemplo: "La locura es la inspiración del arte. Por eso no soy artista" (Fig. 3).

Es notable que este singular grafiti da lugar al valor y a la operación inspiradora del arte, problematizando la inmanencia de su práctica, sin la cual, no se posibilitan los hechos que en él se reflejan y representan. Aquí el texto, como lo define Ricoeur, "se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar *los eventos del arte*. En este sentido, el acontecimiento es que el mundo llega al lenguaje por medio del texto" (2002, p.98. La cursiva es mía), o el texto se mediatiza a través del mundo pues en esta correlación el texto, no se reduce a una suerte de lenguaje sino a la representación literaria mediante la referencia del mundo "pues si no

5 En cuanto a la teoría de la representación, podemos decir que "fuera del contexto no hay representación alguna. Cfr. D. Locke, pág. 69.



¡NO CASÓ LA

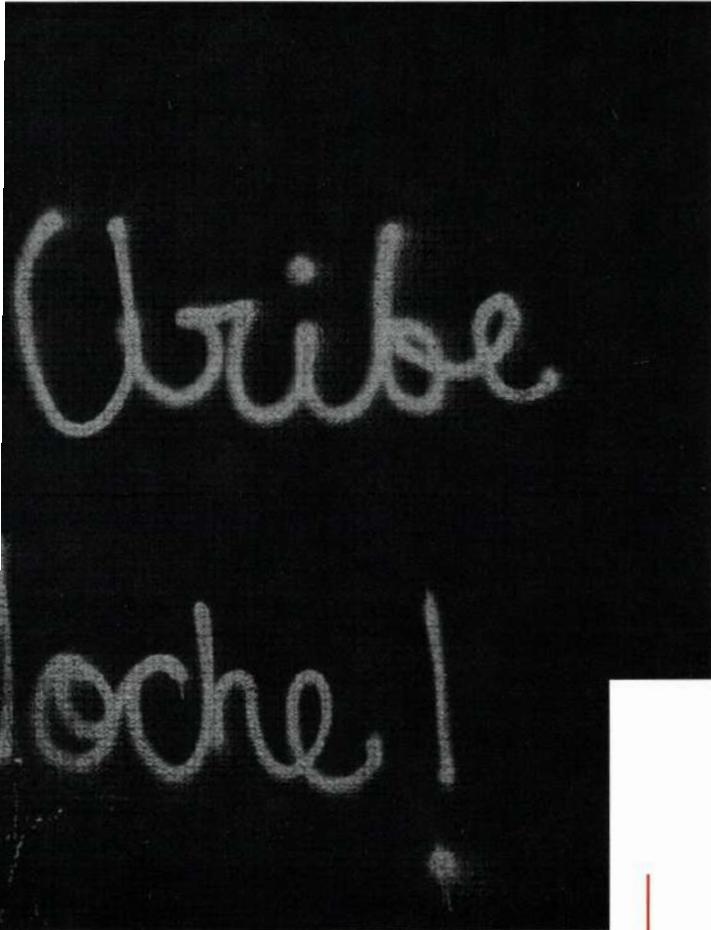
## FIG.4



se habla del mundo, ¿de qué hablaríamos? (ibídem, p.130). Más aún, diría Locke: “Las representaciones literarias se alcanzan por medio de convenciones, convenciones sociales que rigen nuestras nociones de cómo es realmente el mundo y convenciones artísticas que determinan cómo debe ser retratado de forma realista o *metafórica* -convenciones que, en ambos casos, cambian periódicamente” (cfr. Locke, p.84). “Con esto queda establecido que las metáforas no solamente llaman a las cosas con nombres figurados o por medio de traslaciones de sentido, sino que recurren a nombres y / o imágenes prestadas para sustituir el verdadero creando una desviación en el significado” (Mejía García, 2015, p.217).

Asimismo, el ‘grafitero’ procura elevar semánticamente lo que permanece latente o lo que aún no sucedió, haciendo visible mediante el contraste social la manifestación expresa que ayuda a exaltar el sentido mediante diversos juegos de lenguaje<sup>6</sup> (cfr. Wittgenstein). Esto explica porqué “las reglas de juegos establecen signos permitidos y las operaciones que se puedan efectuar con esos signos” (cfr. Habermas, p.66), constituyendo a la vez, manifestaciones textuales que dan como resultado un vínculo que

<sup>6</sup> Los juegos del lenguaje están ahí más bien como *objetos de comparación* que deben arrojar luz sobre las condiciones de nuestro lenguaje por vía de semejanza y de semejanza. Cfr. L. Wittgenstein, pág. 131. Creemos que aquí se alude de forma equivalente al papel que juega el uso de la metáfora en el grafiti.



compete a la comunicación y al orden lingüístico y formal del grafiti en general.

Veamos un cuarto ejemplo que determina al amparo del acontecimiento social la singularidad de causa-efecto respecto a la posibilidad de aquello que desde la alusión a un símbolo patrio nuestro permite identificar a través de su relación distintiva un doble vínculo: “No cesó la Uribe noche” (Fig. 4).

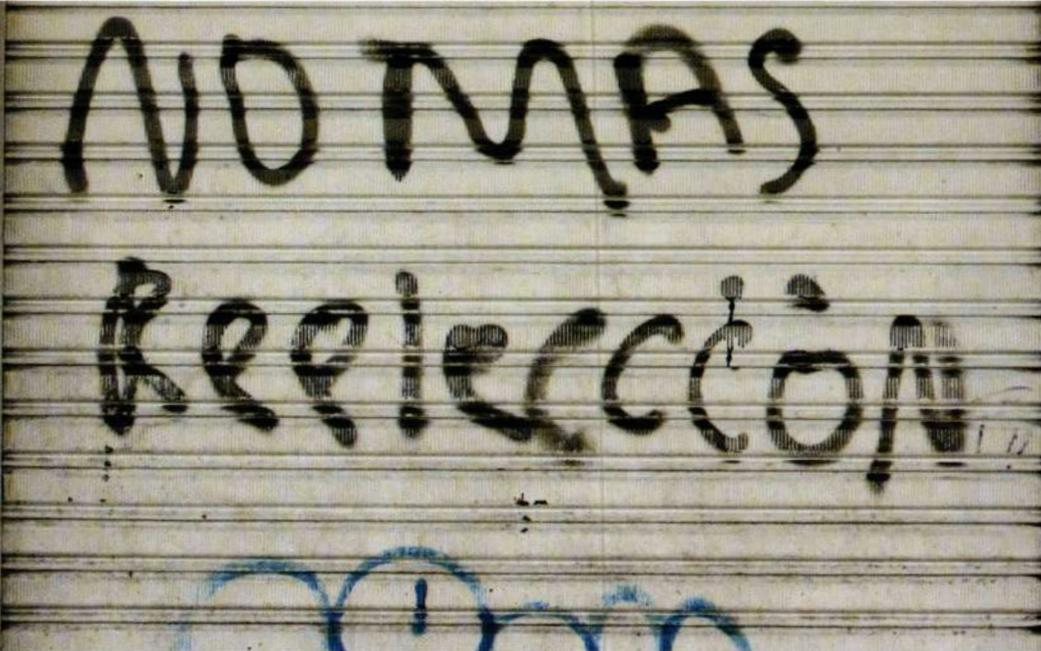
La razón enunciativa de esta expresión textual invoca metafóricamente el consenso de una posibilidad-imposibilidad (cfr. Habermas, p.141), en tanto responde a una acción político-moral motivada por intereses y sentimientos públicos cuya pretensión expresa necesidades propias o comunes,

y según puedan percibirse dentro de ellos de diversas formas los llamados “suburbios de nuestro lenguaje” según una expresión de Wittgenstein (p.31). Dichos suburbios -No y Uribe- cuestionan y remarcan mediante un tipo de simulación textual el propio trasfondo político-social de cara al propósito de la razón políticamente tratada.

Ahora bien, aquí hay un grado de evidencia resultado de la representación alusiva a nuestro Himno Nacional en el cual se sustituye la designación activa del lenguaje verbal caracterizado a través del contexto retórico de la sinécdoque -la parte por el todo-, mediante la fórmula distintiva que emplea en la primera estrofa un intercambio de negación con la utilización de un motivo nominal<sup>7</sup> que en correspondencia con dicha noción se proclama como portador de significado de la estrofa. Esto queda determinado, afirma Habermas, “si estudiamos el empleo de expresiones referenciales. Designamos objetos con la ayuda de nombres o descripciones definidas; para ello tenemos que orientarnos por características definidas. Por tanto, podemos sustituir siempre los nombres o agregarlos por descripciones definidas o caracterizaciones” (cfr. 1996, p.89). En este caso, cabe destacar que el autor de este grafiti “nos sitúa en las interacciones y en los desacuerdos, haciendo volver visibles la controversia por los usos y sentidos de las representaciones sociales” (cfr. García Canclini, 2010, p.139), así como los mandatos y las tácticas políticas del desacuerdo que como materia de fondo aquí se proponen.

Por otro lado, debemos reconocer que “la identidad de significado viene asegurada por la intersubjetividad de la correspondiente convención semántica” (cfr. Habermas, p.281) que viene determinada por la intención esencial del sujeto en virtud de la forma correspondiente a su pensamiento, desarrollo y representación.

7 En este caso, el oponente pone en tela de juicio la verdad y afirma la no verdad del enunciado. En los mandatos se exigen o prohíben acciones con una pretensión de rectitud o *desacuerdo*. Cfr. J. Habermas, pág. 142. (La cursiva es mía).



Para resumir, entonces, el significado del texto se proyecta en el grafiti mediante un potencial funcional animado bajo el principio de sus propias creaciones. “De manera que el significado relaciona el texto con los componentes funcionales del sistema semántico; con el componente ideacional, el interpersonal y el textual (o con cualquier otro marco de referencia semejante)” (Halliday, 1998, p.95).

Con esta reflexión podemos concluir diciendo que en el grafiti se define la transferencia de sentido determinado en la propia condición de la manifestación verbal y/o visual, en tanto, en la práctica visual, se ponen en juego considerables enfoques de conceptos con los cuales se intenta desarrollar mediante la actividad espontánea la mutua relación entre el grafitero y la disposición expresada en el grafiti.

## REFERENCIAS

- Andión, E., Zires, M. y Lizarazo Arias, D. (2007). *Interpretaciones icónicas. Estética de las imágenes No. 4*. México: Siglo XXI Editores, S. A., de C.V.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Santafé de Bogotá, D.C.: Fondo de Cultura Económica Ltda.
- Barthes, R. (1996). *El placer del texto y lección inaugural*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, S. A. de C.V.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Bloom, H., De Man, P. Derrida, J., Hartman, G., y Millar, J.H. (2003). *Deconstrucción y crítica*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, S. A. de C.V.
- Cassirer, H.G. (1959). *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión S. R. L.
- Debray, R. (2002). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Francastel, P. (1981): *Sociología del arte*. Buenos Aires: Alianza Editorial, S. A.
- Gadamer, H.G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

- Halliday, M.A.K. (1998). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social de lenguaje y del significado*. Santafé de Bogotá, D.C.: Fondo de Cultura Económica.
- Habermas, J. (1996). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. México, D.F.: Red Editorial Iberoamericana, S. A (REI).
- Jakobson, R. (1988). *El marco del lenguaje*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, S. A. de C.V.
- Jakobson, R. (1992). *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, S. A. de C.V.
- Kant, I. (1983). *Textos estéticos*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Locke, D. (1997). *La ciencia como escritura*. Madrid: Cátedra, S. A.
- Mejía García, P. (2016). La imagen como imitación de lo real. Una aproximación estética a la semiótica visual, en Perucho Mejía García, Juan Manuel Henao, Carlos Fernando Rodríguez et al. *Imago No. 4*. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, pp. 6-21.
- Mejía García, P. (2015). Diálogos entre saberes científicos y artísticos: arte, ciencia e investigación, en Perucho Mejía García y Carlos Alberto Quintero Cano, *Paradigma el Desaprender para volver a aprender desde la alfabetización tecnológica*. Santiago de Cali: Universidad Santiago de Cali, pp. 13-23.
- Mejía García, P. (2015). Fenomenología de la percepción visual: Enfoque semántico en las imágenes del diseño, en Tatiana Cuellar, Diana Paola Valero y Perucho Mejía García, *Diseño y sentido, plancha para impronta No. 3*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, pp. 107-152.
- Mejía García, P. (2013). La imagen pictórica y fotográfica como documento histórico de la memoria y el recuerdo. En O. Eusse (Directora), Banco de la República, Seminario Historia de Cali Siglo XX. Conferencia llevada a cabo en el Área Cultural, Santiago de Cali, Colombia.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción, Ensayos de hermenéutica II*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, A. (2014). *Imaginarios, el asombro social*. Quito: Quipus.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores Ltda.
- Silva, A. (1986). *Una ciudad imaginada*. Grafiti/Expresión urbana. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Solórzano, A. y Buitrago Trujillo, J.C. (Comp.) (2015). *Diseño dialoga*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. México D. F.: Alfaguara S. A.
- Vega, L., Rodríguez Tous, J.A., y Bouso, R. (Editores). (1998). *Estética y religión*. El discurso del cuerpo y los sentidos. Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L.

## WEBGRAFÍA

<https://www.google.com.co/>