

**EL FRANQUISMO CONTRA LA PARED.
POÉTICA Y CIUDADANÍA EN LAS
PINTADAS DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA**

**THE FRANCOISM AGAINST THE WALL. POETICS AND
CITIZENSHIP IN THE GRAFFITI OF THE SPANISH TRANSITION**

Germán LABRADOR MÉNDEZ

Princeton University

Resumen: Este artículo propone un estudio desde la teoría crítica y los estudios culturales de un estudio de las pintadas realizadas en los años setenta en los muros de las ciudades españolas contra la dictadura franquista.

Palabras clave: teoría crítica, estudios culturales, pintadas, franquismo, transición.

Abstract: This paper proposes a study from critical theory and cultural studies of a study of the graffiti made in the seventies on the walls of Spanish cities against the Franco dictatorship.

Keywords: critical theory, cultural studies, graffiti, francoism, spanish transition.

La relación entre la teoría crítica y los estudios culturales en el ámbito de la literatura española sigue siendo un puente complicado, pero el más fiable paso del texto al contexto, del significado privado al colectivo. Por ese puente el hispanismo (norteamericano primero, europeo después y finalmente peninsular) desde hace un par de décadas ha producido una revisión crítica de un canon que, en realidad, nunca se llegó a formar, el de la cultura que construyó en los años setenta el proceso de la transición a la democracia. En el camino, ha tratado de ofrecer una comprensión crítica de ese mismo proceso transicional, de sus supuestos orígenes, estaciones y destinos. En este último tiempo, la cuestión se hizo más relevante, al encenderse zonas importantes de la realidad política y social que les son próximas. Es un puente invisible, como el de Indiana Jones. Para descubrirlo, en mi caso, jugó un papel importante conocer la obra de Túa Blesa al comienzo de mis estudios de doctorado, sus trabajos sobre una serie de poetas extraños y marginados que habían inscrito radicalmente sus tránsitos estéticos y vitales por los años setenta. Disfruté de sus escritos sobre Ignacio Prat, Eduardo Hervás y Pere Gimferrer, pero sobre todo de su libro sobre Leopoldo María Panero. Eran claves para no perder la vocación académica, algo no tan sencillo a tenor de la poesía consagrada en aquel tiempo y los malos modos con los que la glosaba una filología interina. Detrás del amor que Túa mostraba por unas escrituras salvajes, y a la postre propiamente ilegibles, era fácil reconocer una pasión que los sexenios no habían logrado domesticar completamente.

La imagen de Túa Blesa al frente de una banda de rock en La Caja de los Hilos, bebiendo whisky Dyc del morro de una botella con dosificador, ha representado para mi en estos años un revulsivo filológico y somático. Lo juzgo necesario tras las decenas de *papers* que nos propinamos en las sesiones de aquel inolvidable congreso de 2002, *Poéticas Novísimas: un fuego nuevo*. La desorientación de Leopoldo María Panero en los pasillos, fumando sin parar, era tal vez más visible, pero sin duda no mayor que la de sus compañeros de generación. En estos años me he reencontrado con algunos asistentes en aquel *pandemonium*, jóvenes entonces indocumentados para los cuales haber estado allí representa aún hoy una contraclave. En una época académica en la que hasta los programas de los congresos eran feos, el poster de diseño —rojos y amarillos contra grises— de aquel congreso nos cautivó desde el inicio. A David Vegue y a mi nos lo había pasado en su oficina Fernando R. de la Flor, quien sería mi director de tesis, animándonos a acudir. Le hicimos caso. Fernando fue siempre un intérprete brillante de los pasajes entre la teoría crítica y la hermenéutica, y una persona generosa a la hora de abrir caminos investigadores, también los de mi tesis. Seis años después, Túa presidía el tribunal de la misma, con su pelo verde inconfundible en un aula unamuniana, deseándome suerte en mi nuevo puesto como profesor en *tenure track* en la Universidad de Princeton.

La invitación a participar en este homenaje me ha permitido volver sobre el texto que presenté en la competición de acceso a aquel trabajo (mi *job talk*), cuya publicación nunca emprendí. Se trata de un estudio de las pintadas realizadas en los años setenta en los muros de las ciudades españolas

contra una dictadura en su fase terminal. También contra un poder sistémico que ensayaba la recomposición de su dominio, fracturado por la acción ciudadana, las luchas políticas, las intervenciones estéticas y los desafíos morales de una juventud agitada por su tiempo. Las pintadas representan en ese contexto un campo de análisis privilegiado de las modulaciones en los discursos estéticos y políticos del franquismo terminal y sus herencias, pero sobre todo del sentir y desear de sus opositores. Obra de ciudadanos anónimos, de militantes, de artistas y de poetas, los grafitis transicionales obtienen toda su complejidad cuando se analizan con las herramientas de la poética y se les deja hablar de sus promesas formales de emancipación y belleza. Sorprende allí ver las continuidades entre las estrategias discursivas ejecutadas en los muros de los años setenta y las apuestas vanguardistas del arte abstracto y la poesía radical, en esa zona imposible entre el decir y el no decir que Blesa supo formalizar en su libro *Logofagias*. Reconstruyendo un corpus de pintadas y de reflexiones, contextualizándolo en su momento histórico, y contrastándolo con las prácticas culturales de la poesía menor transicional y las contraculturas, la estética *logofágica* del grafiti en transición nos habla a un mismo tiempo de *los trazos del silencio* en la escritura y de *los trazos de la utopía* en la historia. En las siguientes páginas espero mostrar cómo.

La palabra pintada y discurso antifranquista (1967-1975)

¿Cuándo aparecieron las primeras pintadas en los muros del Franquismo? Los autores que en los años setenta escribieron sobre la epigrafiología del régimen se remontaron a los grafiti de Pompeya, quizá porque la España de Franco reinó entre las ruinas. Pero aunque se escribiesen vítores y *¡Presentes!* en tapias y paredones, el régimen nunca contó con el control total de muros y paredes. Allí, de manera temprana, eventualmente, emergían consignas obreras o memorias republicanas que, a veces en otras lenguas, recordaban la existencia de un sentido distinto e insumiso bajo la cal dominante. Fantasmas políticos del carbón y la tinta, que proliferaban cuando las protestas lo hicieron. Así, en los entornos de las huelgas mineras de 1962, en los barrios obreros, las tapias asturianas y las facultades emergieron repentinamente gritos de letra, voces escritas. Los vemos aparecer en arrabales y huelgas de tranvías en 1951, en las fábricas, en motines del pan y en las protestas estudiantiles de 1956 (Fanés, Domènech). Son frases aisladas y duran poco, el tiempo de que les caiga otra capa de pintura de la realidad dominante. Pues, al cabo, la historia de las pintadas en el franquismo será correlativa a la historia de la oposición al régimen. Se trata, en el fondo, de una misma historia, en la medida en que ambas se vehiculan y documentan. Por eso, no será hasta finales de los años sesenta cuando, en el contexto de las huelgas obreras, de la reconstrucción clandestina del sindicalismo autónomo y de los partidos políticos revolucionarios, y gracias a un descontento ácrata difuso, se vislumbren claramente las palabras subversivas en la superficie de los muros físicos del régimen, abriendo sus fisuras en sus muros simbólicos y discursivos, en sus paredes mentales. Pero para datar su verdadera emergencia, debemos remitirnos a las convulsiones estudiantiles de la primavera de 1967, el llamado *mayo español* (Pérez), donde cambian las formas de hacer política, y de escribirla (Lumbreras).

Las palabras pintadas de posguerra dicen en general cosas muy sencillas, pero las dicen de un modo bien rotundo: *Libertad, Justicia, Solidaridad, Amnistía*. A veces despliegan signos identitarios, la memoria de un partido, de una patria, de un mártir. Piden *resistir y luchar*. Gritan *abajo la dictadura*. Y recuerdan de este modo la existencia de una. En Euskadi y en los valles del maquis afirman que la Guerra Civil no había terminado. En las ciudades, llaman a la huelga general revolucionaria o protestan contra el estado de excepción (García Lázaro). Articulan, en suma, un campo conceptual limitado pero significativo, un conjunto reducido de palabras que aspiran, sin embargo, a redescubrir el mundo en su totalidad y así poder establecerlo de nuevo. Conforme el régimen se debilita las pintadas arrecian, denuncian la represión, su expresión asesina. Después de las huelgas estudiantiles de finales de los sesenta, quizá el gran festival de la palabra pintada fue el proceso de Burgos de 1970, particularmente en Euskadi, como en Galicia lo fueron las huelgas obreras de Vigo y de Ferrol en 1972. A la altura de 1974, en la ejecución de Puig Antich, las pintadas documentan la ruptura semántica producida entre los aparatos del régimen y una amplia parte de la sociedad. En las paredes, el peligroso terrorista del que se hablaba en los medios, se transformaba simplemente en un familiar «Puig» y su «ejecución por la jurisdicción militar» se convertía en un «asesinato» (Rodri). En esta derivación lingüística no sólo se estaba operando una quiebra del régimen de representación oficial sino, como consecuencia, la exhibición de una quiebra del sistema político que lo sustentaba. Un año después sucederá lo mismo tras los fusilamientos de Txiki, Baena, García Sanz, Otaegi y Sánchez Bravo. El léxico del franquismo se sustituía en las pintadas murales por un lenguaje nuevo, incipiente, por una lengua antifascista y de aspiración emancipadora, que surgía valiente en medio de la indignación y el terror. Escribir en los muros era entonces la forma más peligrosa de la literatura: el militante del FRAP Jaime Pazos Recamán acabaría muriendo por las torturas brutales que recibió acusado de ello (Lamela).

El espacio se ocupa con palabras además de con cuerpos. Los muros del tardofranquismo fueron la plataforma que organizaciones e individuos de forma clandestina utilizaban para trasladar a la esfera pública sus reivindicaciones políticas, y al mismo tiempo, un más sutil lugar para su identificación colectiva. Las paredes eran un espacio de formación para un nuevo lenguaje que amparaba, socializando, identidades políticas nuevas que, al mismo tiempo, convencía de su posibilidad y de la esperanza social de un mundo redefinido a través de ella. En ese texto anónimo, colectivo, discontinuo, imposible, que los grafiti formarían como conjunto, toma cuerpo una comunidad poética. Una comunidad que viene. Esta encuentra en el espacio físico del muro un espacio textual comunitario en el que definirse y reconocerse. En aquel soporte de escritura efímera, identidad y demanda política vendrán al cabo a coincidir.

En los últimos años del régimen, la pintada antifranquista inauguraba un tiempo de confianza política en la capacidad de enunciación de las palabras. En muros, poemas, octavillas y otros soportes efímeros se organizaba una semántica nueva, entronizado la libertad como valor supremo y desplegando a su alrededor justicia e igualdad, democracia, solidaridad, revolución y socialismo. Era un discurso de base romántica que, por más que se recubriese de tecnicismos marxistas, seguía afirmando la preeminencia de la palabra sobre la realidad y aspirando, a través de ella, a fundar una

realidad nueva. Sin el entendimiento de esta confianza lingüística no es posible acceder al contexto enunciativo del antifranquismo, que construyó poéticamente su lenguaje para sustentar la tensión heroica —alguien dirá fantasmal— con que vivió su época. Porque cabe argumentar que el antifranquismo —sobre todo el de cuadros letrados y base estudiantil— fue primeramente un movimiento productor de lenguaje. Ello no compromete la autonomía de las luchas sindicales, ni tampoco el complejo trabajo de los movimientos barriales y de las asociaciones de vecinos (Castells). Tampoco las actividades armadas. Pero incluso —o sobre todo— en las organizaciones más radicales, la resistencia antifranquista en general se articula a través de estructuras celulares que, desde diversos grados de clandestinidad, funcionan como verdaderas comunidades de lecto-escritura, talleres de edición clandestina y de teoría y crítica revolucionaria, como supo captar Rafael Chirbes en *La larga marcha*. En estos pequeños laboratorios, se traducían, glosaban, editaban y escribían textos, filología al cabo del discurso político de emancipación en sus diversas doxas (soviética, bakuninista, trosca, prochina, castroguevarista, nacional-popular...). La socialización de este lenguaje en busca de sus masas tuvo también un marcado carácter textual, a través de octavillas, carteles, periódicos murales y, decisivamente, pintadas.

Pero a pesar del carácter teórico que ocupó zonas importantes del discurso antifranquista, en la elaboración de su lenguaje público se atribuyó un lugar relevante a los poetas, particularmente a aquellos líricos que la historia de la literatura ha archivado como social-realistas. Nombres como los de Gabriel Celaya o Blas de Otero, cuyos versos se escriben en las paredes. Con ellos, vuelven los vates republicanos, sepultados por la dictadura, y, entre ellos, la trinidad Machado-Lorca—Hernández. A este último, tras la muerte de Franco, se le dedicará un «Homenaje de los Pueblos de España» en su Orihuela natal, recubriendo paredes de muchas viviendas de murales policromáticos, picassianos, de línea Renau o estampapulistas (Moreno Sáez; Vindel). El *motto* del evento, «Miguel Hernández, poeta del pueblo», reaparece en paredes de ciudades diversas, acompañado o no de siluetas y elementos gráficos. Se le atribuía al poeta republicano la inspiración fundadora de un evangelio popular, el que se expresaba en un «viento del pueblo» que de un lado a otro de la dictadura siguió soplando, y que servía para recordar a Txiki tras su muerte, en 1975 en una pintada catalana: «Mañana cuando yo muera/ No me vengáis a llorar/Nunca estaré bajo tierra/Soy viento de libertad» (Rodri). De esta forma, la pared se convierte en la página donde confluyen células activistas, versos de poetas y la propia comunidad antifranquista. Correlativamente, unas veces, los muralistas escribirán versos en los muros y, otras, los poetas incluirán grafitis en sus textos. Es el caso de Aníbal Núñez, quien concluye *Fábulas domesticas* (1972) con una pintada, hecha sobre «el desolado y alto muro de la prisión» de su poema-país, situando «en él y sobre él una palabra sola: libertad».

En principio, oponer la prisión tardofranquista a la palabra libertad nos habla de una creencia en el poder del lenguaje. Creencia prometeica que, en distinto grado, compartiría la cultura antifranquista, al menos al filo de 1968, y que progresivamente se habría de disolver (Labrador 2017). La palabra política no será una palabra cualquiera sino, ante todo y prioritariamente, la palabra en los muros: *Escrito en las paredes* (1967) fue el significativo título de un libro temprano del poeta Carlos Álvarez.

Pocos años más tarde, para Aníbal Núñez —como le anunciaría a Ramón Chao en una entrevista en la revista *Triunfo*— la lucha por la libertad de expresión representaba un gesto al tiempo desesperado, y paradójico, la libertad del ciudadano de escribir sus demandas en el mismo muro de la prisión que podría contenerle, en vez de concentrarse en derribarlo. En 1979 lo dirían de otro modo en un mural los Hijos del Agobio *vallekanos*, «todos estamos en libertad provisional». De esta forma, y de manera muy temprana, habrá quien sospechase que las reclamaciones escritas en los muros de la ciudad en transición podrían acabar por ser el *ceci ce n'est pas une pipe* de la ruptura democrática.

Pero aún no estamos ahí. Más bien es el entusiasmo —con grados de desesperación o ironía diferentes— lo que mueve la escritura mural en los alrededores de la muerte de Franco. Por entonces los poetas no sólo miran los muros de la patria sino que escriben sobre ellos. Y lo hacen con el empeño de estar en realidad escribiendo no *en o sobre* los muros, sino de estar escribiendo *los* muros de la patria, de otra patria, definiendo sus límites, su recinto, su condición lingüística de posibilidad. Sin embargo, esa posibilidad idealista nace, precisamente, de la fuerza institucional del franquismo, de la

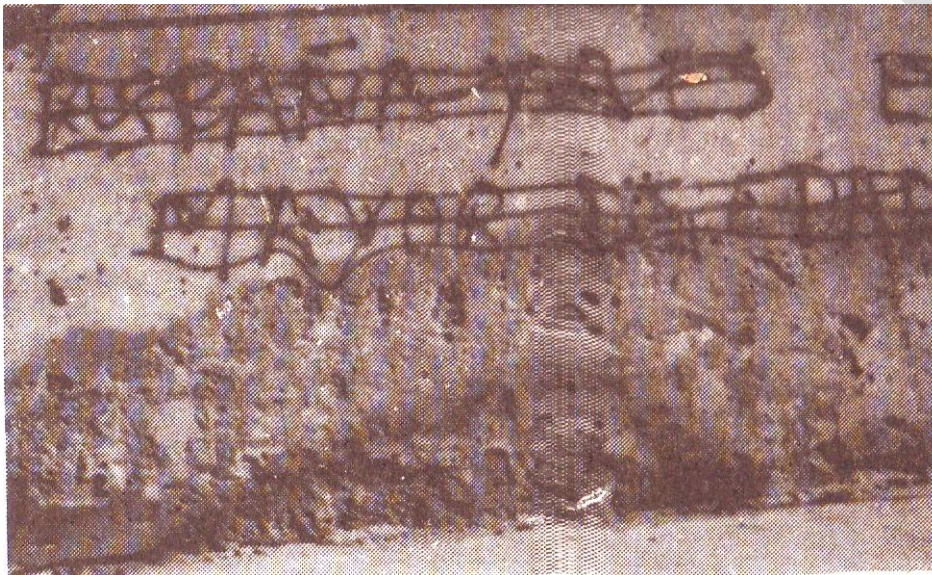


Fig. 1. «España ya es mayor de edad» (Sempere 85)

omnipresencia de su lenguaje, y sobre todo, de su silencio orgánico. Es la manifestación del discurso del poder la que otorga su valor a la palabra libertad. Frente a escritura mural, como afirmación orgullosa la mayoría de edad kantiana de la ciudadanía, el régimen afirmaba impotente su voluntad represora [fig. 1]. «La izquierda era la

dueña de las paredes, la propietaria orgullosa de lo clandestino. Sus palabras eran tachadas con odio [...]. Las fuerzas más conservadoras sin imaginación, se limitaban a extender sobre el spray la pintura negra que lo aprisionara» (Velez 84). O al menos así será como, otro poeta (y salmantino de paso), Julio Vélez, recordaba aquel momento una década después, también desde las páginas del semanario *Triunfo*. Así, *tachar con odio, borrar*, cubrir sin imaginación aquellas pintadas ingenuas era en realidad revalorizarlas en el mercado semántico del tardo-franquismo. La represión convertía a las palabras pintadas en actos políticos.

De la decidida acción represiva del franquismo contra las pintadas dan buena cuenta las notas informativas de la Jefatura Superior de Policía. No solamente anotaron con precisión todas las modulaciones del gran grafiti antifranquista. También precisaban los modos de opacarlo. Pedro Sempere, el semiólogo que, en tiempo real, mejor supo comprender lo que se jugaba en aquellos

trabajos de escritura vertical, identificó hasta diez procedimientos distintos de tachadura urgente: «emborronamiento, represión total, absoluta hacia el mensaje emitido», «palos y aspas», «tramas», «garrapatos», «dibujos», «rayas», «cruces», «encalado», «revoque» y «lavado» (Sempere, 81-87). Si, en espera de repintar, los agentes trataban torpemente de recubrir con manchas los grafitis, a medida que los grafos se extienden en las ciudades del franquismo terminal, la función del borrado de las pintadas llega a profesionalizarse, hasta aparecer el equivalente callejero del censor de textos.

Una dinámica de acción y reacción domina la breve marcha del tardo-franquismo al juancarlismo temprano. A las huelgas asamblearias la policía respondía con matanzas. Y a las matanzas la oposición replicaba con huelgas. Por cada acto de represión se realizaban pintadas. Y por cada grafiti las fuerzas de orden público obraban un borrón, un tachado, una mancha. En los meses más intensos de la transición, las pintadas borradas eran muy pronto sustituidas por pintadas nuevas, alrededor, encima o debajo de donde estuvieron las anteriores. La lógica de la ocupación lingüística de los muros se convierte así en un permanente escribir y borrar, un *inscribere et effacere* por evocar un bello libro de Roger Chartier dedicado a la interacción entre los textos y sus soportes. Escribiendo y borrando, pintando y tachando, se instituye en las paredes la dialéctica política de la oposición contra el régimen y, en ella, el poder institucionaliza en los muros el signo de la censura. Hace público aquello que debe permanecer secreto, es decir, la misma existencia de la prohibición. Así, el aparato del estado, tratando de silenciar las voces de aquella nueva lengua muralista extendía por toda la ciudad el texto de la represión. O por decirlo con palabras de Sempere: «la tachadura establece un mensaje ideológico tan evidente, tan coherente y tan legible como las propias pintadas. Las tachaduras son, en cierto modo, las *pintadas del poder*» (81).

Por la represión física y simbólica sobre los textos y sus autores —torturas, cárceles, multas, destierros, incluso asesinatos— las pintadas operan como actos políticos *perversos*, cuya eficacia simbólica se deriva de la máxima brutalidad de su represión. Una prueba del funcionamiento de este proceso de atribución perversa de sentidos la encontramos en el estreno de la obra *Castañuela 70* en Madrid en el año 1970, montada por los actores de Tábaro y los músicos de Las madres del Cordero. *Castañuela* fue una obra disolvente, de crítica del franquismo sociológico, y un buque insignia de la revolución teatral del teatro independiente (Trancón, Del Río). En su escena final, sobre el telón de «una Giralda de papel», caía una pantalla. Se trataba del típico decorado de feria, de cartón pintado con figurines cuyas cabezas ausentes las completaban los autores. Del conjunto destacaban las siluetas pintadas de un cura, un torero, un burgués, una monja, un futbolista, un soldado y un general. Aquel gran guiñol, hoy tal vez ingenuo, era entonces la cima de lo disolvente. O eso pensó el censor en el ensayo general, lo que le llevó a prohibir el estreno de la obra: «Que no, que no puede ser, ese cura que sale al final, en ese panel que baja... y esa monja...». La escena nos la cuenta uno de los miembros de la compañía en un documental años después: «Lo que hicimos fue tachar [el decorado] como se tachaban las pintadas subversivas. Con lo cual era peor, se bajaba el telón y el público, que se daba cuenta de que estaba cortado, gritaba “censura, censura, censura”» (Trancón 56:26). La frase no es casual: *lo tachamos como se tachaban las pintadas subversivas*. Con gran habilidad estratégica, los

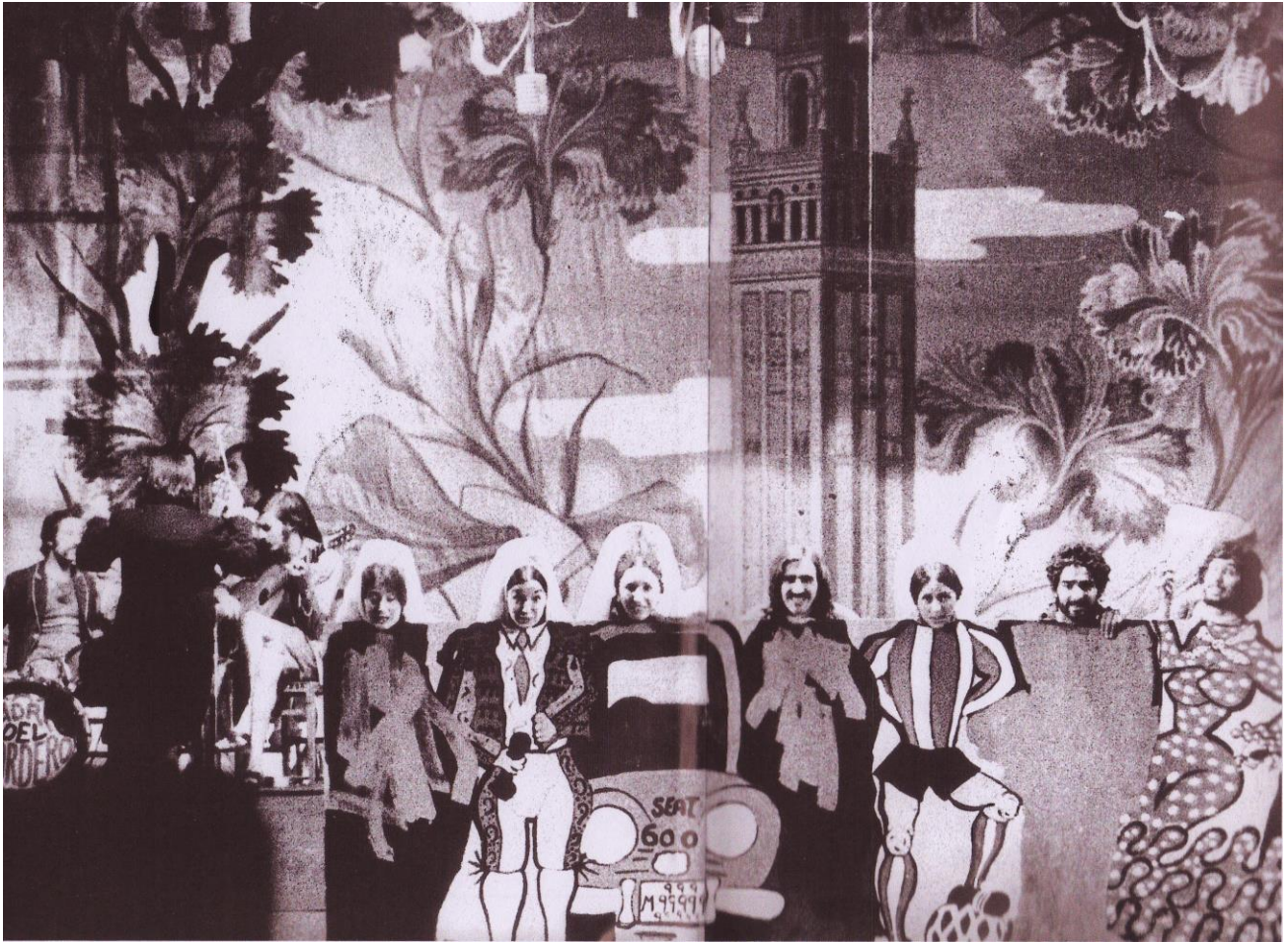


Fig. 2. Castañuela censurada (Trancón, s. p.)

miembros de la compañía aceptaron ser censurados pero, acostumbrados en su vivencia urbana a las formas de «las pintadas del poder», fueron capaces de incorporar aquellos borrados a su espectáculo [fig. 2]. Monjas y curas desaparecieron para mostrar en su lugar no la censura, sino sus signos. *Desviaron* la represión, transformando la censura de la sátira en *la sátira de la censura de la sátira*, como supo leer su público.

Esta perversa economía simbólica que une al régimen con sus opositores en este extraño *diálogo* entre represión y protesta nos explica en gran medida la pérdida de «furor poético» del discurso antifranquista después de la aprobación de la Constitución en 1978. En la medida en que este lenguaje dejó de estar reprimido —al menos en teoría— y se normalizó —al menos relativamente— y, sobre todo, en la medida en que su potencial poético tuvo que redefinirse para amparar prácticas políticas concretas, la «palabra subversiva» dejó de serlo tanto. Quienes habían aprendido a escribir *debajo* y *frente* aquel sistema no dejaron de notar el cambio (Vilarós, cap. 3). Vázquez Montalbán resumió la pérdida de voltaje social de la palabra poética en aquella temprana expresión que hizo fortuna: «contra Franco estábamos (escribíamos) mejor» (1985: 171), resumen de aquel extraño momento delusivo.

Logofagia o los trazos de la historia (1972-1978)

Una tecnología de comunicación eclosiona creando a un tiempo un espacio público y unos saberes lectores, pero también formaliza una determinada temperatura emocional. Las pintadas enseñaron a ver y a leer políticamente a los sujetos de su época, pero también les proporcionaron una experiencia estética envolvente. La pintada reestablecía la tensión entre el texto y su soporte, auratizándolo, imprimiéndole singularidad (un grafiti es reproducible en la misma medida en que es irreplicable). Pero, al tiempo, vehiculaba una peculiar sensibilidad urbana. Participar en la lectura mural de la transición española no era sólo compartir una lengua ciudadana movilizada en los muros. Era, además, hacerlo a través de una forma. Las imágenes de esas paredes complejas, solapadas,



Fig. 3. Palimpsesto (Sempere, s. p.)

multiplicadas en las sucesivas capas de borrados y enunciados, convierten las paredes en verdaderos palimpsestos que representan, a la vez, la textura del momento, una *ciudad-pintada* [fig. 3]. En aquellos laberintos de escritura y tachados muchos contemporáneos supieron ver la forma de una época, su cristalización estética. Y trataron de investigarla,

reproduciéndola en soportes diferentes. Quizá, como me sugirió Ángel Loureiro, no haya mejor ilustración de ello que el final de *Cría cuervos* (1976) de Saura, donde vemos a sus protagonistas camino del colegio a ritmo del *Porque te vas* de Jeanette entre vallas publicitarias, coches y pintadas tachadas por la policía.

De entre todas las prácticas artísticas del momento habrá una particularmente sensible a los enigmas estéticos de los muros franquistas. Se trata de esas formas de escritura que, por impotencia y pereza, hemos denominado «poesía visual», pero que sería más preciso llamar *escrituras analfabéticas* (Salgado), una fecunda línea de trabajo en los setenta donde se cruzan plásticos, fotógrafos, poetas y diseñadores, uniendo grafismo, visualidad y diálogos interartísticos. Se trata de un nudo gordiano, que no desafiaré. Mi intención aquí es tan solo deslizar otra posible propuesta interpretativa, según la cual la emergencia de la visualidad en la escritura poética de la transición es inseparable de la irrupción del grafismo político en los muros y calles posteriores a 1968. Así, en aquellos años, poetas como José-

Miguel Ullán o Uxío Novoneyra, pintores como Antoni Tàpies y artistas como Concha Jerez, trabajaban con los palimpsestos de los muros que les fueron contemporáneos, rompeolas de la sociedad, el lenguaje, el poder y la historia. Al construir una autonomía formal mediante dispositivos artísticos sus formas se abstraen y presentan opacadas y enigmáticas. Dejan de ser documentos, mientras pulsan la tensión política de la que nacen y que logran resonar desde la página del libro o la pared de la galería. Al paso del tiempo, su enigma facilita una lectura formalista, despolitizadora. En ese sentido, nos importa interpelar aquellos dispositivos contextualmente, sin limitar su significado colectivo, reduciendo lo político del arte al plano de su forma, aunque entendamos la forma como el resultado de un proceso constructivo. Un objeto puede revelar su propia factura, haciéndose testigo y documento del proceso que lo produjo y, así, en 1975, Antoni Tàpies pintará su cartel *Pro abolició pena de mort*, «tachando frases como los policías tachaban las pintadas en la vía pública, expandiendo así el sentido histórico de sus series de litografías, pretendidamente abstractas, sobre las formas concretas de protesta política de su tiempo» (Labrador 2017: 261-2).

Este es el sentido también de la temprana *Suite catalana* (1972) del mismo Tàpies, que se pudo contemplar recientemente en la exposición *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de*

la transición española del Reina Sofía (MNCARS), una serie de grabados roji-gualdas donde las barras de la estelada se construían con trazos de tinta que imitaba sangre, huellas sanguinolentas de manos y de pies sobre un lienzo histórico, letras borrosas y en desorden de *libertat* o *Catalunya* que aluden claramente a pintadas. Palabras rotas, tachados, interrupciones, ocupación del espacio con unas pocas letras dispersas (las pintadas políticas tenían pocas letras para tardar menos en escribirlas y minimizar el riesgo), dominan las técnicas de composición de las litografías de Tàpies entre 1973 y 1978 al menos. No será el único: en la transición la abstracción se politiza y vuelve documento. Es el caso de Guillem Vilador en *Entre Opus y Opus* (1972) [fig. 4], cuyo mecanismo compositivo sitúa un cuadrado negro suprematista sobre un poema democrático. Este promete «libertat

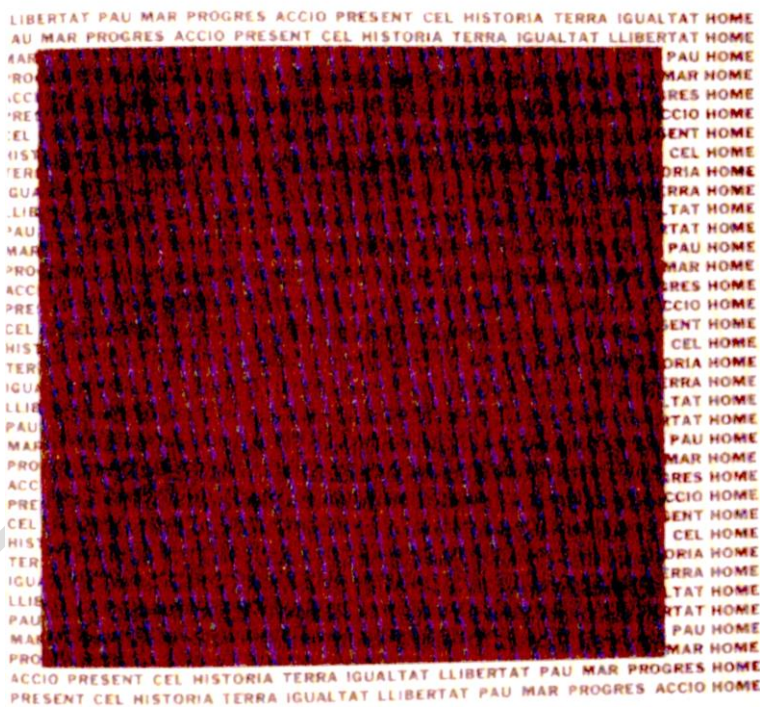


Fig. 4. Guillem Vilador. *Entre Opus y Opus* (1972)

pau mar progres accio present cel historia terra igualtat home pau mar progres accio present cel historia terra igualtat llibertat home mar». Pero el cuadrado negro de la censura nos impide leer el resto. Sabemos, en todo caso, que por debajo prosigue incansable el grafito de una democracia por venir.

Esta misma técnica de obturación sirve para componer otras piezas afines. En ocasiones, llega a desaparecer por completo el discurso crítico de las pintadas, y se permite que los signos estéticos de la censura invadan la página, como en el *Seguimiento de una noticia* (1977) de Concha Jerez. En otras, los grafos fluyen caóticamente y la página representa solo formas de ocupación del espacio en conflicto, ruido visual, como en un grabado de Tapies que acompañó la edición de José Miguel Ullán de su libro *Alarma* (1975). En quizá su poemario más arriesgado, donde, al filo de la muerte del dictador, *grafiti* y tachados, veladuras y desvelados desfilan rodeando los textos y poemas. Una página entera se vuelve casi ilegible por efecto de unos trazos verticales, censores, que encarcelan el texto, y encierran su sentido. [fig. 5] El lugar del poeta consiste aquí en el desplazamiento estético, la toma de distancia de las paredes de época para intervenirlas con un nuevo soporte. El poema escribe sobre el texto censurado una *alarma*: «Esta es la historia descarnada». La densa emergencia discursiva del poema queda atravesada por la censura. Formalmente esta técnica dialoga con el «détournement» situacionista, el *desvío*, consistente en derivar un texto previo hacia un espacio de representación que lo incomode, abriendo sus sentidos. En este caso, el texto previo era el de los enrejados de los muros del tardo-franquismo, tal y como fue documentado por Pedro Sempere [fig. 6].

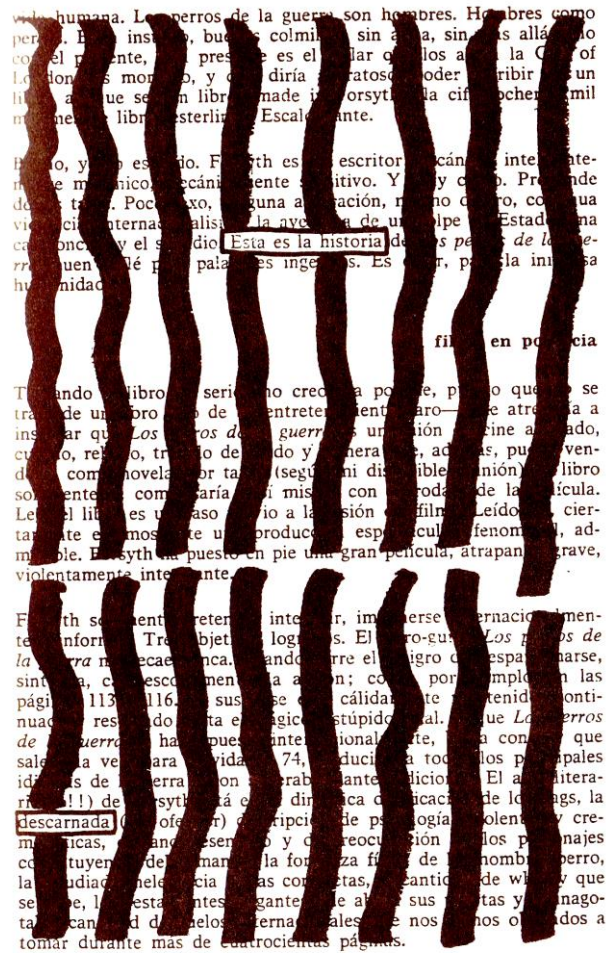


Fig. 5. José-Miguel Ullán. *Alarma*. Madrid: Trece de Nieve, 1976 (s. p.)



Fig. 6. Pintada censurada (1) (Sempere 82) Palotes

Cuando Sempere publica su libro sobre el grafiti en 1977, partícipe de la misma sensibilidad de Ullán y Tapies, no dejará de reconocer la potencia estética de las imágenes de los grafitis tachados. En su ensayo les dedica bellas palabras, imagina a los censores como «improvisados artistas veleidosos»,

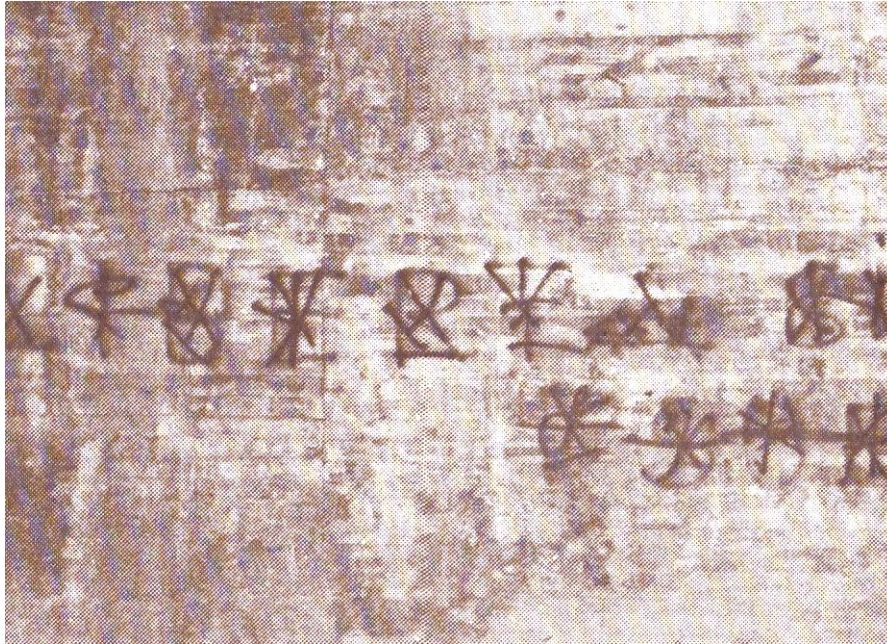


Fig. 7. Pintada censurada (1) (Sempere 83)

«más preocupados por la resultante estética de su propia obra que por su funcionalidad». Dice de ellos que, en sus tachaduras, llegan a reproducir «lejanas caligrafías orientales» [fig. 7], las mismas que el propio Ullán emplea en *Frases* (1975: 21), y que otros poetas, como Leopoldo María Panero, en la estela de Pound y Fenollosa, no dudan en incluir en sus trabajos de la década. No cabe duda: en la transición, *scriptores ludentes*. Los poemas

formalizados en la expresión del grafiti buscan extrañar el texto poético para hacer ver los mecanismos de automatización lectora. La representación de los textos del poder es en realidad una pregunta más amplia por la percepción de la realidad en un mundo discursivo socialmente codificado. Y, desde ahí, como altavoces deformantes de la galaxia McLuhan, los *poemas visuales* han sido muchas veces comprendidos.

Todo ello nos habla, en cualquier caso, de la potencia simbólica que ha adquirido a estas alturas el lenguaje de las pintadas, tanta como para convertirla en el centro de un trabajo poético que quiso expresar la situación límite que enfrentan los sujetos, vistos como seres discursivos en el laberinto de textos de la historia. Al trasladar las paredes a las páginas, se pretende una oportunidad para su toma de distancia, para su desrealización dialéctica. Estos mecanismos, en formas distintas, en múltiples variantes, reproduciendo ahora la lengua del censor o las hablas de los muros, embargan la producción poética de vanguardia de la década, problematizando el régimen de representación de la poesía social-realista que había comenzado informando las primeras pintadas contra el régimen. A esta vanguardia ha dedicado un libro pionero y ya clásico Túa Blesa, codificándola desde un punto de vista retórico. Blesa bautiza esta emergencia poética e histórica como la «logofagia», los procedimientos retóricos por los que «los trazos del silencio» se integran en el texto. Recuerdo perfectamente la impresión que me produjo por vez primera encontrar en sus páginas aquellos poemas tachados, llenos de jeroglíficos. Mi trayectoria investigadora está ligada a querer escuchar ese silencio, en un movimiento crítico de la hermenéutica filológica a la historia cultural, para llegar a demostrar que la logofagia también es el

mecanismo por los que los trazos de la historia (de una historia de represión y de lucha antifascista) se integran en el texto. Así, la materialidad efímera y utópica de la imaginación revolucionaria deja un trazo opaco pero irredimible en el archivo artístico de una época.

Quiero hacer justicia y homenaje a los procedimientos que Blesa trató de desarrollar para ubicar aquella retórica del silencio como parte de un código, bautizando una serie de nuevas figuras estilísticas que pueden ser convocadas para leer las pintadas de la transición. Me interesa aquí fijarme en una que Blesa nombra como *fenestratio* (17). Se trata de la introducción en el discurso de sus hiatos, de la percepción de una fractura en la palabra o en el enunciado. Porque muchas pintadas quedaron a medio hacer durante estos años, en unos casos porque sus autores se quedaron sin tinta, pero en la mayor parte de ellos porque tuvieron que salir corriendo delante de la policía. De todas ellas hay una que me sigue resultando espeluznante [fig. 8]. Sólo dice «Pan T». Quedó sin escribir «Trabajo y Libertad». Su autor fue Javier Verdejo, un estudiante de 19 años de Almería, al que el 13 de agosto de 1976 disparó la policía mientras pintaba. El hecho fue recreado meses después a través de una serie de dieciséis acuarelas fantasmales en una exposición en homenaje por el pintor Jorge Castillo. Pero la policía no permitió la exposición (Sempere 67).



Fig. 8. Anónimo. «Pan, trabajo y». Fotografía, 1976. CC

El referéndum de 1976 o el parlamento en las paredes

En junio de 1976 Arias Navarro dimite, incapaz de hacer frente a los desafíos de la sociedad civil movilizada (Gallego). En el otoño de ese mismo año, un gobierno presidido por Adolfo Suárez trata de darle más carrete a la apertura política de las estructuras del régimen. La pieza clave de su diseño se encuentra en una votación convocada para el 15 de diciembre. Bajo la fórmula de un referéndum, a la población se le va a preguntar si acepta la reforma de las leyes orgánicas franquistas en los términos que el estado ha decidido. Los derechos de libre reunión, expresión y asociación siguen prohibidos *de iure* y, gracias a los aparatos de estado y los paramilitares, también *de facto*. Los camisas viejas del régimen se niegan a la reforma («a Cristo lo mató la democracia: vota no», Gironés: s. p.) y, mientras la oposición resta legitimidad al referéndum, y pide la abstención, desea que gane el sí. Pero los aparatos de propaganda están en manos de Suárez y estos se encargan de promover su campaña. En aquel contexto, «ante el despliegue de una publicidad gubernamental unilateral y masiva», «espontáneos y organizaciones políticas democráticas convergieron en una reacción común». Entonces, «decenas de millares de “graffiti” cubrieron, más allá del suburbio y los barrios, los centros urbanos, pasando por monumentos solemnes y estatuas, hasta llegar a la “contrapintada” sobre las pegatinas oficiales» en una «gran amalgama de ironía, negación total, compromiso y combatividad o ira» (Arias 1977b: 43).

Un Vesubio de graffiti invade las paredes en 1976, produciendo un salto cualitativo en la economía de su circulación. En el verano el pabellón central de la Bienal de Venecia, dedicado a la España antifranquista, se hizo cargo de ello, incluyendo un panel donde los visitantes escribían sus palabras libres. Las oleadas de las pintadas, representadas con escepticismo desde el conservador diario ABC [fig. 9], son el signo de la eferescencia social del primer postfranquismo. Son síntoma de una marea de actividad que incluye la ocupa-

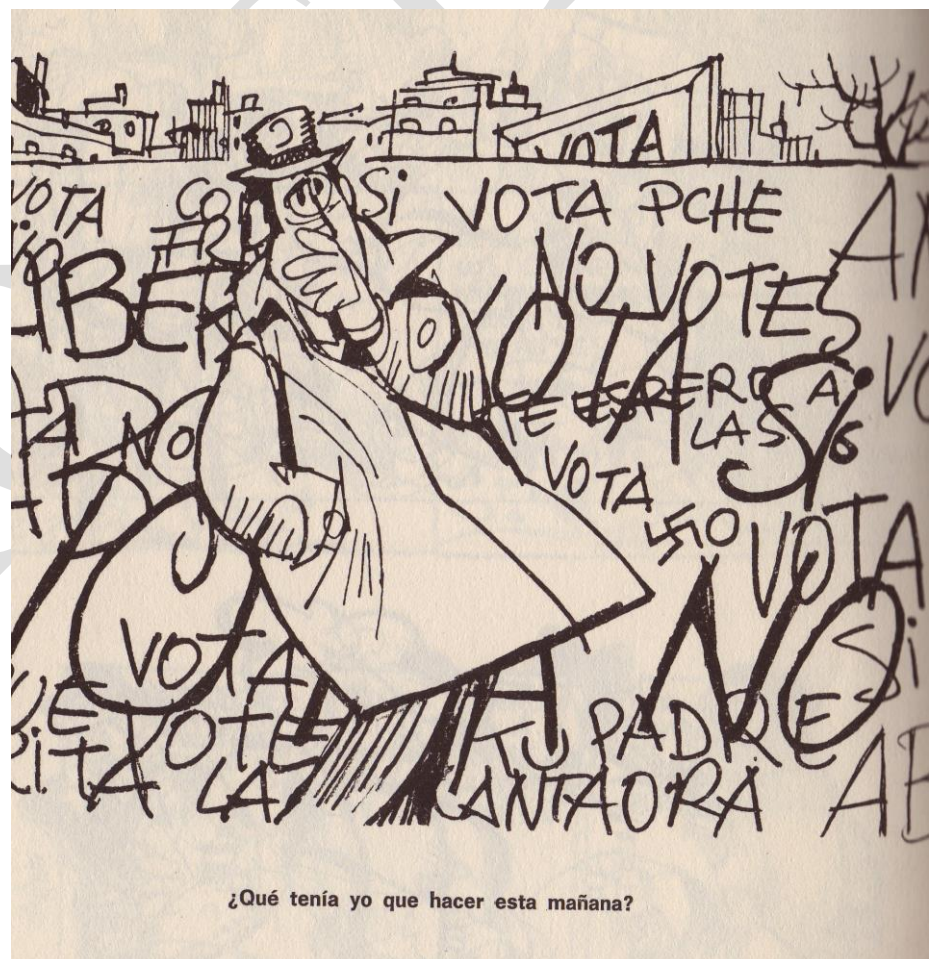


Fig. 9. Viñeta de Mingote en Gironés (108)

ción de espacios públicos en manifestaciones y reuniones, la aparición de medios alternativos, prensa y revistas, la actividad paralegal de los partidos y los sindicatos, marea que, en su capacidad de emitir discurso, acaba jubilandando la lengua instituida del franquismo, tal y como lo documentan las crónicas de Montalbán. En su libro *Cómo liquidaron el franquismo en dieciséis meses y un día*, en un texto titulado «adiós, lenguaje, adiós», argumenta que «la inmensurable obra del régimen no han sido los pantanos ni las Copas de Europa del Real Madrid: la gran obra del régimen [era] el lenguaje» (1977: 134). Gerard Imbert describió este momento como el de la «ostentación de una nueva identidad», donde comienza un proceso de hegemonía cultural, ante los signos de un franquismo en retirada. Momento que culmina cuando, «en noviembre de 1976» «con motivo del primer aniversario de la coronación real [de Juan Carlos I]», la Televisión Española afirmó, a través de su voz en *off* de noticiario que «El rey oyó la voz del pueblo: las manifestaciones, las pancartas, los grafiti» (Sempere 1977: 68). Así, para el estado, al menos retóricamente, las pintadas dejaban de ser el signo oscuro y tachado de la voz innominada de «los enemigos de España», para convertirse en la lengua de un pueblo, que al adquirir figura pública, comenzaba en aquel mismo acto a desdibujarse en los muros.

Si es evidente que en los años primeros de la transición se produce una efectiva exaltación de los signos y las palabras de esa identidad en gestación —ciudadanía antifranquista—, al tiempo es el momento en que ésta comienza a expresarse de forma más compleja. La expresión eufórica de estas identidades reprimidas tiene también la consecuencia de ofrecer sus matices. Cuando se hace pública, la lengua democrática es mucho más compleja de lo que podía pensarse. Lo que hay allí no es una ciudadanía hablando con una misma voz, sino múltiples identidades o ideas de ciudadanía solapadas e indecisas hablando al mismo tiempo. Un magma de discurso. En las pintadas del referéndum se fusionan las voces anónimas que hablan en una nueva lengua democrática y la voz orgánica de los partidos políticos que quieren representarla. *Ciudadanía* y *partidos* convivían en una continuidad esencial a la altura de 1976. Conforme el proceso de transición avanza sus voces se desglosan. Los partidos se legalizan y así obtienen voz, legitimidad y dinero. Abandonan para siempre las tapias de la ciudad democrática. Pero en ellas se seguirá expresando esa voz múltiple y deformada de la colectividad sin representación, las hablas de los *otros de la transición* —anarquistas, peligrosos sociales, radicales, revolucionarios, yonquis, quinquis, ácratas, *punkis*— a los que he dedicado varios trabajos (Labrador 2014; 2015; 2017).

En 1976, frente al control estatal de la emisión informativa, las tapias del referéndum son, como lo supo ver Aranguren (Equipo Diorama, «Prologo»), la prótesis de una voz imaginativa y exigente que ante la proximidad de las Nochebuena desea una «Feliz abstención» haciendo de la «i» una vela navideña, o que simplemente proclama unilateralmente: «Vamos a ser libres» (Equipo Diorama: s. p.). ¿Es esa misma voz la que afirma un año después «No falta dinero. Sobran ladrones», «Amas de casa, mártires de la compra» y «Si dios existe ese es su problema» (Sempere)? En 1977 el modelo se complica porque los «demócratas» ya no están solos en las paredes. La dialéctica del reconocimiento político admite y excluye al mismo tiempo y, de la misma manera que, paulatinamente, la izquierda orgánica comienza a convertirse en interlocutor político del estado, la ultraderecha se siente desplazada

e irá tomando progresivamente las calles. Y también las paredes, afirmando en ellas una identidad insegura, escribiendo las palabras que, durante cuarenta años, constituían el léxico del poder (falange, traición, honor, patria...), tratando de detener ese «adiós al lenguaje» del que hablaba Montalbán.

Entre la lengua democrática y la lengua del franquismo se dará así una nueva relación dialéctica. La primera, implementada, desinhibida en el momento de su fundación pública, se expresa con contundencia. Ha ganado sofisticación y complejidad, pero, sobre todo, ha cambiado en la percepción de sí misma. La segunda, por el contrario, ha entrado en crisis. Ya no le basta el tachón, tiene que ser dicha. Ha perdido su hegemonía. El proceso se radicaliza, y llegará a su cenit en las pintadas de la transición tardía. Al lema de «Franco no ha muerto», las paredes se llenan de pintadas de una ultraderecha que, desplazada en el parlamento, no se resigna a perder la preeminencia social que su discurso tuvo. «Franco aún vive», «Franco presente», «Él resucitó: no pongas cara de muerto», expresan de forma gráfica el duelo no resuelto de una comunidad traumatizada por la pérdida de su hegemonía. Es el drama edípico de la descendencia: el lenguaje del franquismo, como mostró Montalbán, fue redescrito por sus valedores, que buscaron nuevas metáforas y enterraron las viejas. Vizcaíno Casas supo expresar esta ansiedad de modo inigualable en su *best-seller* transicional *Y al tercer año resucitó*, trayendo de vuelta al Caudillo en el año de 1978, en una España de anarquía y desorden que, en tres años de libertad, ha borrado su obra. En su *18 Brumario*, la ultraderecha no se limita a expresar en las paredes las huellas de los fantasmas del pasado, enunciados como «Rojos al paredón», «No se os puede dejar solos», «Esto es sólo un aviso, la próxima será con sangre», «El domingo se rifa metrallera», y el grito rotundo de «Viva la muerte» configuran un mapa siniestro, un teatro de la crueldad que recurre a la exaltación de la violencia para configurar sus esperanzas sociales. Eran pintadas performativas, buscaban convertir las paredes en paredones, realizando un concepto de comunidad excluyente que reclama la eliminación física de aquellos que se definen como enemigos.



Fig. 10. Pintada (Sempere 92)

De este modo, el franquismo post-franquista y la ciudadanía democrática se ven de pronto las caras, en las mismas paredes y negocian entre sí sus significados, su posibilidad misma en actos de escritura. La ecdótica de un grafiti documentado por Sempere en 1977 viene a resumir todo este proceso [fig. 10], en una imagen compuesta en varios tiempos que, con cada reescritura, reclamaba una definición política del mundo. Alguien primero escribió «Con Franco vivíamos mejor», uno de los eslóganes más repetidos por la ultraderecha, que igualaba el bienestar

material con la vigencia de un sistema político, sobrentendiendo la necesidad de perpetuarlo frente a los vientos reformistas. Sobre este enunciado alguien afirma «y sin dignidad». Son otros valores: la dignidad política se enfrenta a un bienestar basado en la renuncia a la libertad como dimensión que define al individuo. Porque la democracia aquí no tiene que ver con el *confort* sino con la disputa por cómo deberían ser las relaciones entre las personas. Frente a ello, una nueva mano reescribe: «y con dignidad». La dignidad, desde el léxico del franquismo, es el cumplimiento de determinadas normas morales, la sumisión a valores y jerarquías, en un orden moral donde «servir» es «la única libertad posible», como rezaban sus textos fundacionales. La democracia habría traído la violación de esas normas y, como consecuencia, la corrupción y la pérdida de la dignidad nacional. Otra mano cambia todavía el sentido de aquella frase, anteponiendo la palabra «algunos» y distorsionando por completo su lectura: «algunos con Franco vivíamos mejor y con dignidad». Así, por medio de una enunciación irónica, se desnaturaliza la dignidad franquista, desvelando la dimensión de clase y los privilegios en los que se funda. El franquismo, nos dice la pintada, dividía la sociedad en explotadores y explotados, y los primeros vivieron bien gracias a los segundos. La «dignidad» así definida sólo naturaliza las relaciones de poder. Esta nueva descripción del mundo no puede ser superada por el lenguaje anterior. Estamos ante lo que Richard Rorty llama un «léxico último», cuyos valores no pueden ser negociados, se aceptan o se niegan. Lo prueba la impotencia que subyace a la última intervención sobre este grafiti, que no tiene más opción que dar un paso atrás y tachar «algunos». Dos visiones contrapuestas, dos visiones de mundo irreconciliables, una en ascensión y otra en retirada. Y, al final, las letras de «algunos» vuelven a ser escritas proclamando el triunfo del lenguaje que viene.

Hay léxicos que no pueden «sumarse», porque los principios que los organizan no son compatibles. De las identidades que soportan se puede decir que son identidades irreconciliables. Entre ver el franquismo como el cumplimiento del ser de la nación y verlo como un sistema sociopolítico que organizó la distribución de los recursos de forma desigual a través de una violencia política estructural, no hay punto de encuentro. Las afirmaciones a partir de las cuales no se puede seguir discutiendo, es lo que Rorty llama «un léxico último». Un léxico último solo puede sustituirse con otro. Es lo que sucede en esta otra pintada [fig. 11], donde alguien escribió «Viva Franco» y otro simplemente le respondía «No jodas». Con esta imprecación visceral, se cancelaba el deseo de regreso del franquismo, pero aquel «no jodas» traía un programa filosófico completo: una



Fig. 11. Pintada (Sempere 92)

poética del anacronismo, democrática, hija del hartazgo, del existencialismo y la náusea, del marxismo brumario, cansada de militancia y traumatizada por la educación nacional-católica. Con toda su amargura, con su radicalidad y con su desencanto, el «no jodas» de esta pintada fue para la transición española lo que los adoquines y la arena de playa para el mayo francés.

Las elecciones de 1977 o la democracia de las paredes blancas

Si hubo un momento en el que todo el antifranquismo llegó a estar unido fue en el curso político de 1976-1977 y si hubo un lugar fue en las paredes. El reconocimiento de que en ellas se expresaba una voz ciudadana animó a que periódicos como *El País* o *Cambio 16* o revistas como *Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo*, *Por favor* o *El Popus*, que articulaban una nueva esfera pública democrática, dedicaron artículos al tema. Además de numerosos ensayistas, en aquel «parlamento de papel», dibujantes tan notables como OPS, Perich, Martín Morales, Peridis, Carlos Giménez u Oli, dieron muestra de sensibilidad e inteligencia ante el grafiti. Es el caso de una figura de Vallés [fig. 12]



Fig. 12. Viñeta de Vallés, *Por Favor* 141 (14 mar. 1977): 10

que representa al nuevo poder tecnocrático del postfranquismo reformista encarnado por Suárez. Este ya no tacha, sino que borra, estableciendo los límites de una democracia de perfil bajo que, a base de eliminar diversas reclamaciones ciudadanas (república, huelgas, federalismo), acaba eliminarse si mismo. O una viñeta de Perich, donde el «prohibido prohibir» del mayo francés se transforma en el «prohibido discutir las prohibiciones» del otoño español (Gironés: s. p.).

Pero en aquel momento todo el antifranquismo hablaba en dialectos de una misma lengua emancipadora, basada en referentes culturales y civiles suprapartidistas. En 1976 se daba una continuidad esencial entre asociaciones, partidos políticos y ciudadanía. La existencia de esta

sociedad políticamente consciente era palpable en la prensa alternativa. Allí, desde muy pronto, hubo voces que detectaron que el problema de la legitimidad democrática iba a ser el problema de la representación y que la dinámica de los partidos políticos de la izquierda parlamentaria era verticalista. Frente a los deseos que expresaban muchos grafiti («por los ayuntamientos populares», «no a Juan Carlos. por un gobierno provisional que convoque una asamblea constituyente», «autogestión por la comuna», Sempere), la democracia española fue descrita no como una democracia participativa, federal, plebiscitaria o republicanista, sino liberal, basada en mecanismos de representación diferida. Esa fractura, progresivamente ensanchada, a la altura de 1979, es lo que de forma tan confusa y tan interesada se ha historiado como «desencanto».

También en los muros se podrá observar este proceso. Desde el referéndum, poco a poco, se irán distinguiendo dos grupos de pintadas, unas con siglas y otras sin ellas. Como documenta Fernando Arias en una serie de interesantes entrevistas, los partidos políticos fueron desarrollando a lo largo de 1977 una política institucional a propósito del grafiti como medio de comunicación. Si, en la clandestinidad, hacer pintadas representaba un deber para los militantes de base, en las primeras elecciones legislativas se ponen en marcha nuevas técnicas de marketing político que discuten su eficacia. Así, para un representante del PSOE, las pintadas ya no eran la voz de ningún pueblo, sino «una fórmula para que se conozca el nombre del partido. Lo que podría definirse como “hacer marca”» (Arias 1977a: s. p.). Ya no se trata de la construcción de un espacio de representación, no se trata de edificar cimientos identitarios, sino de trasladar a la sociedad ofertas dirigidas a captar su atención y su voto. Y para ello, en realidad, las paredes estaban demasiado llenas de signos y la época recomendaba mensajes claros. «No utilizamos el lenguaje irónico. No es nuestro estilo» concluye el publicista del PSOE, mostrando su desconfianza respecto de un lenguaje que hacía del humor un recurso de crítica democrática.

«Estamos limpiando nuestra universidad. Así empezamos a cambiar» fue el lema institucional con el que el gobierno de Suárez eliminó las pintadas por la abstención en el referéndum de 1976 del campus universitario de Madrid. La metáfora era clara cuanto perversa, al equivaler cambio político democrático y limpieza de grafiti, una teoría poética en la que el orden (lo verdadero) y la democracia (lo bueno) se identificaba con el blanco de las paredes (lo bello), que es como decir, la ausencia de opinión pública no institucionalizada. La democracia supone una innovación estética significativa, frente a la poética de tachones negros del franquismo: ya no se trata de reprimir, sino de hacer desaparecer. El blanqueamiento es el gesto poético de la democracia suarista: de antecedentes políticos, de símbolos históricos, de los conflictos. Pero quizá sorprenda más descubrir que, en 1977, en su voluntad de ganar respetabilidad, el PSOE prometerá que sus militantes borrarán las pintadas días después de hacerlas, colocándoles en la insólita situación de ser a un tiempo escritores y censores de sí mismos. Un par de meses más tarde, se hace inasumible la fractura simbólica entre las formas de protesta política propias de la transición —efímeras, *poveras*, urbanas— y el deseo del Partido Socialista de jugar dentro de la lógica política de la UCD. En la campaña de las elecciones de 1977, bajo el lema «Para un mayor aprovechamiento de la propaganda», los socialistas replican su lenguaje

e identifican claramente democracia con limpieza y libertad con ausencia de expresión pública no organizada. La *pintada* se reduce a su dimensión publicitaria: «la propaganda mal utilizada no es efectiva y ensucia tu ciudad». Sempere lo resumió perfectamente: «ante la perspectiva de poder, el PSOE quiere llegar con las paredes limpias» (1977: 68).

No votes, pinta. La poesía de una democracia intransitiva (1976-1980)

Y sin embargo, por esas mismas fechas, obra de francotiradores ideológicos, comienzan a proliferar todo tipo de sugerentes pintadas autorreflexivas que hacen del hecho del grafiti el centro de su mismo mensaje («Me gusta ensuciar la pared», «Hay que aprender a pintar»). Con eso se anticipan, de algún modo, a la evolución de la pintada en la década siguiente al grafiti de inspiración newyorkina, basado en la autonomía política de la forma. Pero la performatividad de estos grafitis metaliterarios («no a la publicidad», «la pared para el que la pinta») vehiculan una apuesta decidida sobre una política concebida como hacer y no como representar. Los primeros grafiteros de los ochenta recuerdan aquel deseo colectivo de pintar que se apropió de los niños de la transición como la experiencia de participación política más grande de su vida: no surgía de la nada, habían visto a sus mayores hacer pintadas políticas, y a los vecinos apreciar los colores de los murales en los barrios más pobres (Suso33). La cultura política del grafiti propiamente transicional se resume en torno a una idea sencilla: «No votes, pinta». Frente a la pared negra del franquismo, o la pared blanca de la transición, los jóvenes contraculturales apuestan por la pared densa y coloreada. De ello da muestra una reseña publicada en *Ajoblanco*: «Simplemente, lo que nos falta a los peninsulares es mudarnos de estética. [...] Si de verdad queremos democracia, hemos de variar incluso el concepto de pared/ciudad. Las paredes, en ella, no son de tal o cual señor. Son del ciudadano. De todo aquel que tiene algo que decir. [...] Son pizarras para saber cómo anda el país. Termómetros» (Puig 1977b: 12). Así, detrás de la reivindicación de la soberanía sobre la expresión en las paredes se encuentra una reivindicación ciudadana.

Sempere no dudó en definir estas últimas pintadas como «ácratas», definición adecuada si la ampliamos para definir un espacio inclusivo donde caben prácticas muy diversas, sólo unidas por una común definición de ciudadanía. Esta se basaba en la soberanía política individual, en su ejercicio activo como la base de una soberanía colectiva efectiva. La noción ampara un mar de movimientos y acciones, que van desde asambleas de vecinos, grupos ecologistas, feministas, grupos LGTB, a ateneos culturales, cooperativas de trabajadores, plataformas editoriales, y grupos de poetas... Cada uno operan articulando desde un área concreta su definición de democracia, y sus instituciones: radios libres, escuelas de barrio, defensa de espacios naturales, derechos reproductivos, etc. Este tejido activo —que fue denominado en su momento como *hidra democrática*— comprende la ciudadanía no como un derecho formal otorgado sino como una práctica autónoma adquirida. Los grafiti construyen y documentan todo este proceso. Y en su creación van a volver a jugar un rol los poetas.



censura previa a la comunicación

aquí yace el mundo de la comunicación
no era perfecto

--censura

nadie me habló nunca de nada nuevo

--censura

qué quieren ahora de mí

--censura

soy acaso yo mismo lo que exigen

--censura

preciso es intentar buscar la última felicidad

en los viejos atolones olvidados

o ya mucho más lejos bajo tierra

allí donde los hombres incommunicados

cometen su novísimo pecado atómico

--censura

os encuentro sentados sobre viejos prejuicios ancestrales

--censura

ya he pronunciado mi última palabra

estridente

y mi palabra se ha roto

la habéis hecho pedazos

--censura

cuándo llegará mi hora de la comunicación

--censura

cuándo llegará mi hozx xz xz xzxzxzxzxzx

--censura

xzxzxz xzxzxzx xz xzxz xz xz xzxzxzxzxzx

--xzxzxzx

ángel gonzález

madrid

Fig. 13. Ajoblanco, Extra Bombilla literaria, 23 de abril de 1977: 40

Las interacciones entre arte urbano y activismo en la transición son fascinantes. Sirva tan solo un ejemplo para ilustrar la complejidad de estos intercambios. La revista *Ajoblanco* en sus primeros números trataba de abrir sus páginas a escritores y creadores que puedan representar el impulso utópico de su audiencia. Son «las linternas literarias» y «bombas literarias». En uno de estos números, aparece publicado un poema de Ángel González. [fig. 13] Pero su evolución es relevante, incorporando elementos logofágicos en su escritura. Me interesan más las dos fotografías de pintadas que lo acompañan, y explican. La superior se corresponde a un fotomontaje, donde se tacha la mercancía. La inferior es más interesante por cuanto es una fotografía de una intervención real sobre una valla publicitaria, otro *détournement* en el que las siluetas del Corte Inglés piden una escuela y servicios mínimos para el barrio. A las periferias de las ciudades llega la publicidad, la del consumo y la de los partidos políticos, pero no llega el estado. Las barriadas periféricas a finales de los setenta carecen de los servicios mínimos. Hacen entonces suyas las artes murales de la década para inflexionar el discurso de ciudad y devolvérselo en forma de demanda. Esa es la voz (sin rostro) de la ciudadanía intransitiva. Quizá su discurso no tuvo el reconocimiento público que merecía. Pero existió y se articuló, generando la imagen de un *skyline* posible para la ciudad democrática. «La ciutat interrompuda» la llama Julià Guillamon.

Las pintadas articulan la identidad, el lenguaje y la vida de esas comunidades en transición. La documentación sobre asociaciones de vecinos que pintan murales cívicos o utilizan las pintadas para expresar sus demandas es abundante, y pudimos mostrar ejemplos relevantes en *Poéticas de la democracia* (MNCARS). Otros usos significativos los encontramos en las asambleas feministas. O en las movilizaciones estudiantiles de finales de la década, abrazadas a una concepción lúdica del acontecimiento político. Pero todas ellas nos hablan de la importancia de una nueva generación, nacida en la segunda mitad de los años cincuenta, que llegaba a su primera juventud, opuesta no solo respecto de los valores franquistas de sus padres, sino de las formas más autoritarias de sus hermanos inmediatamente anteriores (Labrador 2017). Si aquellos son los protagonistas en la lucha por las libertades políticas, los jóvenes de 1977 se especializan en las intervenciones artísticas. Entienden la cultura como un lugar de construcción de autonomía política. Son esos jóvenes quienes proclaman en 1977 en la revista *Ajoblanco* que el suyo es «un tiempo definitivamente utópico», que en él se inicia «un futuro tan deseado que sólo podemos nombrarlo con poesía y realizarlo en la acción directa» (Puig 1977a: 11).

En esta sociología y en estos colectivos, las pintadas anónimas encuentran públicos y autores naturales. Son los miembros del Colectivo Plástico de Zaragoza (Grau Tello). Son Carlos Varela y sus amigos (Ledo). O los muchachos de «El zorro justiciero», una agrupación ácrata de artistas, poetas y jóvenes bohemios, que entrevista Fernando Arias (1977a). Son estos los productores de un lenguaje ciudadano que se divulga y define a través de las pintadas transicionales, que forma parte de una «política revolucionaria para la vida cotidiana». Cerca de ellos encontramos a muchos de los poetas malditos de la época, cuando acuden en calidad de grafiteros. Es el caso de una figura emblemática, como Eduardo Haro Ibars, en un artículo que lleva por título «Gritos en las paredes», donde afirma

reconocer en los eslóganes ácratas el *aullido* de la juventud. Esta con «la palabra pintada o el dibujo» crea «un intercambio colectivo de pareceres en el que todos podemos participar». Las pintadas antes que una reacción política, un programa estético o un desafío para la circulación de los signos de la mercancía en la ciudad es, son, ante todo, la posibilidad de la comunidad. En, ella al cumplirse la posibilidad de una utopía poética se abre la esperanza de una utopía política: «Quienes quieren quitar las pintadas, quieren limpiar las paredes, quieren negar el diálogo, el derecho a la palabra. Y olvidan —o tal vez recuerden muy bien— la frase del sombrío y revolucionario Lautréamont, realizada en las pintadas: “La poesía ha de ser hecha por todos, no por uno”» (Haro 72).

Las pintadas son la poesía hecha por todo el mundo. El que pinta las paredes no sólo es un ciudadano, es también un poeta, porque para comunidades, en el fondo, ambas categorías son la misma. Así lo reconoce otro peculiar bardo transicional, Antonio Curiel, quien termina su libro *El juglar urbano* un grito dibujado en la arena («Paraíso ahora»), pero lo empieza con una dedicatoria emotiva: «a todos aquellos poetas anónimos que escriben su desesperación y esperanza en las paredes, que luchan, y creen en un mundo nuevo» (109). Las referencias al carácter poético y colectivo de las pintadas murales son múltiples en los textos de la contracultura. «La esencia del rollo está en crear miles de focos, en plantear una alternativa cotidiana permanente, editando revistas abyectas, dibujando cómic o pintando en las calles» (Ordovás 1977: 91), se nos dice en *De qué va el rollo*. «Hablamos palabras envueltas con papel usado y leemos la realidad en los muros y en los adoquines, no en las vísceras de los sacrificados» escribe otro poeta en *Ajoblanco* y otro afirma que «la palabra franca está en las paredes de los urinarios» y otro poeta más, Mariano Soler, se representa «Escribiendo para paredes que no sienten / para sordos ocasionales y miradas altivas». Otro poeta *underground*, Pepe Sales, ejercía también como muralista poético, como también Ángel Guinda, y en Xaime Nogueroles la representación del grafiti en el poema sirve para la denuncia de las prácticas de violencia política.

Esta vinculación continúa también en la iconología. Así, en una portada de *Star* el motivo del joven que en el acto de pintar la pared es disparado. O en la carátula de *Viva el rollo*, el disco que señala el nacimiento del *punk-rock* nacional. O en el libro homenaje que poetas, músicos y dibujantes de cómic publicaron en La Banda de Moebius con motivo del asesinato de John Lennon en 1980. Estos poetas y estos colectivos de forma múltiple, dinámica y pública generaron un lenguaje para hablar de la sociedad en términos de ciudadanía, de crítica del autoritarismo, de defensa radical de la autonomía moral de los individuos en sus búsquedas vitales. En este léxico resuenan una década después los eslóganes del mayo francés, y circula diluida la filosofía posestructuralista y el situacionismo, en una escritura irónica y flexiva que utiliza el humor como una, si no la principal, de sus estrategias de seducción. Todos los autores que reflexionan sobre el tema, desde Aranguren a Sempere, atribuyen a este colectivo la autoría de todas las pintadas que portan figuras de sentido. Son esas «pintadas irónicas» que repudiaba el PSOE.

Ellas activan una máquina de distorsiones, de apropiación y reescritura de lenguajes anteriores, de la lengua democrática de los partidos políticos y la lengua instituida del franquismo. Las convocatorias a la huelga general ceden el paso «¡A la juerga general!», «F.N», las iniciales de «Frente

Nacional» se transforman en «Fanta Naranja», y su lema se parodia en «Con Felipe II vivíamos mejor». «García Lorca no está presente» parodia al «José Antonio presente» falangista. Y «King Kong murió por nuestros pecados» es burla del discurso del nacionalcatolicismo». «Estamos entre la TV y la pared», expresión de una situación anímica, sin salida, en lo que será el drama mayor de una generación atrapada en el presente radical que nace entre un pasado traumático y un futuro que no les pertenece: «Que paren el mundo que me quiero bajar». Hay lemas situacionistas que viajan con la herencia del surrealismo en su interior («La realización del arte es la transformación de la vida cotidiana», «La política es la vida misma. No a los especialistas», «el arte es para todos»). Otros nos hablan de la represión foucaultiana («Todos llevamos un policía dentro. ¡Mátalo!»), el cuerpo sin órganos de Deleuze («Disuelve tu cuerpo represivo») y la sociedad del espectáculo de Debord («ustedes no tiene cerebro tienen imágenes»). Especialmente brillantes resultan los lemas enfrentados a la política institucional («Yo voto a Sandokán», «Voto a Bríos», «Voto la desaparición del voto», «Heidi no votaría»).

Coda: la memoria de Pompeya

Esta historia tiene sus clausuras que no voy a poder recorrer. He hablado en otros trabajos del trágico final de muchas de estas comunidades, en un contexto en que la suma de la marginalidad socioeconómica, la expansión desorbitada de la heroína y la epidemia del SIDA condenó a muerte a muchos de sus integrantes (Martorell). El grafiti sigue teniendo una historia en las décadas siguientes, pero será otra. Respecto de la nuestra se produce un corte de representación y, por tanto, un corte de memoria. Pero si los autores que han estudiado comienzan hablando de las paredes de Pompeya, yo prefiero dejar Pompeya para el final. La convoco con la imagen, de un muro completamente grafiado, con el perfil de una silueta delante [fig. 14]. Es la portada de un texto de 1988, donde Claudio Rizzo reúne los poemarios que escribió en la transición bajo el título de «seppukku», el nombre del suicidio ritual samurai. En su libro *Popocateptl*, actualiza el mito de Pompeya, uniendo los volcanes de la cultura azteca y de la mediterránea como alegorías con las que nombra el paso del tiempo y cuenta cómo éste ha sepul-



Fig. 14. Claudio Rizzo. *Seppuku*. Barcelona: Anthropos, 1986. Detalle de la portada

tado las ilusiones, la experiencia, el lenguaje de una juventud borrada. El libro está dedicado al cónsul Firmin, el protagonista de la novela *Under the Volcano* (1947) de Malcon Lowry, libro de cabecera de esa generación. Bajo el volcán, consumada la destrucción de una cultura, sólo quedan los signos de su escritura, que para Rizzo son, claro, sus propios poemas.

Ya lo había apreciado Guillamon en su libro, cómo en los años ochenta, «en esta poética Pompeya había substituido a Venecia» (179). El grafiti es la memoria de Pompeya, los rastros de su vida, de una ciudad interrumpida que ha desaparecido en el tiempo. Es, pasado el pasado, su registro. En Salamanca, durante ocho años, pasaba día tras día por una calle en pendiente ante un solar vacío. Todos los días, camino de la Universidad, la inclinación del terreno me permitía leer sobre uno de sus muros un grafiti, superviviente de aquella época, que seguía diciendo: «Miguel Hernández, Poeta del Pueblo». Al reescribir estas páginas, no he dejado de arrepentirme por no haberle hecho una foto en los ocho años que pasé en las orillas del Tormes. Entonces las pintadas no me interpelaban especialmente, por más que, desde allí, no haya dejado de recordar aquella misteriosa inscripción. Superviviente de su volcán, oscura y anacrónica, conservaba de forma anónima y desvalida una modulación determinada de la historia, la ruina de un lenguaje, de unas esperanzas sociales, que sirvieron a una comunidad para construirse.

El problema de la memoria del pasado empieza siendo un problema material. Determinadas vivencias, textos, culturas, prácticas que, por el motivo que sea, se han visto desplazadas de la genealogía de nuestros discursos actuales sólo pueden reincorporarse a través de una arqueología cultural que cuente con materiales donde intervenir. De ellas, en este caso sólo tenemos una representación marginal, pero aquellas esferas fueron rectoras de su tiempo. Los *grafiti*, como la poesía menor, no son los exponentes de una cultura con aspiración fundacional, las obras de un saber explícito como el que definía Foucault en *La arqueología del saber*. Son más bien los textos en los que se expresa un saber implícito, que es aquel que nos habla de lo que todavía no está constituido, de lo que se está haciendo, de la tensión, del movimiento. Por su carácter efímero estos textos no estaban pensados para fundamentar su cultura, sino para pensarla reactivamente, para intervenirla, para irlo haciendo. Por eso también están libres de los procedimientos de legitimación y de violencia simbólica que caracterizan los textos fundacionales. Son cristalizaciones de un presente, de una forma de habitar aquel presente, no pensada para estetizarlo y preservarlo para una recepción futura sino para irlo haciendo. Aquella era fundamentalmente una democracia pintada, pero en su naturaleza contingente, acaso sirva para decirnos mucho sobre la colocación exacta de los sillares de la ciudad democrática que se construyó y se sigue construyendo sobre aquellas tapias, porque entre sus ruinas vivimos.

Referencias

ARIAS, Fernando. *Graffiti: juego y subversión*. Madrid: Difusora de Cultura, 1977.

ARIAS, Fernando. «Las pintadas: una expresión alternativa», *Triunfo*, 734 (19 feb. 1977): 42-45.

- ALVAREZ, Carlos. *Escrito en las paredes. Papeles encontrados por un preso*. Paris: Librairie du Globe, 1967.
- BLESA, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Colección Trópica, 1998.
- CASTELLS, Manuel. *Ciudad, democracia y socialismo: la experiencia de las asociaciones de vecinos en Madrid*. Madrid: Siglo veintiuno de España, 1977.
- CHAO, Ramón. «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad», *Triunfo*, 507 (17 jun. 1972): 44-45.
- CHARTIER, Roger. *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe siècle)*. Paris: Seuil, 2005.
- CHIRBES, Rafael. *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- CURIEL, Antonio. *El juglar urbano*. Madrid: edición de autor, 1980.
- DEL RÍO, Berta. *Teatralidades disidentes: Prácticas escénicas e imaginarios democráticos (España, 1964-1983)*. PhD. Dissertation, Princeton University, Department of Spanish and Portuguese, 2020.
- DOMÈNECH, Xavier. «La clase obrera bajo el franquismo. Aproximación a sus elementos formativos», *Ayer* 85 (2012): 201-225.
- EQUIPO DIORAMA. *Pintadas del referéndum*. Madrid: Equipo Diorama, 1977.
- FANÈS, Fèlix. *La vaga de tramvies del 1951*. Barcelona: Editorial Laia, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- GALLEGO MARGALEFF, Ferrán. *El mito de la transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*. Barcelona: Crítica, 2008.
- GARCÍA LÁZARO, Néstor. «Escrituras contestatarias en contextos dictatoriales. Las Palmas durante el tardofranquismo (1959-1975)». *Hispania* 246 (2014): 237-266.
- GIRONÉS, José Manuel. *La política española entre el rumor y el humor*. Barcelona: Nauta, 1974.
- GRAU TELLO, M.^a Luisa. «La calle es nuestra. La pintura mural del colectivo plástico de Zaragoza durante la transición». *On the W@terfront* 22 (2012): 7-24.
- GUILLAMON, Julià. *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana, 2001.
- HARO IBARS, Eduardo. «Gritos en las paredes». *Triunfo* 826 (25 nov. 1978): 72.
- IMBERT, Gerard. *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid: Akal, 1990.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. «¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española», *Revista Kamchatka* 4 (2014): 11-61.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. «La habitación del quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas de las culturas juveniles en la transición española», *Fuera de la ley: el cine y la cultura quinquí de los años ochenta*. Granada: Comares, 2015: 27-64.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1984)*. Madrid: Akal, 2017.
- LAMELA GARCÍA, Luis. «Un corcubionés al que la lucha en el FRAP lo llevó a la muerte», *La Voz de Galicia*, 22 Jul. 2020.

- LEDO, Ramiro. *CCV. Cineclub Carlos Varela*. Santiago, 2005. Documental.
- LUMBRERAS, Helena. *España 68*. S.l.: s.e., 1968.
- MARTORELL, Lulú. *30anyspositius*. Cortometraje documental, 2018.
- MORENO SÁEZ, Francisco. *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández*. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2010.
- MNCARS. *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición española*. Dirección del proyecto: Manuel Borja Villeda y Rosario Peiró. Comisariado: Rosario Peiró, Lola Hinojosa, Cristina Cámara y Germán Labrador, 5 diciembre, 2018 - 4 mayo, 2020.
- NÚÑEZ, Aníbal. *Fábulas domésticas*. Barcelona: Ocnos, 1972.
- ORDOVÁS, Jesús. *De qué va el rollo*. Madrid: La Piqueta, 1977.
- PÉREZ, Antonio. *Pequeña historia de la llamada acracia*. Madrid: Postmetrópolis, 2016.
- PUIG, Toni. «1977, un año definitivo, quizás», *Ajoblanco*, 18, enero 1977, pp. 11-12.
- PUIG, Toni. «Nos encantan las paredes pintarrajeadas», *Ajoblanco*, 18, enero 1977, p. 12.
- RODRI, Jaume. *Pintades. Pintadas. Barcelona, de Antich al referéndum*. Barcelona: La Gaia Ciencia, 1977.
- RORTY, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989.
- SEMPERE, Pedro. *Los muros del posfranquismo*. Madrid: Castellote, 1977.
- SAURA, Carlos. *Cria cuervos*. Madrid: Elías Querejeta, 1976.
- SALGADO, María. «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual». En: *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960—1980)*, Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, *Hispanic Issues On Line 21* (2018): 45-73.
- SUSO33. «Entrevista. SSB, Reyes del Mambo». Felipe Gálvez y Fernando Figueroa (eds). www.spanishgraffiare.com, 22 sep. 2011. Web.
- TRANCÓN, Santiago. *Castañuela 70: esto era España, señores*. Madrid: Rama Lama Music, 2006. Book+DVD.
- ULLÁN, José Miguel. *Frases*. Madrid: Taller de Ediciones JB, 1975.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Cómo liquidaron el franquismo en dieciséis meses y un día*. Barcelona: Planeta, 1977.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Planeta, 1985.
- VELEZ, Julio. «Las nuevas pintadas», *Triunfo* 6 (1981): 84-86.
- VILARÓS, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- VINDEL, Jaime. *La Familia Lavapiés: arte, cultura e izquierda radical en la Transición española*. Heras: La Bahía, 2019.