

## **El grafiti carcelario: causas y procesos funcionales a la sombra de Lombroso**

*Prison Graffiti: Causes and Functional Processes Beneath  
the Shadow of Lombroso*

Fernando Figueroa Saavedra  
Asociación Española de Investigadores y  
Difusores de Graffiti y Arte Urbano INDAGUE  
<http://orcid.org/0000-0001-6320-5175>  
[ferfigsaa@yahoo.es](mailto:ferfigsaa@yahoo.es)

Recibido: 15-05-2018; Revisado: 25-10-2018; Aceptado: 28-11-2018

### **Resumen**

El grafiti carcelario es una tipología de grafiti arraigada en el imaginario popular. Sin embargo, su conocimiento se sumerge en un halo de marginación y misterio que lo convierte en un fenómeno cultural tan maldito como atrayente. A través de la interrelación de diferentes estudios y enfoques, emprenderemos la comprensión de los motores y objetivos específicos del grafiti en cautiverio durante el período panóptico.

**Palabras clave:** Graffiti, cárcel, escritura en cautiverio, sociedad panóptica.

### **Abstract**

Prison graffiti is a type of graffiti rooted in the popular imaginary. However, knowledge of it is surrounded by an aura of marginalization and mystery that makes it a cultural phenomenon as aberrant as it is attractive. By interrelating different studies and approaches, we set out to understand the specific motives and driving forces behind graffiti in captivity during the panoptic period.

**Keywords:** Graffiti, Prison, Captivity writing, Panoptic Society.

## 1. INTRODUCCIÓN

El grafiti es un fenómeno ligado a la regulación social de las representaciones gráficas y plásticas, lo que sobresale más aún en un ámbito disciplinario y jerárquico como el penitenciario<sup>1</sup>. La creciente alfabetización general, el auge de la cultura de masas o la incipiente demanda de participación y reconocimiento social del individuo han repercutido en todas las tipologías, siendo clave conocer el GC para comprender la vigencia e importancia del grafiti actual en un modelo social que genera, de ordinario, agentes tan o más perseverantes que los reos. Por supuesto, el imperio y expansión de la panopsis en el ordenamiento social de los modos de vida afecta a la práctica del grafiti también extramuros, dando como resultado una apariencia «carcelaria» de los motores, temas y objetivos del grafiti urbano, sancionada con la criminalización del medio (FIGUEROA, 2017: 112-113, 239).

Cuanto más visible era el grafiti en la urbe moderna, más se tenía en cuenta como fuente documental del pasado (BOSIO, 1632; MURR, 1792; GARRUCCI, 1856), o de lo cotidiano y extraoficial (HURLO THRUMBO 1731/1733/1734/1735; JOUY, 1813; IRVING, 1831; LARRA, 1835; FLAUBERT, 2006; PARDO, 1908), yendo de la simple miscelánea pintoresca al estudio científico, pasando por el artículo costumbrista. Siguiendo esa línea, desde segunda mitad del siglo XIX el GC se convertiría en objetivo de análisis etnográfico, psicológico y antropológico. Sin embargo, la hipersensibilidad de lo pulcro que se asienta como símbolo del desarrollo moral, social y cultural (LOOS, 1980: 43-44) ayudó a sumergir todo el grafiti, reductiva, progresiva y extensivamente, en un halo maldito y degenerado, patente o latente. El siglo XX se vería regido, no sin oposición, por ese enfoque higienista, etnocéntrico, clasista y puritano, de raíz positivista, confirmado por el racionalismo artístico e industrial, que pretendía extrañar el grafiti del conglomerado cultural visto como una anomalía. Tildado como subproducto, infracultura o gesto antisocial, dentro y fuera de la cárcel, dicho juicio negaba su carácter positivo, constructivo, gregario, terapéutico o profiláctico, y el reconocimiento de la tendencia del grafiti contemporáneo a convertirse en un arte popular, aunque se le relegase a la condición de arte marginal.

Este interés público y académico por el tema, si no superaba el prejuicio, tonteaba con él. La cosmovisión burguesa oscilaba al respecto entre una inercia conservadora, afiliada al nuevo paradigma ilustrado del vandalismo, acuñado para proteger los bienes del estado y del común de la acción bélica (GRÉGOIRE, 31-8-1794); y otra inercia comprensiva y exaltadora que partía de una visión

---

1 Entendemos por grafiti, con independencia de su división en subtipos: «la representación gráfico-plástica fuera de lugar (impropia, marginada o marginal), conforme a las normas pertinentes y respectivas de su época o marco cultural, que deja huella física sobre un soporte por una acción directa y que se ha realizado voluntariamente y sin tutela» (FIGUEROA, 2017: 42). Por supuesto, se obvia la distinción técnica entre *dipinto* y *graffito* (FIGUEROA, 2017: 32-33). Esta definición permite atender diversos niveles de lectura y comprender la relatividad de algunas características, conforme a los patrones que rigen en el ordenamiento y la permisividad en el manejo social de la escritura o el dibujo y la pintura, así como lo variable de la marginalidad cultural y los valores que representa ante el juicio público. Al grafiti carcelario me referiré como GC.

romántica y rousseauiana (FIGUEROA, 2017: 198-216). La primera censuraba el grafiti en términos relativos, conforme a patrones clasistas-moralistas, pero desembocaría a la larga en la censura absoluta actual por un proceso de inculturación, ensanchado el concepto de lo vandálico (FIGUEROA, 2017: 270), y la segunda eclosionó con el sesentiochismo, como reacción libertaria, con la pretensión de ensanchar los márgenes de desarrollo de las libertades individuales, pero impelida a encuadrarse en lo políticamente subversivo, lo subcultural o lo delictivo. Sea como sea, las aproximaciones científicas contribuyen a alguno de esos fines: la represión-extinción o la integración-utilidad político-económica, bajo la pretensión de su correcta comprensión, clave necesaria para acometer una acción efectiva al margen de su finalidad.

Puede entenderse que los ajustes emprendidos para amoldar al habitante al patrón de ciudadano modelo se subrayan en el proceso de reinserción social de los reclusos, en un sistema que se debate entre castrar o vertebrar las pulsiones naturales en el cuerpo cultural. Aunque el imaginario colectivo haya normalizado desde antaño el binomio cárcel-grafiti, su persistencia representa hoy en día una incomodidad a vencer. La resolución se centra en anular o desviar el impulso, impedir la ejecución o trasvasarla a otros cauces, porque su ausencia se valora, desde lo ideal, como una prueba del éxito de la capacidad correctora del sistema y de la efectividad de las herramientas de sumisión o conducción de la acción humana en un escenario de conflictos.<sup>2</sup>

En suma, la pervivencia de la presencia y práctica del grafiti en las cárceles gira entre la tradición subcultural, la corrección institucional y los prejuicios culturales, aunque paradójicamente su mantenimiento surja de la necesidad de dejar hacer sin que se note (FIGUEROA, 2013: 281-282). La permisividad, que podía verse antaño como condescendencia, abandono, debilidad o dejadez en la aplicación de la disciplina por parte de la autoridad, no ha derivado en la consideración del grafito como un derecho del reo, sino en su instrumentación consciente, útil a la maquinaria de dominación.<sup>3</sup>

En general, se efectúa un pacto tácito, un reparto de dominios por el que el grafiti permanece vigente en determinadas cárceles y concretas condiciones

2 La práctica ausencia del grafiti en los comentarios de Erwin Goffman sobre la institución total nos advierte de la implantación generalista de una estética impoluta en los internados de la sociedad de los años cincuenta, con una clara raíz moralista (GOFFMAN, 2001: 94-96). Sin embargo, sabemos que el hábito persistía y persistirá, al granjear el dominio parcial del medio como reducto natural del yo, como ajuste secundario (GOFFMAN, 2001: 63-64). Por supuesto, aunque pueda expresar la indisciplina colectiva (GOFFMAN, 2001: 67), se tolera mientras no sea un desafío directo a la autoridad o un exceso que quiebre su consideración como privilegio.

3 Si combinamos la inculturación con la desculturización señalada por Erving Goffman (2001: 26, 81) podríamos estar ante un serio problema de desconexión de la realidad exterior y asocialidad en el marco reclusivo. Hoy por hoy, el peso del estigma del binomio cárcel-grafiti facilitaría que el reo no grafiteara al salir de prisión como rasgo de integración social, que lo practicase dentro de la prisión como parte de su adaptación a la cultura carcelaria, aunque no lo hiciese en su vida civil, o que no grafiteara en la cárcel en busca de la aprobación institucional, aunque grafitear formase parte de su normalidad social en el exterior. Por supuesto, la prohibición de grafitear en las celdas es hija de un cambio de paradigma estético-moral, el mismo que afecta al debate social acerca de la normalidad o anormalidad de grafitear en el espacio público, por lo que su contención es hija de los reajustes culturales de la sociedad contemporánea occidental.

(ISMAIL, 2014: 75). Además, la impropiedad del grafiti resulta ambigua en circunstancias extremas que se convierten a menudo en eximentes. Su prohibición sin una oferta de alternativas resultaría asimismo una acción cruel, ya que prohibir grafitear puede suponer en situaciones extremas una atrofia regresiva, como se puede entender la desculturización (GOFFMAN, 2001: 70). En ese extremo, contrae una mortificación excesiva que afecta a la despersonalización aguda y a la incapacitación funcional del individuo, especialmente en estancias largas o traumáticas. Así pues, su tolerancia entra dentro del campo del privilegio y su prohibición dentro del terreno del castigo.

### 1.1. Antecedentes y estado actual

Hay dos tipos de estudio sobre GC, *grosso modo*: los realizados en centros cerrados o abandonados y los realizados en centros en activo. El material propio del que parto se inserta en el primero y se recopiló durante el registro de urgencia del Centro Penitenciario de Carabanchel, emprendido por un equipo dirigido por la investigadora del CSIC, Carmen Ortiz García, entre 2006 y 2007, previo a su demolición en 2008; con muestras datables entre 1995 y 1998, año de su cierre. Sus observaciones (FIGUEROA, 2013: 275-308) se complementan con otros registros similares: el análisis preliminar y semiótico por Lelia GÁNDARA (2005) del GC de la Cárcel de Caseros, construida en 1876 y desocupada en 2000; el estudio en el campo de concentración de Camposancos, activo entre 1937 y 1939, por José BALLESTA y Ángel RODRÍGUEZ (2008), que registra el grafiti residual, tras varias reformas, y el recuperado por restauración en 2006; y la tesis doctoral de Khairul Azril ISMAIL, sobre la documentación, entre 2002 y 2003, del grafiti en la Prisión de Pudu, construida en 1895, cerrada en 1996 y demolida en 2010.

El principal pionero en el estudio sistemático del GC fue Cesare Lombroso. Su más relevante aporte: *Palimsesti del carcere* (1888), elaborado tras cuatro años de estudio en dos cárceles masculinas y una femenina, será citado. Desde entonces diversas publicaciones se han ajustado a ese enfoque criminológico. La gran eclosión grafitera sesentaiochista, en la que se integra el boom de la pintada política y social, el *writing* o el arte de calle, entre otros, replanteó el tratamiento del tema y abrió el estudio del grafiti a las ciencias sociales y las humanidades. Esto acabaría afectando al GC, a colación del éxito de la obra *Surveiller et Punir*, de Michel FOUCAULT (1975) que sacó de su reducto especializado el estudio del sistema penitenciario en un período de eclosión grafitera general, aunque el análisis del GC sea aún un área en pañales (ISMAIL, 2014: 19), más en España.

Este artículo se suma a ese contrapunto interdisciplinar y orgánico, apoyado en referencias del campo semiótico, sociológico, histórico o arquitectónico. Esa interdisciplinaridad se postula como el mejor modo de abordar la comprensión del GC (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 198; ISMAIL, 2014: 23), aunque tenga serias trabas inherentes al marco carcelario o al carácter subcultural de la población reclusa (GÁNDARA, 2005: 253; ISMAIL, 2014: 17), o a los códigos internos y las referencias culturales propias de cada momento y lugar (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 203-204; ISMAIL, 2014: 19), aparte de las posibles interferencias ocasionadas por el abandono

y apertura del recinto a otros agentes (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 204; FIGUEROA, 2013: 283; ISMAIL, 2014: 19).

## 1.2. Objetivos del estudio

Se enunciarán las causas y funciones características del GC contemporáneo. Los aportes españoles, argentinos y malayos consultados, más los comentarios italianos de Lombroso y sus referencias al contexto francés, favorecen detectar pautas comunes, relacionadas con el modelo arquitectónico panóptico. Recordemos también que el contexto cultural, nacional e histórico moldea el grafiti local, en una cultura carcelaria que admite la ósmosis cultural (GOFFMAN, 2001: 26) –más aún bajo la órbita de la cultura de masas–, aunque adolezca de cierta endogamia y códigos particulares; y en la que cada vez es más patente la interculturalidad de la población reclusa (FIGUEROA, 2013: 289, 307), lo que puede potenciar el desarraigo en casos de mezcla o minoría (ISMAIL, 2014: 108).

El foco se sitúa en el grafiti de presos,<sup>4</sup> no de visitantes o funcionarios. Aunque estos últimos pudiesen haber participado en la actividad grafitera (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 207), la celda no es su terreno, siendo el exterior un lugar más propicio, ya que les permite librarse de la vigilancia de sus superiores (BARRERA, 2011: 3). Curiosamente, el grafiti de militares en la Prisión Provincial de Granada durante 1937 y 1963 muestra pautas muy semejantes al de presos (BARRERA, 2011: 6-36), no obstante, ambos mundos son instituciones totales, una de tipo 3 y otra de tipo 4 (GOFFMAN, 2001: 18). Pensemos que la traslación de un grafiti castrense a un entorno carcelario no se transformaría apenas (LOMBROSO, 1888: 264-265; FIGUEROA, 2013: 300-301), ya que la rutina del soldado profesional o del recluta también se somete a una disciplina de micropenalidades (FOUCAULT, 2002: 183) que incluyen el arresto, dando lugar a un GC militar. Por supuesto, el grafiti generado en otras instituciones totales muestra un parentesco con el GC según su grado de vigilancia, aislamiento, disciplina y forzamiento.

Los grafitis se clasificarían dentro de los *archives sociales* y los *graffes esthétiques* de Jean-Marie MARCONOT (1995: 9), aunque la aplicación del término archivo al GC sea discutible (GÁNDARA, 2005: 253) o bien su sentido sea mucho más informal que en el contexto institucional, conforme al concepto de palimpsesto, que presume una caducidad o temporalidad de los contenidos. En conjunto, los reos dejan testimonio de sus condiciones de vida y de su época. También, se puede diferenciar, bajo criterios semióticos, entre textos visuales y textos verbales, que suelen combinarse (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 203). Además, hay otras señales conscientes o inconscientes, lo denominable como paraescritura, protoescritura o textos intermediarios, ligadas a la expresión de estados emocionales en los que el

4 Este artículo se centra en el GC masculino y adulto, aunque bajo dicha adscripción se incluya a agentes gays, trans o intersexuales. Para ver una aproximación al estudio de género puede consultarse a LOMBROSO (1888: 101-104, 246-247, 278-281), aunque cualquier conclusión sobre el determinismo sexual en la pulsión grafitera, sus temas y tratamiento ha de relativizarse frente a los imperativos socioculturales que afectan al acceso a la escritura o a su familiaridad de uso. Por ejemplo, Ismail considera que las diferencias entre el GC masculino y femenino en Pudu se circunscriben a la diferencia de ratio (ISMAIL, 2014: 180-183, 187, 232).

cuerpo simula adoptar una especie de compromiso con una subforma de lenguaje (GÁNDARA, 2005: 242-243). El investigador ha de reparar en ellas y considerarlas al interpretar la relación del reo con su marco.

## 2. DESENCADENANTES DEL GRAFITI CARCELARIO

La reclusión, la convivencia obligatoria, el aislamiento social o individual, o la incomunicación que ejecuta la institución al amparo del monopolio de la violencia causan unas tensiones íntimas e internas. Por tanto, el GC es un efecto colateral de la exclusión social y una reacción contra la violencia institucional. Ya exprese sumisión o rebeldía, el GC refleja un fracaso del reo en su expectativa de vida. En esa situación, el ser humano halla en la actividad manual y expresiva un asidero psicológico en un marco impuesto, disciplinario y rutinario.

En el GC hay unos factores constantes que alimentan el impulso gráfico, estrechamente ligado a la pulsión proyectiva como contrapunto a la introyección alienada: la inmersión en una cultura escrituraria, el encierro y aislamiento obligatorio, y la estancia en un lugar ajeno y rehabilitado sucesivamente. Estos se enfocan hacia dos planos: el proceso de individuación o singularización y la edificación simbólica de un estatus en un espacio de convivencia forzada, a menudo de modo entrelazado, dando lugar a una expresión formal de la resistencia individual y de la cohesión comunitaria (ISMAL, 2014: 108, 121). Acoge estrategias como la apropiación, la rehumanización, la rebeldía o la publicidad, lo que advierte de paralelismos con la génesis extramuros del grafiti en entornos urbanos opresivos.

### 2.1. Cultura escrituraria

El GC no requiere del conocimiento pleno de los códigos formales de la escritura. El hecho de que se grafitee entre sectores sociales con una mínima o nula alfabetización, escorándose hacia la grafía o la figuración (FIGUEROA, 2017: 80-81), señala que la necesidad de expresar basta para generar códigos particulares, a partir de rudimentos autodidactas. Por supuesto, la presencia de presos cultos o habilidosos estimula la enseñanza (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 201-202, 204), y su presencia provoca la petición de favores e intercambios gráficos o alienta la emulación práctica (FIGUEROA, 2017: 41), formando parte de los hábitos comunes de resistencia (GOFFMAN, 2001: 65). Sin embargo, el incremento del nivel cultural general de la sociedad, formativo o difuso, reajusta el nivel formal del grafiti, haciendo que los posibles errores formales no sean sólo déficits o accidentes, sino transgresiones conscientes con un fin provocador o reafirmante, como pasa extramuros (FIGUEROA, 1999: 582-583).

El notable peso de la cultura impresa en las cárceles es innegable desde el siglo XVIII, apoyado en su capacidad de suplir la torpeza manual en la representación de imágenes. Incluso, su validez radica en que sugiere una mayor proximidad a una realidad plena y vital, permitiendo con más eficacia la apropiación de realidades

ajenas (FIGUEROA, 2013: 290). Se introduce supervisada por la autoridad (CASANOVA, 2009: 1088, 1090), fundiendo consuelo y reforma. Como sucede con las lecturas, las estampas debían edificar moralmente antes que recrear, lo que ayudó a forjar una distinción por decoro entre la nobleza del papel y la obscenidad de la pared. Contar con calendarios o posters da lugar a una transformación hacia lo correcto de la percepción de la rehumanización espacial, al otorgarle un marchamo de regularidad, orden y limpieza (lo cultural) frente a lo salvaje y gestual (lo animal) (FIGUEROA, 2013: 290), contribuyendo más aún a fijar una jerarquía de dignidad entre lo manual y lo impreso, el muro y el papel.

## 2.2. La reclusión y el aislamiento

La reclusión basta para azuzar con viveza la pulsión grafitera. La grafitogenia se excita por imperativos tales como matar el tiempo, organizar el pensamiento, confirmar la conversión de un espacio en morada o refugio (casa ocupada, cueva, barracón, trinchera, refugio antiaéreo...), dejar recuerdo de paso tras una estancia temporal (hotel, balneario, residencia, vagón, letrina, abrigo, marquesina...), hacer propio un lugar u horario de trabajo (taller, cantera, aula...), etc. Por otro lado, la reducción vital de la reclusión repliega al individuo, acusando un desarraigo y una mayor consciencia del cuerpo físico y del pensamiento interior. Esto hace que el GC, en apariencia, se asemeje al latrinalia en formatos y fórmulas (FIGUEROA, 2013: 292-293), pero que oculte un dramático conflicto interior que lo diferencia; ya que si la letrina funciona como un espacio de desahogo fisiológico-psicológico (GAN, 1978: 7), el efecto claustral de la celda lo acerca a la angustiada resistencia de la trinchera de combate. En sí, el ahondamiento en la miseria humana es ineludible, porque la celda combina una letrina figurada y otra real, aunque a veces haya una subdivisión espacial dentro de la celda que permite deslindar sus tópicos particulares (FIGUEROA, 2013: 291).

Esta situación ha contribuido a que se mantenga un tono obsceno e irreverente, fruto de la represión vital del preso, muy clara en lo sexual-afectivo. La intimidad rota o la privación del pudor abocan a usar lo pornográfico –además del mismo grafiti– como señal de oposición o reafirmación, aunque la cultura de masas atempera la rebeldía con el filtro de su suministro comercial. Evidentemente, el baremo de obscenidad en los juicios morales se engarza con la moral oficial vigente, a lo que se suma la represión añadida del régimen penitenciario, con su juego de recompensas. Como se plantea extramuros, la limpieza e higiene del espacio penitenciario se establece en términos físicos, morales y estéticos, siendo un rasgo correctivo frente a un estereotipo de culpabilidad (GOFFMAN, 2001: 94-96) y un manifiesto de la bonanza institucional (GOFFMAN, 2001: 108-111). Esto es, el sistema selecciona qué actos o fantasías de liberación (*release binge fantasy*) son aceptables o peligrosas.

La concreción como un espacio restringido en su acceso y conexión con el exterior dota a prisión y celda de un aura exclusiva, arcana y negativa que hace que su grafiti adquiera un sabor insano o tabú para el extraño. Ha de resaltarse que el GC suele dirigirse a un alocutario, sin posibilidad de acceder al mensaje

y responder (GÁNDARA, 2005: 244), aunque puedan darse mensajes internos o se apele al que vendrá o estuvo. Esta limitación tensa fuertemente la comunicación (GÁNDARA, 2005: 244) que subraya esa sensación intrusa o profanadora que sufre el investigador que husmea en esas expresiones íntimas.

Respecto a la capacidad de interpretar los grafitis, conviene atender el contexto y los posibles subtextos, para abordar esa cualidad ilocutoria que hace al GC tan intenso, profundo, corpóreo, con carácter o en apariencia críptico (GÁNDARA, 2005: 248-249). A este respecto, el carácter ficcional que cita Gándara resalta la cualidad evocadora o invocadora de numerosos grafitis. El deseo de que la vida no se olvide del reo es esencial, sujetándose éste a los elementos que configuran una cosmovisión personal que trata de salvar la barrera mural, aunque raye lo irracional. Pensemos que el aislamiento no es sólo la privación de la libertad de movimientos o la incomunicación externa e interna, sino también una pérdida de acceso a oportunidades de comportamiento y la desconexión con el exterior (GOFFMAN, 2001: 22-26).

También el reo percibe que su escritura representa mucho más que una huella, un mecanismo para pasar el rato o un modo de vencer la confusión y la desorientación, precisamente porque refleja una existencia despojada y deslindada de la sociedad. No es rara la analogía entre cárcel y cementerio para quien se siente muerto en vida: «Cari amici abbiate pazienza venne poi un giorno o l'altro che risusiteremo da queste sepolcrate tombe, osia cimitero vivente. / Spigol, 1885» (LOMBROSO, 1888: 14). Es esa separación algo que impele al preso a reclamar sus vínculos con la vida, conjurar su suerte y desear el retorno real o figurado a la normalidad exterior. El grafiti y cualquier acto comunicativo – destaca la epístola (CASTILLO, 2003: 17-54; SIERRA, 2003: 55-98)– son fórmulas que agrietan el aislamiento impuesto, al dar fe de la capacidad de comunicar y gestar mecanismos contrapanópticos (RUBANO, 1993: 114; GÁNDARA, 2005: 245-246). Igualmente, el uso del grafiti, cuando éste es un hábito común extramuros, puede verse como un acto de reintegración con el mundo perdido, siendo su práctica cauce de fantasías de liberación (GOFFMAN, 2001: 60) y una fantasía de liberación en sí misma.

La configuración de la prisión como un *espace entre deux mondes* (FOUCAULT, 2002: 127) genera una extraña espiritualidad que surge del constante diálogo con el pasado (nostalgia) y con un presente no vivido, sino negado (muerte social).<sup>5</sup> El muro asoma, pues, como un interlocutor figurado o un médium (ISMAIL, 2014: 20), que representa el desgajamiento del yo, tal y como puede reflejar el viso confesional o furtivo de sus contenidos. El preso siente la necesidad de comunicar retóricamente sus deseos, intenciones, arrepentimientos, reniegos o resignaciones (LOMBROSO, 1888: 23-36, 56; ISMAIL, 2014: 208-218), para sentirse comprendido o comprenderse, u obtener el favor de la institución, invocando una respuesta de

---

<sup>5</sup> Por muerte social o muerte civil ha de entenderse el despojamiento del yo y del rol social que ejerce la institución, incluyendo la pérdida del control sobre la propia imagen o la imposición de un estigma que granjea la negación no sólo de un presente, sino de un mañana trastocado (GOFFMAN, 2001: 26-33). Aunque haya una ambivalencia y relatividad de los efectos de la reclusión (GOFFMAN, 2001: 57), el reo padece una tensión psíquica que ha de aliviar, no un alivio que ha de proteger frente al contacto con el mundo, como puede suceder en un marco monástico.



consuelo o complicidad en un simulacro de diálogo abierto. En sí el GC podría ser un gran simulacro de libertad (ISMAL, 2014: 210), en una microsociedad de la vigilancia.

Por supuesto, hay distintos grados de aislamiento y habitabilidad. En una situación de castigo, en total oscuridad, dimensiones reducidas, exceso de frío, exceso de calor, humedad, higiene negada y acompañado de ratas o insectos, ni siquiera escribir es una opción sensata.

### 2.2.1. *La pérdida del tiempo*

Si la libertad subyace como tema de fondo, su nostalgia implica la desazón de ver perder un tiempo irrecuperable y que, por tanto, se convierte en precioso: «Mia povera gioventù, dove te ne vai! Dover marcire in un carcere poi sortirne inetto a tutto...» (LOMBROSO, 1888: 137). La prisión priva de la libertad espacial y expolia el tiempo (GOFFMAN, 2001: 76), por lo que el reo ha de reubicarse en el espacio-tiempo cuando su movilidad física se ha truncado y la espera es una acción constante (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 204-205). Ocupar gráficamente un segmento temporal forma parte de las estrategias culturales de acomodo, al margen del tipo de soporte.

A todo esto, el grafiti presenta una característica importante: la extratemporaneidad de sus textos (MURR, 1792: 2), que no su inoportunidad (FIGUEROA, 2017: 329), ligada a ese mismo proceso de adaptación y defensa del yo. En situaciones concretas asume un tiempo histórico a causa de un afán trascendente (FIGUEROA, 2017: 332), y crea una dimensión fuera de tiempo y de lugar –a veces confundida con lo mundano, ocioso e inútil–, que tiene en la marginalidad, el carácter inacabado, la pluralidad de participantes y la armonía de diferentes acentos el fundamento de su cariz extraordinario o ajeno a la consciencia del orden establecido o la regularidad apetecida por la institución. Esos palimpsestos colectivos se configuran, pues, en paréntesis o anexos vitales, lo que puede entenderse como una plasmación del subtexto o del subconsciente social, invocando una atemporalidad no ajena al concepto de la fugacidad. Pero comparecer en un soporte en apariencia abierto, pero muy restringido, genera una rara dislocación que ahonda en un trasfondo crudamente jerárquico e histórico, diacrónico (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 204), que se hace consciente con la acumulación de capas de enlucido. Está claro que ese aspecto trascendente queda anulado allí donde se sistematiza la remoción periódica del soporte.

Si apreciamos que ese fuera de tiempo, propio del grafiti, está concurriendo en un reducto de tiempo enajenado, entenderemos que el GC es tanto una apropiación sobre el espacio como la recuperación del control sobre el transcurso del tiempo propio y sobre la memoria. Por supuesto, hay una necesidad inmediata: escapar del aburrimiento o la rutina (GOFFMAN, 2001: 35-36; ISMAIL, 2014: 121), pero ése es el paso previo hacia la transcendencia.

Para recuperar el tiempo negado hay varias fórmulas: las que apelan al tiempo y las que maniobran sobre la acción como ocupación del tiempo. Actuar sobre la materia es fundamental para probar que se ejerce un dominio real sobre

la porción de vida restante. En el fondo, la misma presencia del reo es un acto de apropiación, si es una ocupación consciente, y lo que se aprecia como un simple pasatiempo puede tomar un viso contestatario, si reclama la autonomía de movimientos y declara relativo el imperio del hombre sobre el hombre, o sea, incurre en la negación de la razón de ser de la institución total (GOFFMAN, 2001: 53).

Ese peso que adquiere el tiempo desemboca en la obsesión de medirlo al detalle (GOFFMAN, 2001: 79). El reloj es un nexo que hace converger el mundo institucional con el mundo extramuros. Contar el tiempo, hasta de forma muy elaborada (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 201; ISMAIL, 2014: 118-121), es vincularse con una esfera superior, que supera la limitación humana.

Por supuesto, cada tipo de pena, la edad o la salud del reo influyen en el deseo de ver pasar el tiempo deprisa o lento. Incluso, su combinación afecta en distinto grado a la desinhibición moral a la hora de determinarse por acudir al grafiti para expresar su diálogo con el discurrir del tiempo. La generación de fórmulas para darse aliento o constatar la llegada a la meta, como anotar la fecha de entrada y la fecha de salida (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 206; FIGUEROA, 2013: 302), contrasta con la contabilidad llevada durante un encierro arbitrario, indefinido o perpetuo, en el que no se sabe cuándo se saldrá o morirá. A veces, el reo anuncia con antelación la fecha declarada de su salida, remota o cercana, en un deseo implícito de verla llegar y cumplirse (LOMBROSO, 1888: 40, 43), aunque también exista la incertidumbre al y-después-qué (Goffman, 2001: 79). Hasta surgen, entre el fervor y lo paródico, comunicados proféticos que anuncian amnistías generales (LOMBROSO, 1888: 42-43).

### 2.2.2. *El pulso con la autoridad*

Silenciar o invisibilizar los discursos de resistencia es una cuestión política, resaltada en contextos de dominación o exterminio (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 198, 203), y que en una democracia se da de un modo sutil u opaco. Entonces, el muro se convierte en un sólido símbolo del enmudecimiento, despojado de su cariz protector, y el grafiti se muestra retador, aunque su violencia se mantenga en lo figurado o simbólico (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 205). Objetivamente, la efectividad agresiva de un texto es prácticamente nula en un marco aislado, donde el enemigo no se expone a ningún juicio público, salvo a la conciencia replegada de los vencidos: «Aquí purgarás las penas que no tengas» (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 208).

Sin embargo, el poder no teme al grafiti en sí, sino a la voluntad que se manifiesta a través suyo, lo que entronca con el cometido del sistema penitenciario de crear seres dóciles y útiles a la sociedad, conforme al modelo del buen ciudadano (FOUCAULT, 2002: 139-174). George Orwell, en su distopía panóptica *1984*, resalta el estado de sumisión, alienación, fanatismo, temor y autocensura de los miembros del partido único, generado mediante el adoctrinamiento, en comparación con los indómitos proles, únicos autores del GC (ORWELL, 2006: 278-279). No obstante, lo hacen en el suelo, pues el alicatado de las celdas busca impedir la concreción del impulso.

Por ello, el ingenio será una virtud muy valorada por los presos. En el GC se expresa a través de la calidad técnica y de la gracia del contenido, que parte, en primera instancia, de las capacidades y conocimientos del reo para proveerse o fabricar lo necesario para escribir y para hallar la oportunidad. Por ejemplo, Giacomo Casanova recortó la uña crecida de su meñique en forma de plumilla para escribir con zumo de mora (CASANOVA, 2009: 1079) e ideó un sistema para enviar mensajes mediante el préstamo de libros (CASANOVA, 2009: 1079-1088). Vemos que, como recurso extremo, por prestancia o valor simbólico, se debe acudir al mismo cuerpo como instrumento o fuente de materiales (fluidos corporales) (LOMBROSO, 1888: 27; GÁNDARA, 2005: 238; ISMAIL, 2014: 16).

A esto se suma el valor de lo artístico como contrapunto al vaciado de la arquitectura, aunque la presión vigilante fuerce un actuar apresurado o simple (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 205). Es adecuado apreciar las diferencias de contenido y forma que dependen de la sensibilidad creativa y el nivel educativo de los presos o de la categoría de la prisión. Un ejemplo excepcional de GC artístico es el conjunto de la cárcel de estudiantes de la Universidad de Heidelberg (1778-1914), que resalta además la distinción social y la conciencia fraternal de sus reos. Un contrapunto que advierte de que hay que evaluar el estatus social y el bagaje formativo en la concreción, fijación e innovación de fórmulas de representación.

Cuando la voluntad se soterra en extremo, se acude a expresiones básicas (rozadura, arañazo, acribillado u horadación) que, junto a la quemadura, son gestos contundentes en su significado (negación, desafecto, inadaptación, etc.) Todas son formas discretas de repulsa o distensión, afecto o comunión según el contexto (FIGUEROA, 2017: 45-52, 79), pero en la cárcel reafirman a la persona en su rechazo simbólico contra la institución encarnada por la arquitectura (GÁNDARA, 2005: 241-243; FIGUEROA, 2013: 293).<sup>6</sup> A partir de ahí, por supuesto, el gesto se desarrolla culturalmente y cumple con diversos contenidos y objetivos, entre estos, reclamar la condición humana del reo a través de la manifestación de una emocionalidad, una actividad intelectual o una destreza.

### 2.2.3. *La publicidad*

La incomunicación empuja a crear subterfugios, incluso simular una comunicación real por medio de recursos como el grafiti. Pero, aunque el interlocutor sea imaginario y la cárcel un espacio penitenciario restringido, el GC sigue siendo una expresión pública dentro de unos códigos discretos, ligados a lo gestual o verbal, que vertebran la comunidad y transmiten el conocimiento, las costumbres y convenciones colectivas de los reos (GOFFMAN, 2001: 62-65). Es por ello que el grafiti representa un acto de desprendimiento con todas sus consecuencias.

El reo es consciente de esa vigilancia invisible foucaultiana cuando se adentra en lo biográfico (FOUCAULT, 2002: 128, 148-149, 179, 181, 192, 204-205, 217, 252-

<sup>6</sup> Este tipo de actos se pueden conducir contra uno mismo. Autolesionarse hasta el suicidio, como negación, huida, autocastigo, etc., confirmando, entonces, la patologización del individuo y el fracaso del sistema como ente benefactor.

256, 286; ARTIÈRES, 2005: 139; BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 208-210). Dejar un rastro personal ante compañeros o el personal penitenciario permite descargar la tensión del temor al olvido (por la familia, los amigos, la sociedad, la misma comunidad o institución presidiaria), aunque sea un gesto desesperado. Durante el internamiento en un campo de concentración y exterminio o un centro de torturas, un grafiti *in extremis* puede ser la última oportunidad de lograr, con ayuda del azar, que los de fuera o el que le siga sepan de su destino antes de perderse en la nada.

El cuidado en el diseño de un grafiti, la composición de un collage, etc. transitan entre el estar a gusto consigo mismo y mostrar su autenticidad o fantasear sobre ella (frente visual) y el interés por ganarse la atención y el aprecio (o desprecio) de los demás, aunque el modelo de celda individual concentre ese juicio en la autoridad. El espíritu comunitario reside en la capacidad de empatizar y forjar vínculos perdurables, afectivos o clientelares, y eso exige plantear mecanismos que consoliden el respeto ajeno y propio dentro de la región moral presidiaria. La creatividad es una variable positiva para ese fin.

El tránsito de gente, su concentración y el ambiente del lugar condicionan la forma del grafiti, al margen de la función adscrita al sitio. Ese flujo y su intensidad detonan, sostienen y modifican una actividad con rango de costumbre. Esto no es ajeno al GC. Si el trasiego es moderado y las intervenciones medidas, el GC puede perdurar largo tiempo de modo natural en celdas compartidas o individuales aun en un régimen no permisivo. Así, se convierte el lugar en una plataforma de juego, exhibición e intercambio de mensajes, a modo de una conversación dilatada o simulada que se concentra entre quienes comparten un cuadro circunstancial común.<sup>7</sup>

A veces, pueden sumarse el propietario del soporte o los representantes o defensores de la propiedad, de modo explícito o usurpador. En el marco carcelario el rol de propietario no estaría sólo encarnado en los representantes de la institución, sino que otros reos podrían jugar dicho papel en celdas compartidas o áreas comunes.

### 2.3. En un lugar ajeno y extraño

La ocupación espacial es una reacción positiva al confinamiento, una defensa que contrarresta la *contaminative exposure* (GOFFMAN, 2001: 35-39), pero que actúa sobre la arquitectura y la jerarquía que representa (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 205). En un juego metonímico se grafiti el edificio o sus bienes para mostrar

<sup>7</sup> Son muy interesantes los procesos que se producen con el desmantelado y apertura de las cárceles abandonadas. En ellas convive el rastro de los reclusos y el de los visitantes (fotógrafos, turistas, escritores de graffiti, etc.) que, aunque se reúnen bajo el peso simbólico de la misma arquitectura, no se plantean desde el mismo marco circunstancial. El nuevo grafiti que aparece en una arquitectura vencida va desde convertirla en el objeto directo del comentario, entre el aprecio o el desprecio, hasta hacerla un mero soporte de mensajes ajenos a su entidad primigenia, adscritos a otros códigos culturales o subculturales y destinados al próximo visitante voluntario que aparezca. La irrupción en la cárcel abandonada invierte la percepción de hostilidad. Es adentrándose en la ruina cuando se produce la liberación o alivio de la presión social (FIGUEROA, 2013:297; 2017: 332), tomando un cariz más cercano al latrinalia que el mismo GC.

disgusto, aceptación o una actitud ambigua que procure remarcar la autonomía personal sin mostrar hostilidad. Por otro lado, el reo obra un simulacro de intimidad o privacidad, ya que su dominio sobre la celda no es tal.

Esa ocupación sigue unos patrones que ponderan la importancia del mensaje respecto a la jerarquía del espacio, el grado de exposición-recepción y el grado de presión vigilante. En las celdas compartidas la ubicación de los lechos legitima la parcela personal. Curiosamente, las producciones previas suelen respetarse, sin que se acuse una obsolescencia (FIGUEROA, 2013: 293; ISMAIL, 2014: 21), hecho confirmado al entablarse diálogos diacrónicos. El pisado de grafitis anteriores suele darse cuando no hay una identificación con su contenido, por lo notable de la ubicación o la obligación de ceñirse a un determinado marco (FIGUEROA, 2013: 288-289), pero su presencia facilita una sensación familiar, son acompañantes que amenizan y despiertan ensoñaciones.

A menudo, el pequeño formato de estos grafitis responde al deseo tácito de perdurar o no estorbar, ya que con su discreción eluden la reacción. Es importante entender que el grafiti en una celda puede constituir un acto de socialización y comunión entre sus moradores, no de conflicto (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 204).

### 2.3.1. *Reapropiación*

La desposesión es un elemento clave en el ingreso en una institución total (GOFFMAN 2001: 31), por lo que la escritura mural representa una reacción privatizadora del espacio que responde al expolio de la expresión y de la escucha. El reo reconoce y se apropia simbólicamente del espacio que se le asigna mediante grafitis significativos o en ubicaciones relevantes (ISMAIL, 2014: 24-25). Cuanto más grande es el grafiti, más estatus se reivindica o rebeldía se simboliza. Incluso, su contundencia puede desencadenar la fruición gráfica y una actividad grafitera subalterna (ISMAIL, 2014: 21), apoyando el empoderamiento colectivo.

Esas personalizaciones, que en otros contextos confirmarían la propiedad del lugar por su autor, no contraen aquí una reclamación de la propiedad,<sup>8</sup> sino que sirven para afrontar su estancia por medio de una asimilación que exige una adecuación del lugar al criterio de la persona que lo habita, o el asentamiento de un derecho de uso que compete a la defensa de una esfera de libertad íntima y mínima, como último baluarte de independencia. He ahí que la exploración exhaustiva del cubículo lleve a hacer que cualquier rincón sea susceptible de soportar mensajes: techos, paredes, pisos, puertas, muebles, etc. (GÁNDARA, 2005: 238).

Sin duda, si ya el grafiti representa, en su consciencia de lo impropio, el arte de moverse en los límites (FIGUEROA, 2017: 305-311), el GC representa la quintaesencia del encaramiento con las reglas en un espacio altamente jerarquizado (ISMAIL, 2014: 25-26). La misma celda acusa esa jerarquización, visible en la reserva de ciertas

<sup>8</sup> Hay excepciones. Podríamos resaltar el traslado del grafiti de bandas a las galerías, manteniendo la función del marcaje territorial. En cierta medida, los colectivos diferenciados, como ya apunta en el contexto político LOMBROSO (1888: 278), dotan a un entorno de una personalidad colectiva. Aspecto que se parangona con la personalidad ideológica de un barrio o de un conjunto de edificios (FIGUEROA, 2004: 67).

áreas para el grafito. Por ejemplo, en Carabanchel el recluso Juanjo de Parla escribía con rotulador sobre los baldosines que alicataban la parcela de letrina de su celda, pese a lo efímero del acto (FIGUEROA, 2013: 291, 303), porque reivindicaba un espacio propio, marcaba el reducto de su campo de acción (Figura 1 y 2).

En estas maniobras de reconocimiento y adaptación: apropiación, humanización y personalización (FIGUEROA, 2017: 54-55); el imperativo de la autografía no es tan fundamental, pudiéndose acudir al auxilio de un compañero. Como sucede con el tatuaje, el dibujo sobre papel o la customización, es lógico que se hagan favores. Los presos analfabetos o poco duchos pueden pedir ayuda u otros, por iniciativa propia, dejar memoria de la estancia de terceros (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 205-206). También puede darse la reapropiación de un grafiti o su reelaboración o reciclaje positivo, que suma o transforma sin ocultar la maniobra.

En gran medida, el GC es una voz colectiva (ABEL y BUCKLEY, 1977: 6; ISMAIL, 2014: 20-21). Todos los presos obran en común una apropiación colectiva, muy potente en centros hacinados o en momentos críticos, como un motín, donde sí se hace explícita la expropiación de la autoridad. Por supuesto, el régimen interno determina su exposición y es, cuando se tolera grafitear en espacios comunes o celdas comunitarias, cuando más claro se hace el valor gregario del grafiti en sincronía, convertido en una plataforma común de conocimiento y consciencia de grupo, una característica observada en Camposancos (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 206-207). Allí el grafiti era, ante todo, una expresión comunitaria que consolidó la identidad colectiva de unos individuos apresados por los mismos motivos, siendo víctimas y testigos de la amenaza del olvido (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 204-205). El legado gráfico es consecuencia de ese temor y de la subsiguiente proyección-apropiación material (Figura 1), aunque, como pasa extramuros, la dinámica económico-higienista ha trastocado represivamente la constitución del grafiti como legado o fórmula de transcendencia, incidiendo en la desestructuración de un mecanismo tradicional de individuación y cohesión social (FIGUEROA, 2017: 58, 139, 141, 213).

### 2.3.2. Rehumanización

El GC contrarresta el efecto pernicioso de una arquitectura que no busca complacer ni alentar la expansión de lo humano, sino su conducción. Es indiscutible que el grafiti contemporáneo ha estado supliendo un déficit de la arquitectura y el urbanismo racionalista y funcional (MAILER y NAAR, 2009: 22, 25; FIGUEROA, 2017: 137-139). En sí mismo, existe un desarraigo y déficit vivencial que se suple con experiencias intensas, lo que tampoco es ajeno a la eclosión grafitera. Aunque se ha interpretado la génesis grafitera como una compensación de la represión moral y política (GAN, 1978: 18-19), también responde a la realización plena de las capacidades personales y las relaciones sociales, lo que implica festejar, embellecer, exaltar la vida misma (FIGUEROA, 2017: 322).

En la cultura carcelaria, la escritura y la lectura protegen frente al embrutecimiento, activando el sentido crítico y la interrelación intelectual con el entorno (CAFFARENA, 2005: 115). Si la cultura no se suministra, se autogenera, siendo

un contrapeso a la patologización de la cárcel (FOUCAULT, 2002: 282). Así, el GC forma parte de los mecanismos naturales de autodefensa, creativos o recreativos, una salida al empobrecimiento afectivo y el vaciado vivencial (FIGUEROA, 2013: 297).

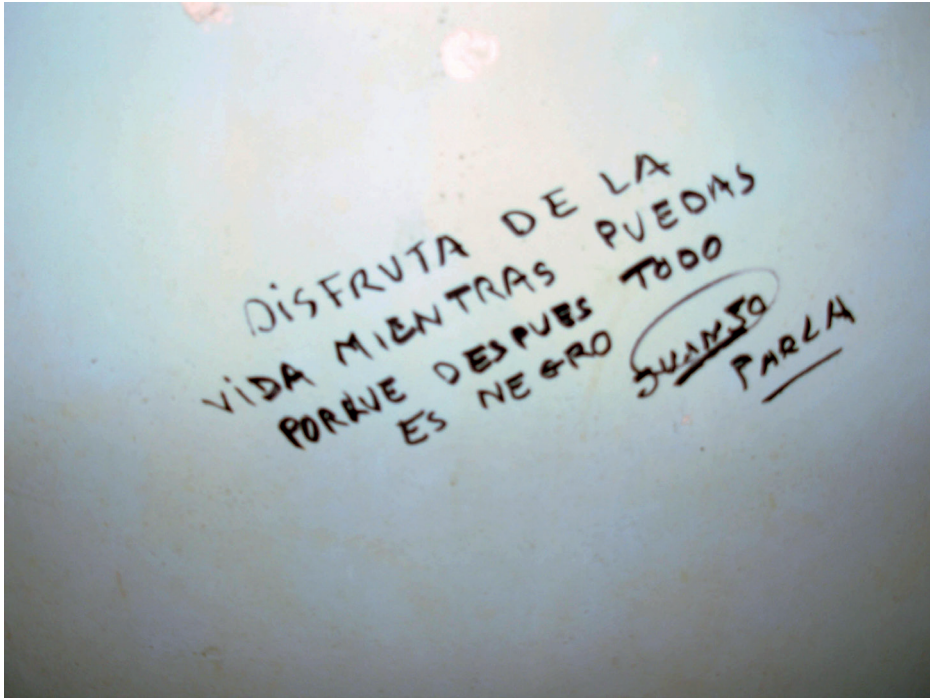


Figura 1. Graffiti de reo. El consejo o el aforismo es un gesto sujeto al impulso de legado o transcendencia, al tiempo que reivindica la condición humana del reo. El carácter existencial o hedonista de este graffiti es un aspecto relacionado con una visión de la vida marcada por la nostalgia de la libertad. Foto: Fernando Figueroa, 2007, proyecto *La Cárcel de Carabanchel. Estudio histórico, arqueológico y etnográfico*, Plan Nacional de I+D. 2009-2013.

### 3. TEMAS DEL GRAFITI CARCELARIO

Hay grafitis eminentemente carcelarios que se ciñen al teatro penitenciario y remiten a realidades más o menos especulares (GÁNDARA, 2005: 240) y otros que son indiferentes. Los hay destinados a los compañeros: comunicados secretos, advertencias, sátiras, imprecaciones, saludos, consejos, confesiones, denuncias, destacando los insultos y amenazas a los calumniadores, delatores y espías (LOMBROSO, 1888: 9-16, 37-40, 48-52, 56-77, 135-141); dirigidos al aparato de justicia, compuestos por sátiras, ironías e imprecaciones al gobierno, la justicia, magistrados, jueces, abogados, la policía y amenazas de muerte en general



Figura 2. Grafitis, restos de engrudo que delatan el pegado de papeles y muescas posteriores al cierre del centro. El reo se aposenta del espacio, confirmando su capacidad de acción. Apréciase el ordenamiento que condiciona la modulación de los baldosines.

Foto: Fernando Figueroa, 2007, proyecto *La Cárcel de Carabanchel. Estudio histórico, arqueológico y etnográfico*, Plan Nacional de I+D. 2009-2013.



(LOMBROSO, 1888: 17-22); o dedicados a la cárcel como arquitectura, institución o comunidad (alcaide, médicos, barberos, guardias...), con tono de alabanza, lamento o sátira, tratando aspectos como la higiene, la comida, la vida reclusa... (LOMBROSO, 1888: 11-12, 52-55). Esta dualidad se da en toda tipología que se desarrolle en un lugar con unas funciones concretas. No obstante, aunque los motores o los fines de su enunciado no se ajusten a las demandas que genera la ubicación en ese contexto, la interpretación del GC más general está sujeta a su atmósfera.

El análisis del grafiti localizado durante la prospección en Carabanchel dio lugar a una clasificación preliminar (FIGUEROA, 2013: 294-297), que no difería de las observaciones de Lombroso, Gándara o Ismail, y, aunque predominaba la escritura, combinaba dibujos, *collages*, fotografías o pegatinas, una pauta ya habitual en el paisaje carcelario contemporáneo (ISMAIL, 2014: 165, 172). A partir de ella se fijan los siguientes bloques temáticos.

### 3.1. Autoafirmación y autopromoción

La autorreferencia es el motivo más persistente y distintivo, ya que el impulso autobiográfico se aviva en el estado de aislamiento y privación (GOFFMAN, 2001: 75), reclamando una existencia, una identidad singular y una dignidad personal (GÁNDARA, 2005: 240-241; BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 205-206; FIGUEROA, 2013: 298-299; ISMAIL, 2014: 99). Por consiguiente, abundan nombres o mote, fechas (ingreso, ejecución del grafiti...), plazos de pena, lugares de origen o residencia (LOMBROSO, 1888: 12-14, 17-18, 23-28, 32-33, 36-40, 48-51, 54, 56, 59, 69; BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 176; FIGUEROA, 2013: 299; ISMAIL, 2014: 103, 106-107), siendo prueba de una inmersión vivencial plena la asunción de la denominación numeral del individuo o la mención del número de celda (LOMBROSO, 1888: 9, 13; ISMAIL, 2014: 173, 177, 195, 215).

Ese tipo de exposiciones tratan de hacer reconocible un perfil singular y, por tanto, ayudan a la integración comunitaria desde una posición sólida. Gándara cita la música, el fútbol y el barrio como principales motivos identitarios en Caseros, siendo algo común a las subculturas (GÁNDARA, 2005: 241), que además habla del sustrato demográfico y subcultural de la población reclusa. Estos tres elementos se localizan también en Carabanchel (FIGUEROA, 2013: 294-295, 301, 304-305), donde la localidad o el barrio de origen son distintivos muy potentes que se esgrimen como defensas del desarraigo. En el caso de Camposancos, la importancia de citar el topónimo responde además al deseo de evitar que se pierda el rastro del preso (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 206).

Aquí entra en juego el rol o *ethos* que encarne el reo y que varía en su posicionamiento y grado de patologización o sufrimiento, incluso a lo largo de una estancia, siendo común que se vertebe entre tres vértices: el orgullo, el reniego y la inocencia.

Así, tenemos varias clases de enunciados: declaraciones de inocencia (LOMBROSO, 1888: 18, 30, 50-53), denuncias de la injusticia o el doble rasero de la justicia (LOMBROSO, 1888: 54, 137-138) o manifiestos de redención (GÁNDARA,

2005: 246-247; FIGUEROA, 2013: 303), que pueden implicar el rechazo a asumir sin condiciones el rol antisocial del delincuente y que contrastan con el enunciado del orgullo criminal, la filosofía del robo, la exhortación o el anuncio del propósito de delinquir (LOMBROSO, 1888: 48-50; GÁNDARA, 2005: 249; FIGUEROA, 2013: 303). Ambas posturas, la sumisa y la indómita, confluyen en el deseo de distinguirse, aunque una remarque estar por encima del delito, ejercido o achacado, y otra, de las leyes. Por ejemplo, es usual citar la causa de la condena como tarjeta de visita, lo que ya supone una explicación o autojustificación, o narrar episodios claves de su vida de forma escueta y en un tono confesional, directo y, a la vez, discreto que muestren la pasta de la que se está hecho (Figura 3).

Otra postura es declararse fuera de lugar, ya sea apelando a la fatalidad de la vida o a la injusticia humana (Gándara, 2005: 252). Otras veces, la representación del hogar añorado lleva implícito denunciar el desarraigo (Ballesta y Rodríguez, 2008: 205). Esto aboga por unos matices de evaluación del hecho grafitero muy interesantes, pues dejan aflorar el relativismo de qué se considera propio o impropio en términos culturales (FIGUEROA, 2017: 313-328), lo que afecta sustancialmente al posible sentimiento de culpa por grafitear y la conceptualización de lo justo. Quizás la región moral de un preso común no entrañe un postulado político explícito y todo su actuar transgresor nos parezca integrado en un rol antisocial, pero si nos situamos paratópicamente respecto a la cárcel, la indisciplina de quien no debería estar encarcelado parece justificada por ser víctima de una injusticia. La percepción pública del *outlaw ethos* deambula, pues, entre el gesto malicioso y el acto heroico.

Sea como sea, expresarse es ya autoafirmarse y reafirmarse en un propósito personal, cuya entereza se pone a prueba con la exposición pública. Hablarse a sí mismo, compartiendo intimidades, es una forma de poner en claro el pensamiento y plantear a la autoridad una existencia activa e histórica. Desde la analogía del naufrago como preso, Daniel DEFOE (2016: 101) exponía la imperiosa necesidad humana por sacar a la luz los pensamientos en una circunstancia desesperante, alivio percibido y aprovechado por la maquinaria de control. Por medio de una proyección de imágenes similar a la mecánica onírica, de un desahogo que trasvasa cargas y tensiones internas a la arquitectura, convertida en receptáculo del desfogue mental o emocional, el reo grafitero acomete un acto de desprendimiento y de reapropiación de sí mismo, del ser.

### 3.2. Reafirmar lo humano

En esa agitación mental y emocional que trata de escapar de las obsesiones que provoca la restricción de la capacidad de acción, el grafiti surge como un remedio inmediato. En ese trance, la personalización del espacio salvaguarda la identidad, vela por el gobierno de lo que resta de vida y prueba la entereza personal desde la rebeldía o la docilidad.

La nostalgia o la añoranza revolotean en la génesis del GC y el negado derecho a la vida, colindando con el padecimiento del ostracismo social o de la posibilidad inminente de la muerte (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 205). En ese recordar pesa

el temor al olvido y la esperanza de la resurrección social. Por otro lado, la consciencia de la muerte social no puede desligarse del concepto de paratopía, cuando no se acepta que se esté donde se debe estar (GÁNDARA, 2005: 251-253). La exclusión anula las expectativas de desarrollo vivencial, acarrea sufrir el estigma de lo infame o peligroso, y genera un desprecio que puede acabar formando parte del régimen moral del individuo, motivando el uso del grafiti como un marcador social que recalca lo negado o lo aceptado.



Figura 3. Palimpsesto de presos. La manifestación del orgullo presidiario es una pauta que conlleva la reafirmación rebelde del reo frente a la autoridad y una maniobra de apropiación del espacio carcelario que parte del individuo y afecta a la identidad colectiva de la comunidad presidiaria. Foto: Lelia Gándara, Cárcel de Caseros, 2003.

Esa añoranza se compensa con la ensoñación de lo que se hará una vez se salga de la cárcel (GOFFMAN, 2001: 60; BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 207), destacando los afectos familiares o sentimentales (FIGUEROA, 2013: 299-300), que no han de confundirse con el desarrollo lujurioso de la libido (LOMBROSO, 1888: 62-65, 263). El amor es un asidero para sobrellevar la cárcel, mantener la moral y soñar con una feliz reintegración social, cuya recurrencia lo convierte en un tópico literario. A veces, puede aventurarse un deseo de retorno a un mundo libre de desgracia o que no haya cambiado para peor, algo muy presente en los prisioneros de guerra (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 205-206).

La nostalgia también entronca con el tema de la comida, el hambre o la gula (LOMBROSO, 1888: 40, 55; ISMAIL, 2014: 124-129), además de otros consumos

que, sin ser básicos, se ligan a la idea del disfrute evasivo (vino, tabaco...) La comida es básica en la dignificación de la persona y en su configuración como un ser humano y social. Este papel central del alimento iguala su suministro con cualquier otra clase de comunicación externa y se presta a la conducción educativa y uniformización social. Gándara apunta el valor reparador del grafiti al restaurar ausencias (GÁNDARA, 2005: 238, 254) y, por supuesto, acusar la carencia del buen alimento habla de la falta del hogar, de lo querido. La oposición del grafiti al silencio o el vacío y su evocación de lo ausente constituyen un consuelo, pese a anclarse en fantasías irresueltas, que advierte del deseo de salir o cambiar de estado.

El tema religioso resalta sobremanera la entidad humana, con un gran despliegue de producciones trazadas con esmero o suministradas por el mercado (GÁNDARA, 2005: 240, 246-248; FIGUEROA, 2013: 289; ISMAIL, 2014: 148). Con él se demanda una transcendencia y una redención, ya sea granjeándose el favor de los legisladores sobrehumanos, mostrando arrepentimiento o entablando un pacto personal con lo divino, o ya sea ganando el aprecio de la justicia humana. Como apunta GÁNDARA (2005: 248), el esfuerzo dedicado a su ejecución va más allá de llenar el tiempo o buscar la belleza, es un acto de expiación o sacrificio (Figura 4). Por supuesto, la convicción cultural de que el trabajo redime excede el discurso religioso y penitenciario, ya que puede formar parte de un compromiso con uno mismo o lo que se representa (FIGUEROA, 2013: 300, 304-305). El afán trascendente que se refleja en un quehacer laborioso se enfoca entonces al juicio de la conciencia social o de la posteridad histórica y no al de la gracia divina. No obstante, lo minucioso se ha visto como un tipismo de la psicología criminal, que puede delatar un talante obsesivo u obcecado (LOMBROSO, 1888: 282).

Cabe resaltar que al grafitear en capillas se apela a la mirada divina y a una intercesión sobrenatural (LOMBROSO, 1888: 41-43, 141). Enunciar amenazas con viso de maldición (LOMBROSO, 1888: 39) o comprometerse en un espacio sagrado, por escrito, a hacer algo (LOMBROSO, 1888: 41) evidencia también un talante mágico. Otro aspecto es la bendición del espacio carcelario mediante motivos religiosos (ISMAIL, 2014: 130-164, 266-268), gesto piadoso que incide en poner en orden la vida del reo apelando a lo divino.

Otra faceta crucial en el cultivo y manifestación de la humanidad es la artística y lírica. Lombroso ya registró la concentración del impulso artístico en el dibujo sobre muro o cerámica, donde la narración autobiográfica y la emblemática estatutaria estaban muy presentes, en conexión con el tatuaje y su función memorial (LOMBROSO, 1888: 36-37, 44-47). También recogía la escritura de versos sobre muro o en papel, en todo tipo de clave (LOMBROSO, 1888: 14, 19, 20, 26, 28-31, 52, 57, 59, 61-62, 64, 73, 81-100, 107, 111, 115, 136, 138, 140-141, 143,151), hábito compartido por las presas (LOMBROSO, 1888: 103-104). La expresión lírica es una constante en la cultura popular (BARÓN y HALAC, 2001: 10) y se liga claramente a la condición humana y social, pues busca el aprecio del receptor o de sí mismo. En el fondo, renunciar a la cultura es por sí mismo un modo de abandono y autocondena al vacío existencial o al bruto gobierno de la rutina vegetativa. Los poemas de Camposancos (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 208-209), Pudu (ISMAIL, 2014: 186, 210-

212, 216-218, 226, 229, 266, 295) o Carabanchel (FIGUEROA, 2013: 304-305), algunos meras traslaciones de memoria de letras de canciones, nos hablan del deseo de reconocerse como seres humanos libres, miembros de una fraternidad.



Figura 4: Inscripción piadosa a modo de lápida. La religiosidad, la labor cuidadosa, la dimensión lírica, etc. implican el deseo de reivindicar la entidad humano-cultural, con el fin de obtener algún tipo de beneficio. En este caso se formula un pacto cuyo compromiso se reafirma al acudir a una técnica incisa. En un plano inconsciente, representa una ruptura simbólica del muro que permite el desahogo psicológico. Su trazado construye una puerta hacia una dimensión sobrehumana, lo divino, ajena al dictado de la autoridad humana. Foto: Lelia Gándara, Cárcel de Caseros, 2003.

### 3.3. Rebeldía contra la institución

La exhibición de pasiones es un acto explícito de marcaje de la individualidad (LOMBROSO, 1888: 57-65, 142-145) que se correlaciona con el contexto represivo, ya que es una respuesta instintiva al conflicto del encierro. Mostrarse más humano que la institución, sea desde la pasión o desde la virtud, recalca negar el protagonismo del aparato institucional en la reconducción de la manifestación de la individualidad. Es un efecto más de la impudicia que causa la reclusión vigilante, una superposición instintiva al racional régimen represivo, que transita entre el envilecimiento y la sublimación.

Por supuesto, entre lo hedonista y amoral, lo filosófico, ideológico o religioso y sus respectivas disidencias, hay un umbral que delimita la discreción de lo expresado y que, de superarse, lleva a la expresión a un plano combativo, a un inconformismo o al deseo de llamar la atención. Por lo común, se logra por el tono, un tono que, a partir de lo ambiguo, va haciendo que una expresión se reconozca como obscena o irónica. El erotismo como amoralidad o el humor como sarcasmo toman un cariz provocador que forja una barrera frente a la reeducación, entendida como alienación o desarticulación de la región moral del preso o del mundo presidiario como subcultura, contrastando sonoramente con actividades de viva devoción, remordimiento y penitencia (LOMBROSO, 1888: 66-74, 145-151).

La implantación de un sistema técnico-especializado que normaliza la violencia hasta el extremo de habituar al individuo a su existencia hace que la víctima de esa violencia sistemática la asuma hasta el punto de no plantearse ejercerla como respuesta a la opresión (BASAGLIA, 1972: 132-133), pero eso no es óbice para que inconscientemente articule mecanismos que reaccionen frente al malestar crónico. Las graffías o el grafiti pueden verse como técnicas de *looping* frente a la hostilidad de la institución (GOFFMAN, 2001: 46). El grafiti podría entenderse como un modo sublimado y demorado de violencia, pero es, ante todo, la prueba de que hay un mínimo de consciencia del padecimiento, de voluntad para expresar resistencia y de capacidad para librarse de la tensión psicofísica, incluso extramuros (FIGUEROA, 2017: 112). Ni siquiera el embrutecimiento anula la consciencia de la violación ni el impulso de rebelarse contra ella, sino que despoja la reacción de lo cultural y se dirige a lo subcultural o lo instintivo.

Como vemos, la escritura marginal se imbrica con el espacio o la arquitectura, sensible a sus peculiaridades formales y formativas. Este espacio simbólico (entre dos mundos) potencia la condición de excluido y exagera el componente de oposición que contiene el grafiti a la cultura reglada. Esa impropiedad del impulso libre conjuga la rebeldía, resultante del choque con las normas sociales, con evasión, al construirse un *third-space* por medio de una subcultura material surgida de la apropiación, tal y como enuncia ISMAIL (2014: 75-76, 123) aplicando el concepto de ANITA WILSON (2003: 296). En suma, se funden el extrañamiento de la humanidad que comporta la arquitectura carcelaria con el extrañamiento de las normas que comporta el grafiti, siendo fruto la estética de la celda de un pulso combinado de fuerzas.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Esa atmósfera se resalta en la fase de abandono, con la poética de la ruina, contribuyendo a la sensación de estar en un lugar onírico, capaz de fascinar al investigador y avivar su

El realce de la rebeldía depende, además, de la dilatación del tiempo y el grado de privación de la voluntad. En una situación sostenida en el tiempo los motores y motivos referidos se agudizan y hacen más diáfanos y, en el caso de un estadio de represión u hostilidad elevado (p.ej. una celda de castigo o un centro de torturas), las grafías simples o los golpes relevan al grafiti, a modo de un *looping* discreto. Cuando, a causa de la debilidad, es imposible contraatacar o pedir auxilio, el grafiti y las grafías desaparecen y sólo queda la opción de ensuciar o ensuciarse, ya que la incontinencia es el último acto de rebeldía posible (BASAGLIA, 1972: 129, 147).

### 3.4. Evasión mental

La evasión física (espacio) se interconecta con la evasión mental (tiempo), convirtiendo la creatividad y lo recreativo en vías de escape. Lo lúdico en el grafiti da lugar a divertimentos intelectuales: charadas, adivinanzas, textos cifrados, chistes, falsas atribuciones... (LOMBROSO, 1888: 28-30, 63-64), pues el juego lingüístico no puede desligarse del sentido del humor, un mecanismo básico para superar situaciones que desbordan la capacidad de control del individuo. Lombroso incide en que la sátira es una constante de la retórica carcelaria y, aunque se tiña de impotencia y rabia, expresa el placer del esparcimiento mental. El trazado de tableros de juego, el dibujo de fantasías, de paisajes, de medios de transporte, etc. aleja la pesadumbre.

La paz nocturna y el sueño son placeres enajenados al reo y la ensoñación se convierte en una estrategia crucial en los marcos de internamiento (GOFFMAN, 2001: 54, 58, 60). La nostalgia o la añoranza de sitios reales o imaginados entrelazan el refugio en el pasado o la ensoñación del mañana con la abstracción y evasión (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 206-207). Dormir y soñar son tablas de salvación para el preso aislado (CASANOVA, 2009: 1058-1059, 2880) tan o más importantes que el derecho a la escritura en la soledad (CASANOVA, 2009: 1028). Gándara recoge un elocuente grafiti al respecto: «AVISO / CUANDO VEAS A UN / PRESO DURMIENDO / NO LO DESPIERTES / PUEDE ESTAR SOÑANDO / CON SU LIBERTAD...» (GÁNDARA, 2005: 240), siendo el sueño motivo de poemas calderonianos donde la imagen del preso como muerto se confunde con la del preso soñador (LOMBROSO, 1888: 30). En sí, soñar despierto o dormido recalca lo valioso de la imaginación y la fantasía en circunstancias de inmovilización o postración forzada.

Un aspecto que se va perdiendo con la contención del GC es la desmaterialización del muro que produce su concentración (Figura 5). La ambivalencia simbólica de los recursos hace que el abigarramiento, que en otros

---

imaginación (ISMAIL, 2014: 16-17, 22). Es muy interesante el relato de la reconversión escolar del edificio de Camposancos y cómo el tabú de acceso al piso superior, grafitado por los presos, hizo que los alumnos lo viviesen como un espacio secreto y misterioso (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 201). A tenor de esto, el estrecho maridaje entre grafiti y ruina nos hace entender el GC como el deseo de arruinar la prisión o la confirmación de que sus agentes viven en la ruina humana.

contextos resultaría opresivo, exprese aquí el ansia de libertad, leitmotiv principal del discurso carcelario (GÁNDARA, 2005: 240). Esto abre la posibilidad de resignificar ciertos *horrores vacui* como *amores cavi*. La forma más explícita de esa tendencia es la agresión física del muro, el amago de atravesarlo (GÁNDARA, 2005: 243). A un nivel consciente e inconsciente, el grafiti y otras narrativas son un contrapeso a la claustrofobia espacial y temporal (MEDLICOTT, 2004: 106; ISMAIL, 2014: 164-165), lo que no impide que se representen escenas internas, a veces como denuncia o mecanismo de asimilación (ISMAIL, 2014: 165-167).<sup>10</sup>



Figura 5: Palimpsesto carcelario. El tumulto gráfico comporta, entre sus intenciones inconscientes, la desmaterialización del muro, lo que aligera la percepción de la contundencia de la arquitectura o de la fortaleza de la institución. Al mismo tiempo representa la plasmación física de una comunidad heterogénea de individuos, reunidos por un marco circunstancial compartido. Foto: Lelia Gándara, Cárcel de Caseros, 2003.

10 La institución también usa la pintura para amortiguar la opresión arquitectónica en un doble sentido. Por ejemplo, los murales del panóptico de Carabanchel, con paisajes y escenas de corte cinematográfico, buscaban la participación y el desahogo de los presos, pero la decoración mural del perímetro de Pudu, con un paisaje campestre, quería endulzar la imagen pública de la prisión. El maquillaje de la rudeza carcelaria con *vedute* abiertas al paisaje en patios o espacios comunes funciona como relajante, tal como se ve en la recreación del muro perimetral de la Cárcel de San Vittore de Milán, en la película *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959). No obstante, esa clase de murales son actos exhibitorios del poder y de la utilidad institucional, un juego al que los presos pintores pueden negarse de considerarlo una instrumentación servil (GOFFMAN, 2001: 111-112).



La cultura urbana ha concentrado el concepto de la desmaterialización del muro en un icono: la ventana. Posters, fotografías, tablonas, etc. funcionan eficazmente como vanos, junto a la tradicional figuración a mano de escenas con carácter ilusionista (ISMAIL, 2014: 170-171), pudiendo suponer una lectura irónica o ilusión de control (ISMAIL, 2014: 231). Por su valor dramático, el icono de la ventana fingida en la celda está presente en el cine, desde *Civilization* (BARKER, INCE y WEST, 1916), dibujada junto a un camastro; hasta *Down by Law* (JARMUSCH, 1986), donde un reo la dibuja para sus compañeros. Pensemos también en la figuración de altares como ventanas a otro mundo o puertas de acceso de la gracia divina (ISMAIL, 2014: 130), que purifican el lugar, ya que no sólo se busca construir una vía de escape, sino la confirmación de que existe otra realidad más allá de los muros humanos capaz de tocar al reo. La voluntad alimenta la fe en superar cualquier barrera y respirar libertad. Así lo figura en versión libre los primeros versos del poema «Funerales» de Rafael Alberti (1925), escritos en una celda de Carabanchel: «¡Pescadores, pescadores, / lanzad el arpón al viento / y en banderas sin colores / izad vuestro sentimiento!».

En verdad, grafitear el muro es ya, por muy leve que sea, un modo simbólico de agujerearlo, una sublimación cultural colosal del primitivo agujijoneo de rechazo. El fin último es despojar a la prisión de su magnanimidad y crear un escudo protector que quiebre su fortaleza. El folklore aporta estupendos materiales para ilustrar este tema. La leyenda de la Mulata de Córdoba (GONZÁLEZ, 1900: 323-330), presa en San Juan de Ulúa, usa como elemento dramático un icono clásico del GC seicentista: el barco; en uno de sus significados positivos: llave de la libertad, oportunidad de huir lejos. Su trama se vincula además con prácticas mágicas y con el elemento racial, que recalcan la marginalidad social y cultural del medio. En sí, este enfoque incide en la idea de que la evasión mental es una evasión real o potencialmente real. Representar la libertad es ya un acto de libertad.

Salir volando es otro tópico que se repite prosaica o poéticamente. «Se fossi un colombo volerei fino in America per fuggire da questo luogo orribile», rezaba el grafiti de una capilla presidiaria (Lombroso, 1888: 141), o se acudía a la imagen del ganso cisne, que se liga a la muerte en el folklore chino, en un poema en una celda de Pudu (ISMAIL, 2014: 217-219). Otras representaciones son más explícitas, como el dibujo de un pegaso con la inscripción en su cuerpo: «I WANT TO BE FREE, OUT OF HERE» (ISMAIL, 2014: 200-202). Por supuesto, cabe el uso de imágenes de animales como proyecciones arquetípicas del reo o enunciados protectores, particulares o dentro de la tradición folklórica o religiosa (ISMAIL, 2014: 202-208), recordando el papel que juega como acompañante o protector el monigote grafitero (FIGUEROA, 2017: 83-84).

Lo que se expresaba con la imagen de un ave o un velero –revisión mundana del tema del psicopompo–, se sustituye en la iconografía carcelaria novecentista por la imagen del automóvil (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 201; FIGUEROA, 2013: 300; ISMAIL, 2014: 226), en una continuidad simbólica que recoge elementos comunes: velocidad, capacidad de distanciamiento, ingreso en una dimensión extraordinaria, poder y estatus, aludiendo al retorno a la plenitud vital. Este motivo también señalaría otro significado: la abundancia o el lujo, muy claro en

la elección de recortes con vehículos de alta gama en Carabanchel, y en el caso de la representación de botes o barcos en Pudu, ligados a la provisión de productos (ISMAIL, 2014: 139, 215, 227, 300).

### 3.5. Funcional

El GC también es un medio de información alternativo y discreto por el que se advierte, anuncia, denuncia, amenaza, etc. y donde cabe el mensaje secreto (LOMBROSO, 1888: 9-29). Pero esta vertiente se reduce con el mayor control y conocimiento de la actividad interna por el personal penitenciario, prefiriéndose medios más fungibles, aunque siga siendo útil en el marcaje territorial interno (ISMAIL, 2014: 99-104) o en denuncias generales.

Otro uso general es medir el tiempo, contándose con el meme más tópico del GC: las muescas o barritas (DEFOE, 2016: 99; DUMAS, 1845: 145), que refleja la larga espera o el ver llegar el final (FIGUEROA, 2013: 301). También está el uso del muro, por prestancia, como plataforma didáctica o borrador, ya sea para el cálculo matemático (contabilidad y calendario), la redacción (epistolar y lírica) o el dibujo (BALLESTA y RODRÍGUEZ, 2008: 207-208). Aunque puede darse en un plano personal (DUMAS, 1845: 145), por lo común requiere en algún grado de la permisividad de la autoridad (ISMAIL, 2014: 75). Incluso, en situaciones apuradas, la misma institución emplea el muro como pizarra, relajando su cualidad opresora con el uso docente (GÁNDARA, 2005: 240).

### 3.6. Emblemática e iconografía

Aunque se inserten en los apartados comentados, se elaboran iconos autónomos que sirven de refuerzo por su valor emblemático. Como pasa en los textos, hay una iconografía plenamente carcelaria, que requiere una iniciación en sus significados y pertinencia de uso (GÁNDARA, 2005: 250-251), y que parte de un bricolaje que reconvierte iconos populares en piezas de un imaginario subcultural; pero también hay otros que pueden localizarse indistintamente fuera de ese contexto. Referencias a un equipo de fútbol, a un héroe cultural, a una religión, a un episodio de vida, etc. caracterizan el frente personal del autor, y fortalecen la autoafirmación y el parentesco social del reo.

Estos emblemas expresan también un significado personal, al que es imposible acceder sin tener las claves (LOMBROSO, 1888: 45-47), aunque entren dentro de los códigos subculturales o criminales. Por supuesto, cada conglomerado iconográfico responde a su contexto cultural. Las imágenes registradas en Carabanchel pueden tener un fino hilo conductor que las emparenta con las de Pudu, pero cada bloque es deudor de su contexto cultural y simbólico, y en extremo, a la vida personal de cada reo. La adscripción personal se reafirma con la manualidad, ya que el autor o no las encuentra entre los suministros de la cultura impresa o considera que la autografía otorga un aura especial a la imagen.



#### 4. CONCLUSIONES

El GC navega entre la negación y la aceptación de las circunstancias, aspirando a crear o simular un cubículo de intimidad, un remanso de autodomínio o una vía de evasión. Por supuesto, habría que evaluar en qué medida la implantación de una disciplina higienista, que traba su ejercicio sin aportar otros medios de expresión, malogra la convivencia penitenciaria y la reintegración social. Ninguna pena que no comporte el aislamiento estricto del preso ha de privar de suministrar a éste los medios necesarios para expresarse, aunque se inserte en un sistema de recompensas. Negar el derecho a expresarse no es sólo una extralimitación de la privación de libertad en una democracia, sino un acto de crueldad. No obstante, el GC acusa el mismo proceso de trasvase del grafiti a soportes convencionales que se ha dado en el espacio público, identificado con soportes como el papel, el lienzo o el tablón, cooperando en la uniformización de las convenciones de la escritura (Figura 6); al igual que su merma refleja el desarrollo y fijación por la institución de entretenimientos y medios de comunicación internos, como prensa o radio (GOFFMAN, 2001: 77-78; 102-103).

El GC ha ido configurándose a lo largo de la historia como un conglomerado de códigos particulares que beben de la cultura o culturas originarias de los reos, con su membrete generacional, del mundo criminal –su extracción social y autocontención moral– y del marco circunstancial y humano que genera un espacio penitenciario concreto. Por tanto, comporta una endogenia refrescada en lo formal y conceptual por un flujo generacional heterogéneo, reflejando el peso de la educación general, de la cultura difusa, de la cultura de masas, por el sabor de época o las mentalidades sociales, mientras se ha ido adecuando, a causa de su estrecho vínculo con la arquitectura, a la instauración universal del modelo panóptico de control.

#### 5. BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, E. L.; BUCKLEY, B. E. (1977): *The Handwriting on the Wall: toward a Sociology and Psychology of Graffiti*, Greenwood Press, Westport.
- ARTIÈRES, P. (2005): «La prisión de finales del siglo XIX: una máquina grafómana», en A. CASTILLO GÓMEZ y V. SIERRA BLAS, *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Ediciones Trea, Gijón: 135-163.
- BARÓN BIZA, J.; HALAC, R. (2001): «El canto de la lejana libertad» [en línea], *La Voz del Interior*, 10, <[http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0902/suplementos/temas/notas53234\\_1.htm](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0902/suplementos/temas/notas53234_1.htm)> [Consulta: 2 septiembre 2001].
- BARRERA MATURANA, J. I. (2011): «Grafitos del primer franquismo en la fachada de la antigua prisión provincial de Granada» [en línea], 1-41, <<http://www.todoslosnombres.org/content/materiales/grafitos-del-primer-franquismo-en-la-fachada-la-antigua-prision-provincial>> [Consulta: 14 abril 2018].
- BASAGLIA, F. (1972) [1968]: *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*, Barral, Barcelona.

- BALLESTA, J.; RODRÍGUEZ GALLARDO, A. (2008): «Camposancos: Una ‘imprensa’ de los presos del franquismo», *Complutum* 19 (2): 197-211.
- BOSIO, A. (1632): *Roma Sotterranea*, Guglielmo Facciotti, Roma.
- CAFFARENA, F. (2005): «Condenados a escribir. Cartas y recuerdos del establecimiento penitenciario de Finale Ligure (1864-1965)», en A. CASTILLO GÓMEZ y V. SIERRA BLAS, *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Ediciones Trea, Gijón: 107-133.
- CASANOVA, G. (2009) [1822-1828]: *Historia de mi vida*, vol. II, Atalanta, Gerona.
- CASTILLO GÓMEZ, A. (2003): «Escribir para no morir. La escritura en las cárceles franquistas», en A. CASTILLO GÓMEZ y F. MONTERO GARCÍA (coords.), *Franquismo y memoria popular. Escrituras, voces y representaciones*, Siete Mares, Madrid: 17-54.
- DEFOE, D. (2016) [1719]: *Robinson Crusoe*, Penguin Random House, Barcelona.
- DUMAS, A. (1845): *Le comte de Monte-Christo*, vol. II, Petton, París.
- FIGUEROA SAAVEDRA, F. (1999): *El Graffiti Movement en Vallecas: historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2004): *El graffiti universitario*, Talasa, Madrid.
- FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2013): «Paciencia, pan y tiempo: panorámica histórico-social del grafiti de los presos de la Cárcel de Carabanchel», en C. ORTIZ (coord.), *Lugares de represión, paisajes de la memoria. La Cárcel de Carabanchel*, Catarata, Madrid: 275-308.
- FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2014): *El grafiti de firma*, Minobitia, Madrid.
- FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2017): *Grafiti y civilización*, vol. I, Amazon, Madrid.
- FLAUBERT, G. (2006) [1910]: *Voyage en Orient: (1849-1851)*, Gallimard, París.
- FOUCAULT, M. (2002) [1975]: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Siglo XXI*, Madrid.
- GAN BUSTOS, F. (1978): *La libertad en el WC. Para una sociología del graffiti*, Dopesa, Barcelona.
- GÁNDARA, L. (2005): «Voces en cautiverio. Un estudio discursivo del graffiti carcelario», en A. CASTILLO GÓMEZ y V. SIERRA BLAS (eds.), *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Ediciones Trea, Gijón: 237-255.
- GARRUCCI, R. (1856): *Graffiti de Pompéi: Inscriptions et gravures tracées au stylet recueillies et interprétées*, Benjamin Duprat, París.
- GOFFMAN, E. (2001) [1961]: *Internados*, Amorrortu, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, L. (1900): *México viejo; noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, Vda. De C. Bouret, México.
- GREGOIRE, H.-B. (31-8-1794): *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer*.
- HURLO THRUMBO (1731): *The Merry-Thought: or, the Glass-Window and Bog-House Miscellany*, vol. I, J. Roberts, London.
- HURLO THRUMBO (1733): *The Merry-Thought: or, the Glass-Window and Bog-House Miscellany*, vol. II, J. Roberts, London.
- HURLO THRUMBO (1734): *The Merry-Thought: or, the Glass-Window and Bog-House Miscellany*, vol. III, J. Roberts, London.

- HURLO THRUMBO (1735): *The Merry-Thought: or, the Glass-Window and Bog-House Miscellany*, vol. IV, J. Roberts, London.
- IRVING, W. (1831): *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards*. Lea & Carey, Philadelphia.
- ISMAIL, K. A. (2014): *Padu Jail's Graffiti: beyond the Prison Cells*, Plymouth University, Plymouth.
- JOUY, E. de (1813): *L'Hermitte de la Chaussée-D'Antin, ou Observations sur les moeurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle*, vol. I, Chez Pillet, Paris.
- LARRA, M. J. de (1988) [1828-1835]: *Artículos de costumbres*, Taurus, Madrid.
- LOOS, A. (1980) [1908]: *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- MAILER, N.; NAAR, J. (2009) [1974]: *La fe del graffiti*, 451 editores, Madrid.
- MEDLICOTT, D. (2004): «Narratives of Memory, Identity and Place in Male Prisoners», en *Narrative, Memory & Identity: Theoretical and Methodological Issues*, University of Huddersfield, Huddersfield: 105-117.
- MURR, Ch. G. von (1792): *Specimina antiquissima scripturae Graecae tenuioris seu cursivae ante imperatoris Titi Vespasiani tempora ex inscriptionibus extemporalibus classiariorum Pompeianorum exhibet cum earumdem explicatione Christophorus Theophilus de Murr*, Bavero-Manniano, Nürnberg.
- ORWELL, G. (2006) [1949]: *1984*, Destino, Barcelona.
- PARDO BAZÁN, E. (1908) [1900]: *Cuarenta días en la exposición*, en *Obras completas*, vol. XXI, Idamor Moreno, Madrid.
- RUBANO, M. C. (1993): *Comunicación y cárcel (1976-1983)*, CEPCE, Universidad Nacional de Entre Ríos, Cuadernos 3, Paraná.
- SIERRA BLAS, V. (2003): «Al otro lado de las rejas. Correspondencia a los presos del centro penitenciario de El Dueso», en A. CASTILLO GÓMEZ y F. MONTERO GARCÍA (coords.), *Franquismo y memoria popular. Escrituras, voces y representaciones*, Siete Mares, Madrid: 55-98.
- WILSON, A. (2003): «Researching the Third Space: Locating, Claiming and Valuing the Research Domain», en Sh. GOODMAN, Th. LILLIS, J. MAYBIN y N. MERCER (eds.): *Language, Literacy and Education: a Reader*, Open University Press / Trentham Books, Stoke-on-Trent: 293-307.