

Cultura juvenil alternativa en la sociedad salvadoreña: las representaciones visuales al rededor de “las maras”

Mario Zúñiga Nuñez¹

Recepción: 12 de marzo de 08 / Aprobación: 24 de abril de 2008

Resumen

El objetivo de este artículo es entender a la cultura juvenil alternativa de los colectivos denominados “maras” en El Salvador, a través de las representaciones gráficas que les rodean. Con esto se pretende abordar una dimensión del fenómeno poco estudiada, al tiempo que se devela la complejidad de estos colectivos culturales. Para la elaboración de los datos se ha procurado una metodología cualitativa en la que destacan la observación participante, la entrevista informal y el análisis de fotografías tomadas en diferentes “clicas” (lugares donde viven los/as pandilleros/as); los datos han sido analizados principalmente desde el punto de vista de la teoría de Iuri Lotman. Las principales conclusiones del trabajo dan cuenta de que el mundo simbólico de

Abstract

The goal of this article is to understand the juvenile alternative culture of the Salvadorian groups named “maras”, throughout the graphic representations that surround them. The study pretends to address a dimension of the phenomenon that has been little studied, while revealing the complexity of these cultural groups. The data have been generated through a qualitative methodology that features participant observation, informal interview, and the analysis of photographs taken in different “clicas” (the places where “mareros” live); the data have been mainly analyzed from the perspective of Iuri Lotman’s theory. The main conclusions of the work show that the symbolic world of the gangs survives as a part of the Salvadoran *semiosphere*, where these groups’

¹ Profesor de la Escuela de Antropología de la Universidad de Costa Rica, correo electrónico: ma_zn@yahoo.com. El presente artículo es resultado del proyecto de investigación No: 818- A6- 007, inscrito en el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana (CIICLA) de la misma universidad. Agradezco de corazón a Nelson Guzmán, Mariela Garrón, Memo Araujo, Paola Lorenzana, Dany Zavaleta, Wim Savenije, Luis Romero y Miriam Cabezas; por la recepción y el cariño que me brindaron durante la recolección de estos datos en El Salvador.

las pandillas subsiste como una parte de la *semiosfera* salvadoreña, donde las manifestaciones gráficas de estos colectivos compiten con otras de diversa índole (como el graffiti político o el comercial). Así mismo las manifestaciones gráficas muestran los elementos principales de estas culturas alternativas: masculinidad hegemónica, eliminación del Otro, control de territorio.

Palabras Clave

Maras / culturas juveniles / graffiti / semiosfera / El Salvador

graphic manifestations compete with others of diverse nature (like political or commercial graffiti). Likewise, the graphic manifestations show the principal elements of these alternative cultures: hegemonic masculinity, elimination of the Other, territory control.

Key Words

“Maras” / juvenile culture / graffiti / semiosphere / El Salvador

1. Las maras: una aproximación desde sus signos

El mundo simbólico de las pandillas es uno de los retos analíticos y teóricos para las ciencias sociales centroamericanas contemporáneas. Veamos su complejidad en una imagen: en una clica de Santa Ana se puede observar un graffiti que contiene al Subcomandante Marcos junto a una pirámide maya, un “Picachú”² y varias cruces con la inscripción “RIP”. Estos elementos reflejan un mundo simbólico complejo y aparentemente contradictorio, para comenzar, Sup Marcos y la pirámide, que hacen alusión a una adscripción étnica y política nacida de la beligerancia y la lucha cultural (de los pueblos zapatistas) contra un orden político económico (el neoliberalismo). Además un signo de la cultura global (Picachú) llegado al El Salvador por medio de la industria cultural. Y para terminar una serie de cruces que simbolizan los pandilleros muertos, graficadas de la forma en que lo hacen las pandillas estadounidenses. La pregunta inmediata es ¿Qué sentido tienen estos signos en la cultura de las maras? El presente escrito trata de ensayar algunas respuestas a esa pregunta.

Se partirá de la idea de que los mundos simbólicos que construyen las personas jóvenes de barrios populares, son necesarios para enfrentar la frag-

2 Picachú es un personaje de la cultura global popularizado por la serie de manga japonesa llamada “Pokémon”. En la serie “Picachú” es la mascota de un niño que le acompaña en sus aventuras y lo defiende de sus adversarios.

mentación que promueve el sistema de organización patriarcal y de mercado.³ En el caso de las maras hemos topado con un fenómeno interesante, en efecto la organización que realizan estas personas jóvenes riñe con el sistema vigente, pero al mismo tiempo lo reproduce (sobre todo en términos patriarcales). A continuación se podrá visualizar este tipo de contradicción, evidenciando estas realidades a partir de los graffiti que crean las maras salvadoreñas en diferentes puntos de ese país. Para ello, se necesita crear un tipo de mirada que ayude a entender estas manifestaciones semióticas. Por eso, el primer paso que se dará será explicar la emergencia de las maras en el contexto salvadoreño, así como los tipos de graffiti que comparten espacio con el de las maras. Posteriormente se revisará la propuesta de Lotman⁴ acerca del manejo del texto en un contexto cultural que se impone como una realidad de poder. Esta propuesta concuerda con la visión de esta investigación acerca del graffiti de las pandillas⁵ centroamericanas como un grito que emerge desde la subalternidad en los muros de las ciudades. Posteriormente, se echará mano de la obra del artista plástico

Danny Zavaleta y una serie de fotografías de graffiti salvadoreño para demostrar que las maras, en tanto culturas juveniles alternativas, simbolizan el espacio social poniendo en evidencia una cartografía que refleja los dos tipos de violencia que les es constitutiva: la simbólica y estructural. Estas violencias se constituyen especialmente a través de la demarcación de "fronteras" culturales y, por otro lado, a través de la generación de "sentido" como base de la identidad cultural. Con base en estos datos el ensayo cerrará resaltando algunos elementos presentes en la cartografía de estos grupos respecto del contexto cultural que les rodea.

La recolección de información que se presenta en este trabajo se realizó entre el 7 de enero y el 13 de febrero de 2007 en diferentes puntos de El Salvador. El trabajo de campo consistió en la recolección de varios tipos de datos, los que se utilizarán principalmente son: una selección de fotografías que dan cuenta del tema de los graffiti como referente simbólico de las pandillas⁶, dos observaciones participantes en comunidades populares (Chalchuapa 15 de enero y Mejicanos 17 de enero), y dos entrevistas en profundidad: una a una pandillera (22 de enero) y otra al artista plástico Danny Zavaleta (23 de enero), este último se ha dedicado al estudio estético de las pandillas en la simbología urbana de El Salvador.

3 Zúñiga Núñez, Mario. *Cartografía de otros mundos posibles: el rock y reggae costarricense según sus metáforas*. Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, 2006. pp 221 y ss.

4 Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra-Universitat de València, 1996.

5 En este artículo, utilizaremos indistintamente las denominaciones de "mara" y "pandilla".

6 La mayoría de fotografías analizadas en este artículo son de mi autoría, algunas otras pertenecen a Danny Zavaleta y así se hará constar en los títulos de las mismas.

2. Las maras salvadoreñas en contexto

Tal como lo explica el psicólogo social José Miguel Cruz⁷, lo que se conoce como “maras” son un fenómeno de emergencia reciente, que impacta principalmente el norte de Centroamérica y el sur de México (El Salvador, Guatemala, Honduras y Chiapas). Estos grupos sociales están constituidos principalmente por hombres jóvenes de sectores populares, que se agrupan en unidades barriales (clicas), desde donde controlan una parte específica de territorio. Este control se emplea muchas veces para cometer crímenes contra la propiedad (robos) o contra las personas (violaciones o asesinatos). Sin embargo, el ámbito de acción de las maras no se circunscribe únicamente a los barrios sino a toda la ciudad. Los grupos se caracterizan por tener un antagonismo y disputas (simbólicas y físicas) de territorio tanto con la policía como con los miembros de la pandilla contraria. Los códigos de relacionamiento entre pandillas son dicotómicos y absolutos (pertenecer a una pandilla contraria, es motivo suficiente para ser asesinado).⁸

7 Cruz, José Miguel. “Los factores asociados a las pandillas juveniles en Centroamérica”. Revista Eca. Nov-Dic 2005. 685-686. pp 1155-1158.

8 Anteriormente he trabajado la idea de que la violencia estructural y la violencia simbólica son dos de los elementos constitutivos de la subjetividad de quienes integran las maras. La violencia estructural sostiene una institucionalidad que da como resultado la marginalidad y

Las pandillas no son un fenómeno nuevo, ni mucho menos original, sin embargo, esta formación tiene características históricas muy específicas. Dado el recrudecimiento de las políticas de migración y penalización, para inicios de la década de los noventa, comenzó en Centroamérica una deportación masiva de pandilleros procedentes de los Estados Unidos. El territorio centroamericano que recibió a estos jóvenes se caracteriza por una desigualdad creciente y una serie de políticas de privatización que alejan al estado de la administración de la vida pública, siendo este sustituido por el mercado. Esto se reflejaba directamente en las condiciones de precarización de las comunidades que recibían a los pandilleros, caracterizadas por el hacinamiento, el desempleo y la desintegración social.⁹

exclusión histórica centroamericana de la que son herederos las personas jóvenes de barrios populares (no se aceptan en el sistema de educación pública, ni en la seguridad social, ni en la esfera de mercado formal). La violencia simbólica configura subjetivamente los enfrentamientos de los que son protagonistas estas culturas, por un lado, con los aparatos estatales, principalmente con la policía, y por otro, la lucha por la hegemonía simbólica (y física) que desarrollan estos grupos entre pandillas que se entienden como opuestos inmediatos y mutuamente excluyentes. Cf Zúñiga Nuñez, Mario. “Las ‘maras’ salvadoreñas como problema de investigación para las Ciencias Sociales.” Anuario de Estudios Centroamericanos (en prensa).

9 Respecto del tema de crecimiento de la desigualdad y la “desestatización” de las relaciones sociales se puede consultar Pérez-Sainz. Cf Pérez Sainz, Juan Pablo. “Algunas hipótesis sobre desigualdad social y mercado de trabajo: Reflexiones desde Centroamérica”. En: Francisco Rojas Aravena. *Gobernabilidad en América Latina. Balance Reciente y Tendencias a Futuro*. (Versión CD), 2005. En cuanto a las condiciones de las comunidades donde viven los pandilleros centroamericanos el resu-

Establecidos en las comunidades centroamericanas, los pandilleros comenzaron a reproducir las pautas culturales¹⁰ que practicaban en sus ciudades de origen (principalmente Los Ángeles), donde operaban dos grandes pandillas: la Mara Salvatrucha o MS 13 y la Mara 18.¹¹ Como hemos dicho, el comportamiento entre las dos agrupaciones es de rivalidad dicotómica y de disputa constante de territorio, tanto entre ellos como con el Estado. Elemento que los enfrenta constantemente en un ejercicio de definición de la identidad, sin embargo, sus diferencias en cuanto a sus formas de organización, la expresión de sus ideas y los ejercicios de la violencia que practican tienen similitudes extraordinarias.¹²

El efecto que ocasionó la deportación fue que gran cantidad de pan-

men de Cruz sobre el tema de "capital social" resulta esclarecedor. Cf Cruz, Jose Miguel. "Pandillas y capital social en Centroamérica." En: ERIC, IDESO- UCA, IDIES- URL, IUDOP- UCA (Vol II), *Maras y Pandillas en Centroamérica: Pandillas y capital social*. El Salvador: UCA Editores, 2004.

- 10 Clarificaremos este concepto más adelante en el apartado sobre Lotman.
- 11 Los números en los dos casos aluden a las calles donde se fundaron estas agrupaciones en Los Ángeles.
- 12 Al respecto se puede consultar el estudio de Cruz, Jose Miguel y Giral, María Santacruz. "Las Maras en El Salvador." En: ERIC, IDESO- UCA , IDIES- URL, IUDOP- UCA (Vol I), *Maras y Pandillas en Centroamérica*. Managua, UCA, Publicaciones, 2001, pp 15-108. Además del de Savenije, Wim y Lodewijkx, Hein. "Aspectos expresivos e instrumentales de la violencia entre pandillas salvadoreñas: una investigación de campo." En: Ramos, Carlos Guillermo (ed-coomp). *América Central en los noventa: Problemas de juventud*, San Salvador, FLACSO- Programa El Salvador, 1998 pp113-150.

dillas, desperdigadas en el territorio salvadoreño, fueran integrándose progresivamente a una de las dos agrupaciones mayoritarias (MS 13 o Barrio 18). Así la cultura alternativa de las maras se reprodujo en los barrios populares donde llegaban los deportados. En la actualidad estas agrupaciones han pasado a ocupar un importante espacio en la agenda pública, convirtiéndose en sinónimo de descomposición social y siendo excusa constante para la creación de pánico moral.¹³

3. Los tipos de graffiti que se encuentran en El Salvador

En las fotografías que se expondrán más adelante podremos se presentarán diferentes tipos de graffiti.

-
- 13 Los trabajos de Savenije , Ramos y Marroquín tienen una profundización sobre el impacto de estos grupos en la agenda pública, sobre todo en lo que tiene que ver con política represiva y medios de comunicación. Cf: Savenije, Wim. "Las pandillas transnacionales Mara Salvatrucha y Barrio 18st.: Una tensa combinación de exclusión social, delincuencia y respuestas represivas." En T. Lesser, et al (eds) *Intra caribbean Migration and the Conflict nexos*. Ottawa: University of the West Indies and OIM, 2006, pp. 205 -228; Ramos, Carlos Guillermo. "Transición, jóvenes y violencia." En: Ramos, Carlos Guillermo (ed-coomp). *América Central en los noventa: Problemas de juventud*. San Salvador, FLACSO- Programa El Salvador, 1998, pp. 189- 230; Marroquín, Amparo. "In-diferencias y espantos. Relatos de jóvenes y pandillas en la prensa escrita de Guatemala, El Salvador y Honduras." Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, www.c3fes.net, 2007.

Conviene hacer una diferenciación de previo entre ellos para poder distinguirlos. Es importante recalcar que esta diferenciación no es exhaustiva, ya que apenas se señalarán los de interés para este trabajo. En las calles del El Salvador encontraremos al menos cuatro tipos de graffiti.

El primero es el de las maras, el cual se intentará explicar con alguna profundidad en este ensayo. Este, señala territorios y da sentido a este tipo de agrupaciones juveniles a través de símbolos simples o complejos murales.

En segundo lugar se observará una constante anuencia al graffiti político (inscrito en la tradición de protesta en América Latina y practicado en consonancia con los años de guerra civil salvadoreña). Este lo realizan, tanto las organizaciones beligerantes contra el orden social (como los colectivos estudiantiles o movimientos sociales), como los partidos políticos (de toda índole ideológica), sobre todo para realizar sus campañas de cara a las elecciones.

En tercer lugar se podrá reconocer con un graffiti un poco más críptico, que es el denominado “tag”. Este consiste en una firma específica que deja el graffitero (llamado dentro de la jerga “tagger”), generalmente esta firma se encuentra muy estilizada y se utiliza para marcar territorio¹⁴.

¹⁴ Para una referencia a la historia de la cultura “tag” se puede revisar el trabajo de Reguillo Cruz, Rossana *Emergencia de las Culturas Juveniles, Estrategias del desencanto*. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires, Argentina, 2000, pp 116-124.

En cuarto lugar se podrá ver gran cantidad de marcas realizadas por establecimientos comerciales para anunciarse. Este es una especie de graffiti comercial, que de utilización muy común en El Salvador y se diferencia claramente de otros signos como las vallas publicitarias, dado que se encuentra pintando en sitios públicos no destinados originalmente a la propaganda comercial (puentes, aceras, postes).

Teniendo en cuenta estas especificaciones, se abordará ahora una propuesta teórico metodológica que nos ayude a “ver” este tipo de manifestaciones.

4. Propuesta teórico- metodológica para “ver” a partir de Lotman

Para ver las maras desde la propuesta de Lotman debemos dar un primer paso: clarificar que las maras son culturas juveniles. Las culturas juveniles son entendidas por Feixa¹⁵, como colectivos manifiestos en la agregación generacional de sus integrantes, los cuales son vistos por la sociedad como “jóvenes”. Pero además, estos colectivos tienen una adscripción de genero, de clase y étnica, que determina su posición en la estructura social. Según los trabajos

¹⁵ Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. España, Ariel, 1998. pp 104-105.

realizados sobre estas agrupaciones a lo largo del continente¹⁶ las pandillas son agrupaciones conformadas por integrantes que la sociedad considera "jóvenes", pero además estas organizaciones son protagonizadas principalmente por hombres, lo que les da una característica de "homosocialidad"¹⁷, es decir, la lógica que predomina a lo interno de los colectivos es la masculina patriarcal, aunque integren en sus filas a algunas mujeres. Su adscripción de clase es predominantemente popular, las pandillas nacen en sectores pobres y generalmente urbanizados de nuestras sociedades, constituidos en inmensos anillos periféricos alrededor de las ciudades. Y por último, no tienen una adscripción ética determinada pueden ser mestizos o negros o indígenas, pero en El Salvador son predominantemente mestizos, dada la constitución ética del país.

Esta posición estructural se ve vertida tanto en lo microcultural (el barrio, la clica) como en lo macrocultural (la manifestación transnacional

16 Se pueden confrontar los estudios de: Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla. La Cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá, Planeta, 2002; Reguillo, Rossana. "La mara: contingencia y filiación con el exceso". *Revista Nueva Sociedad*, 200, pp. 70-85, nov-dic, 2005. Rodgers, Dennis. "Youth Gangs in Colombia and Nicaragua- New forms of violence, new theoretical directions?" En: Rudqvist, Anders (ed). *Breeding Inequality- Reaping Violence. Exploring Linkages and Causality in Colombia and Beyond*. Suecia: Collegium for Development Studies, 2003, pp. 111-133.

17 Sandoval García, Carlos. *Fuera de juego. Fútbol, identidades nacionales y masculinidades en Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006.

de las maras, que vincula a estos jóvenes con las estéticas chicanas que se desarrollan en Estados Unidos), y en gran cantidad de manifestaciones y acciones estéticas que retan la institucionalidad social. Los mareros desarrollan un lenguaje específico con términos del inglés o del español que tienen significaciones altamente concentradas en su cultura. Todo ello va acompañado de una serie de producciones culturales, música y estética dentro de las que se encuentra la que analizaremos a continuación: el graffiti.

Dadas estas características, las maras pueden ser analizadas desde el punto de vista de la cultura. Para lo cual Lotman brinda una serie de herramientas que se basan en la comprensión del todo cultural inmerso en una serie de significados que son problematizados a partir de la idea de *la semiosfera*. Para el autor, el tránsito de mensajes entre seres humanos es posible gracias a un "...espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de semiosis".¹⁸ Este espacio es una totalidad en sí misma, es decir debe ser comprendido en interrelación continua e irregular y con una dimensión temporal fundamental: "La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria..."¹⁹

Evidentemente la semiosfera se encuentra repartida alrededor del

18 Lotman, *Op.cit.*, p25

19 Lotman, *Idem.*, p35

mundo, para el caso de este estudio, trataremos de entender un contexto sumamente acotado de la misma. Hemos escogido el contexto salvadoreño, el cual, presenta en su realidad cultural una complejidad que puede desagregarse y verse en términos de poder:

“El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un modo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares. [Cuando]... una de las estructuras no solo ocupa la posición dominante, sino también se eleva al estadio de la autodescripción y, por consiguiente segrega un sistema de metalenguajes con ayuda de los cuales se construye no solo a sí misma, sino también al espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de este”.²⁰

En este espacio complejo es que se desarrollan las lógicas culturales. He trabajado anteriormente la idea de que las maras se constituyen como sujeto social no solo por sus dinámicas intragrupalas, sino por los fenómenos macrosociales que ellas desatan: el fenómeno mediático, pánico moral y políticas públicas represivas.²¹ Esta constitución se da en un campo cultural donde estas identidades constantemente se miden con estructuras y culturas externas a ellas,

y que las aventajan simbólicamente, como el aparato del estado o el sistema de mercado (caracterizados por sus autodescripciones y la generación de metalenguajes).

Esta dinámica cultural define una tensión entre el centro de poder de la semiosfera y las periferias culturales, que representan la parte invisibilizada o ilegítima de la esfera de la cultura. Esta división está representada en una relación entre el “adentro y el afuera”, que señala que entre más “adentro” se encuentre de la cultura, más legitimidad y autodescripción se adquirirá, al contrario, entre más “afuera” se avance, menos legitimidad se tendrá. Sin embargo, esto no impide que en medio de la irregularidad y la heterogeneidad cultural, se gesten culturas diferentes a la autodescripción o contrarias a esta. Es por eso que existe la necesidad de observar la semiosfera dividida entre la cultura oficial (que se autodescribe y genera metalenguajes) y culturas alternativas que subsisten frente a la oficial y la retan en mayor o menor medida.²² Los

22 Me desmarco acá de la categoría de “subcultura” y “contracultura” que han sido trabajadas ya por Williams, Hall et al. y Britto. Cf Williams Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 2007; Hall et al. “Subcultures, cultures and class: a theoretical overview.” En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony. *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Nueva York, Routledge, 2000; Britto García, Luis. *El imperio contracultural. Del rock a la posmodernidad*. Venezuela, Nueva Sociedad, 1996. Principalmente me apego a la idea de que la complejidad de la existencia cultural se limita cuando se fragmenta a la cultura (concepto de “subcultura”) o se le reconoce si aspecto únicamente antagonico (como en la categoría de “contracultura”). Por ello acojo la propuesta de Martínez de lo alternativo que permite visualizar la contradicción a lo interno

20 Lotman, *Idem*, pp 29-30.

21 Zúñiga Nuñez, Mario, *Op. Cit.*, en prensa.

tres tipos de cultura están separados por fronteras que marcan divisiones tanto con el centro, como respecto con sus contrapartes asimétricas.

Las maras constituyen una cultura alternativa que constantemente niega las autodescripciones del centro, violentando los códigos de relación social, un ejemplo es la constante violación que las maras hacen de las leyes de propiedad a través del robo. Pero esto no quiere decir que todas sus formas de relación social cuestionen los metalenguajes creados en el centro, esto lo demuestran las dinámicas patriarcales que se gestan en su interior (subordinación de mujeres a hombres, reproducción de roles tradicionales, etc). Así mismo su discurso acerca de sí y de su cultura tiende a ser contradictorio en algunos aspectos que veremos más adelante con detenimiento.

Ahora bien, queremos visualizar específicamente la manifestación del graffiti en estas culturas juveniles, esto implica que debemos desarrollar la noción textual, según la visión de la cultura como una serie de relaciones de poder. Para Lotman, el texto tiene la capacidad de ser un generador de "sentido", es decir, un cohesionador de la identidad de determinado grupo cultural. Esto se fortalece dada la función del texto de conectar la "cultura individual" con la "conciencia colectiva". Le atribuye además dos características esenciales: en primer lugar

de estos colectivos y no solo su carácter fragmentario o antagonista. Cf Martínez, Yanet "Culturas alternativas. Más allá de la contraculturalidad" Revista Pasos 134, 2008, pp 18-22.

es completamente contingente, en el sentido de que es una manifestación histórica, y además, es heterogéneo, dado que expresa una multiplicidad de voces en su interior. Por ello la cultura que lee el texto es políglota: se realiza en el espacio de, al menos, dos sistemas semióticos.²³

El graffiti para las maras es un texto fundamental, que les otorga identidad y cohesión, pero además, los sitúa en el contexto cultural donde se encuentran. Dado que, como veremos más adelante, la interacción textual hace que el graffiti defina sus fronteras como culturas y represente diferentes símbolos que otorgan sentido y memoria a estos colectivos. Es por ello que en el graffiti queda reflejado el carácter cultural alternativo de estos colectivos, así como la violencia estructural y simbólica que ejercen y, simultáneamente, reciben de su contexto.

5. Un pequeño recorrido por la semiosfera salvadoreña: la multivocalidad cruzada por la violencia

Corresponde ahora ubicarse simbólica y contextualmente en la parte de la semiosfera que queremos entender. Para ello se utilizarán dos

23 Lotman, *Op. Cit.*, p 85



Imagen 1. Obra plástica “EL TUR” de Danny Zavaleta (impresión de inyección / lona banner)

recursos, por un lado, una obra denominada “EL TUR” de Dani Zavaleta (presentada en la V Bienal de arte centroamericano de 2006), complementada por una entrevista realizada al autor. Y por otro una serie de fotografías tomadas en San Salvador.

En la obra “EL TUR” se puede observar un mapa del centro de San Salvador, es el panfleto turístico que se da a los visitantes de la capital (Ver imagen 1). El artista ha intervenido este mapa y lo ha resimbolizado completamente. Esta resimbolización evidencia con tremenda claridad la diversidad de culturas alternativas que conviven en el centro de la capital y las redes de poder en las cuales están inmersas. Haremos una descripción de la obra y posteriormente algunas interpretaciones atinentes a este trabajo.

5.1 Descripción de la obra “El Tur”

Recorriendo “EL TUR” de izquierda a derecha, encontramos que el

artista ha rebautizado con rosado la ciudad, en especial lo que se conoce como la “zona rosa”, la ha nombrado como “Disneylandia” y ha enmarcado una serie de lugares con rosado. Estos lugares tienen la característica de poseer una serie de negocios y centros comerciales lujosos, a los cuales solo tienen acceso y poder de compra los grupos acomodados de la sociedad. Los centros comerciales ubicados en esta parte de la ciudad (como Multiplaza), reproducen constantemente la estética de mercado del “cuerpo perfecto”, entendido como ese modelo de escaparate que representa en América Latina la imagen de las elites de poder y se convierte en imagen abstracta y performativa de las relaciones sociales.²⁴

²⁴ La idea de “cuerpo perfecto”, se corresponde con la teorización que han hecho Margulis y Urresti sobre el “joven tipo”: una especie de héroe del sistema neoliberal (modelo), que se presenta como un triunfador de los negocios y conoce los mecanismos de manejo de creación de dinero, los cuales aplica de manera descartada e instrumental. Sin embargo mi interés es resaltar el carácter corporal para evidenciar ese ámbito íntimo de intervención de la personalidad. Margulis, Mario y Marcelo Urresti. “La construcción social de la condición de juventud”. En: Margulis, Mario; Laverde, Cristina María(eds). “Viviendo a toda”: Jóvenes territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998, pp 13-25.

Esta zona rosa, convertida irónicamente en "Disneylandia", se encuentra celosamente vigilada por un hilo de policías que resguardan con furia la muralla que divide la "tierra de los sueños", del resto del centro de la ciudad, que bien podríamos entender como "realidad".

La parte central de la obra simboliza dos barrios populares: "la fosa", cerca de Mejicanos y "la tutu", como se le conoce popularmente a la ciudadela "La Tutunichapa". Los dos son centros habitacionales de gran hacinamiento donde se aglutinan sectores populares. En los dos casos son lugares conocidos por su alta peligrosidad, el comercio de drogas y la actividad de pandillas. De arriba abajo, se reconocen tres figuras humanas, una transita de espaldas, encapuchado y tiene a sus pies una leyenda que dice "Hasta la Victoria Siempre". Esta imagen coincide con la ubicación de la Universidad de El Salvador (conocida popularmente como "La Nacional"), el autor afirma que esto simboliza la cultura de protesta, de la que son protagonistas las juventudes universitarias. En segundo lugar se encuentra un hombre en la calle, en posición de indefensión, el artista recurrirá a esta imagen en otra obra (Soya City, impresión de inyección / lona banner) en esta pondrá a este hombre postrado bajo un policía y una gran mancha de sangre, lo que confirma que la imagen de este hombre es una simbolización de muerte e indefensión. El tercero de los hombres se encuentra rayando una pared con algún lenguaje críptico, podemos sospechar que es un "tagger", una de estas personas que se dedican a lle-

nar las paredes de la ciudad con sus firmas o sus mensajes.

La parte conocida como "El Centro Histórico de San Salvador", ha sido resimbolizada por el artista quien ha cambiado esta definición por la de "Los Piratas del Centro". Con ello hace alusión a una inmensa red de comercio informal que se encuentra ubicada en los alrededores de Catedral y se denomina comúnmente como "piratería". El artista aborda críticamente esta situación denunciando la conversión de los vendedores informales en "piratas".

Hay dos inscripciones que pueden parecer crípticas para el público no salvadoreño: "Técnicos" (en el centro abajo) y "Nacionales" (arriba de los "Piratas del Caribe"). Estas denominaciones hacen alusión a un enfrentamiento histórico que protagonizan los jóvenes que se agrupan según su pertenencia a la institución donde cursan la secundaria. El enfrentamiento se da entre estudiantes de colegios "técnicos" y académicos que El Salvador se denominan popularmente como "nacionales". Este tipo de enfrentamientos conlleva, como en las maras, una definición territorial y enfrentamientos físicos y simbólicos, sin embargo son un fenómeno con sus propias especificidades.²⁵

25 Para una información más detallada de las características simbólicas y físicas del enfrentamiento entre "técnicos" y "nacionales" se puede consultar la obra de Savenije y Beltrán donde se aborda el tema de forma exhaustiva. Cf Savenije, Wim; Beltrán, María Antonieta. *Compitiendo en Bravuras. Violencia Estudiantil en el área metropolitana de El Salvador*. FLACSO, Programa El Salvador, 2005.

La parte derecha de la obra incluye otro barrio popular llamado Soyapango y denominado por el autor "Soya City". Este barrio tiene las mismas características de "La Tutu" y "La Fosa". En esta parte el autor incluye dos manos unidas formando un símbolo, esta es una de las formas de identificación de la "Mara Salvatrucha", y debajo de ella, se encuentra un número "18" ubicado en un barrio popular llamado "La Chacara", este número responde a la simbolización del Barrio 18 st. Al lado de esto, la mujer en posición provocativa simboliza, para el autor, el afloramiento de establecimientos de "Table Dance" y prostíbulos en la ciudad. Por último, el autor cierra con una firma que está antecedida por una lata de aerosol, lo que parece significar que la obra completa es una intervención realizada por un graffitero.

5.2 Algunas interpretaciones desde la teoría de la semiosfera

Esta obra de Zavaleta permite observar desde un punto de vista general lo que podríamos denominar la "densidad" de la semiosfera salvadoreña. El artista pone evidencia la cultura urbana de San Salvador como una superficie heterogénea donde conviven de forma problemática y orgánica las culturas oficiales y alternativas. El punto de vista del autor es evidentemente crítico, al satirizar las propuestas emanadas desde la cultura oficial (como Disneylandia o "los Piratas del Centro"), al tiempo que,

denuncia que los "cuerpos perfectos" son celosamente resguardados por el poder del Estado simbolizado en la policía. Así mismo, pone en evidencia que ciertas culturas alternativas que conviven con este orden oficial, pero no lo contravienen, como la de la piratería, el graffiti de los taggers y el conflicto entre "técnicos" y "nacionales" que si bien es abordado en muchos de los casos desde el pánico moral desde la cultura oficial, en esencia no violenta el orden autoadscrito por la cultura oficial.

Tanto los barrios populares, como las maras, expresan en la obra de Zavaleta los núcleos de otro tipo de cultura alternativa que contravienen el orden establecido desde el desconocimiento de las leyes (el caso del comercio de drogas o la actividad delictiva de las pandillas). Lo cual indica el desconocimiento de la autodescripción y los metalenguajes que la cultura oficial crea acerca de sí misma. El caso de los estudiantes universitarios es interesante, porque en él se recurre a una frase revolucionaria "Hasta la victoria siempre", y el autor los representa encapuchados, lo que da una visión de confrontación política que recurre a la memoria revolucionaria salvadoreña.

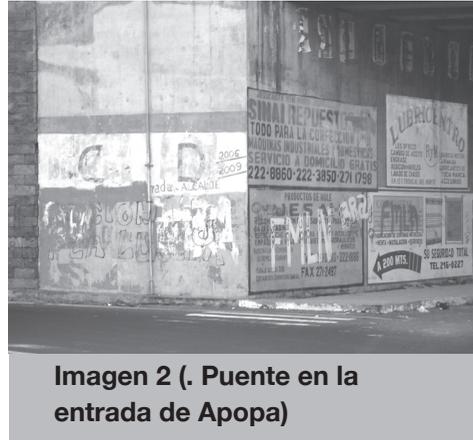
Por último, no hay que olvidar que la obra es una intervención del autor sobre un documento anterior: un mapa para turistas. El hecho de que Zavaleta tome este mapa lo transforme en una inmensa lona que muestra a través de una luz fluorescente dice también de su intención de tomar una pieza pequeña, a veces insigni-

ficante; y mostrarla de forma expandida, amplia, para que podamos ver cada detalle. Da la impresión de que el artista ha tomado el mapa (por lo general una representación cartográfica unívoca, monofónica y oficial) y le ha estirado para que resalten en él sus contradicciones, para que se miren los intersticios de estas contradicciones que plantean las culturas alternativas, que dan al traste con la homogeneidad del mapa original.

6. El graffiti y la pugna de espacios en la semiosfera salvadoreña

Ahora bien, esta complejidad cultural queda plasmada en una serie de graffiti y pintura de las paredes salvadoreñas que se pueden observar en estas fotografías. La imagen 2 nos muestra un puente en la entrada de Apopa (una comunidad periférica al este de San Salvador) en el cual el graffiti político se mezcla con el anuncio comercial. En la parte izquierda de la imagen se pueden ver graffiti contemporáneo conviviendo con formulaciones anteriores: una promoción de un alcalde de la Democracia Cristiana para el periodo 2006- 2009 se ha impuesto a una petición de revolución y lucha. En la parte derecha de la imagen se pueden observar varios anuncios publicitarios de negocios locales, intervenidos por la propaganda graffitera del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional. Incluso fijándonos un poco

más de cerca, se puede ver al que las letras de "FMLN", están intervenidas por algún tagger local que ha dejado su firma en los espacios en blanco que han formado las letras.



La imagen 3 muestra la misma convivencia entre graffiti político y anuncio comercial, en la parte baja del puente de la entrada de Apopa. En este caso el partido Alianza Republicana Nacionalista (ARENA) el que ha intervenido el puente y convive en el espacio con los anuncios comerciales.



La imagen 4, correspondiente también a Apopa, plantea la mezcla de dos tipos de graffiti, por un lado el graffiti político que reivindica la BPJ (una organización estudiantil de izquierda presente en todo El Salvador) y que demanda “no al alza del pasaje”, haciendo alusión a una constante tensión entre gobierno y estudiantes: el alza del pasaje en el transporte público. Debajo de este, en letras moradas, se encuentran una serie de firmas y lenguaje críptico elaborado aparentemente con el mismo estilo que el graffiti de la BPJ (¿habrá sido el mismo graffitero?).



Imagen 4 (Establecimiento a la entrada de Apopa.)

Por último, la imagen 5, extraída del final del Boulevard los Héroes, que expresa la convivencia entre el anuncio comercial y el graffiti que realizan las maras, en este caso conviven la promoción de una panadería con la marca de una frontera de la Mara Salvatrucha.



Imagen 5 (Final del Boulevard Los Héroes.)

En términos generales, este pequeño recorrido por la semiosfera salvadoreña demuestra la multivocalidad que reside en las paredes de El Salvador, donde infinidad de voces (políticas, de maras, comerciales) se hacen presentes para disputar y simbolizar el espacio urbano. Al mismo tiempo, la obra de Zavaletta deja al descubierto cómo estas voces conviven en un contexto de poder que se expresa en tres tipos de formaciones culturales en disputa entre lo oficial y lo alternativo. Las fotos demuestran que esta convivencia es heterogénea e irregular y se expresa como una tensión en los muros, cuando unos graffitis violentan otros, o cuando los espacios son violentados por la actividad de los graffiteros. Por último, las fotografías dejan en evidencia el carácter evanescente y efímero del graffiti y su constante sustitución por otros textos disímiles.

Como podemos ver los muros albergan gran cantidad de voces, este ensayo se concentrará en las que emergen, es decir, vienen de aba-

jo o de la periferia cultural. De ellas se escogieron en concreto las de las maras, por lo que ahora nos dedicaremos a ver la simbolización de las fronteras que realizan estos colectivos en la semiosfera salvadoreña.

6.1 Fronteras: formas de la violencia simbólica a partir del graffiti

Desde la propuesta que estamos argumentando, las culturas juveniles, como las maras, poseen un núcleo generador de sentido. En el caso de estos colectivos, este núcleo está ubicado en un territorio físico muy bien resguardado en las periferias populares, y es simbolizado por una serie de graffiti que marcan las fronteras y delimitan el territorio.²⁶

Según Lotman: "La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa".²⁷ En el caso de las maras, la comunicación fronteriza ejerce una violencia simbólica comunicando control del territorio frente al aparato estatal y, simultáneamente, frente a otras maras que colindan en territorio. Lo cual es

26 Sobre el vínculo territorial de las pandillas y su lógica de operación comunitaria se puede consultar el tomo II de la serie Maras y Pandillas en Centroamérica donde los centros de investigación ERIC de Honduras, IDESO- UCA de Nicaragua, IDIES- URL de Guatemala e IUDOP- UCA de El Salvador, trabajaron el tema del "capital social". Cf ERIC, IDESO- UCA, IDIES- URL, IUDOP- UCA (Vol II), *Maras y Pandillas en Centroamérica: Pandillas y capital social*. El Salvador: UCA Editores, 2004.

27 Lotman, *Op. Cit.*, p.26

asumido al interior de estos colectivos como una forma de sostener su identidad frente a otros.

Durante una observación participante que realizamos en la clica en el Departamento de Santa Ana, pregunté a los integrantes de la pandilla, qué ocurriría si alguien tachaba o rayaba encima de sus graffiti. Ellos respondieron de inmediato que habría que buscar a la persona y pedir cuentas acerca de esa acción (insinuaron la necesidad de agredirle). La posición que asumieron denotaba un control, que los constituía en guardianes y jueces de su territorio. Lo cual demuestra la importancia de la territorialidad marcada por el graffiti que realizan estos colectivos. Esto confirma la opinión de Lotman acerca de que "En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental."²⁸

Las imágenes que hemos seleccionado para mostrar esta relación tienen dos dimensiones, las primeras refieren a los graffiti que simbolizan espacios fuera de las clicas.²⁹ Estos graffiti simbolizan zonas de la ciudad y más comúnmente barrios populares, los cuales indican la mara que ocupa ese territorio.

28 Lotman, *Idem*, p.27.

29 Es importante hacer notar que, aunque los tres graffiti sean de la Mara Salvatrucha, esto no quiere decir que sea la única mara que realiza este tipo de territorialización, desgraciadamente las imágenes de graffiti de frontera que se sacaron de la mara 18, no tienen suficiente calidad como para presentarse.

En la imagen 6 se puede observar la base de un poste del alambrado eléctrico en una comunidad marginal de San Salvador. Este graffiti es de gran importancia, porque, según información otorgada por un promotor social que trabaja en la comunidad, este texto marca la frontera entre un barrio perteneciente a la Mara Salvatrucha y otro perteneciente a la 18.



Imagen 6 (Poste de alumbrado eléctrico en comunidad marginal de San Salvador.)

La imagen 7 es un texto ubicado en el comienzo de Boulevard los Héroes que además de la inscripción de “MS 13”, posee el nombre del autor del graffiti, tal vez como una forma de demostración de hegemonía e identificación personal con la agrupación. Es importante resaltar que este graffiti

esta lejos de cualquier clica y disfruta de una tremenda hegemonía simbólica dado que nadie ha irrespetado su espacio.



Imagen 7 (Entrada al Boulevard Los Héroes.)

Por último tenemos la imagen 8 sobre un graffiti ubicado al final del Boulevard los Héroes, que se ubica alrededor de un barrio marcadamente dominado por la Mara Salvatrucha. Como vemos, acá estamos un poco más cerca del centro de poder, por lo que, la inscripción es mucho más grande y comparte espacio con algunas marcas de taggers realizadas alrededor del barrio.



Imagen 8 (Final del Boulevard Los Heores.)

Hasta aquí hemos visto las imágenes de fuera de las clicas. Como se ha podido notar son sencillas y señalan fronteras con una marca modesta, que, de forma estilizada, pretende imponer una hegemonía simbólica en un territorio específico. Cuando la imagen se acerca al territorio de una clica, su estilización es cada vez mayor a medida que se acercan al núcleo de la cultura, al tiempo que su tamaño aumenta y se recurren a los símbolos tradicionales de las maras, así como a símbolos como lápidas y recuerdos de compañeros muertos. En las imágenes 9 y 10 se pueden observar los graffiti que marcan la entrada de una clica de la mara Barrio 18 St en Santa Ana.

En la imagen 9 se pueden ver dos números 18, uno de ellos se encuentra hecho rápidamente pero otro está altamente estilizado, e incluso pintado de gran tamaño. Alrededor de este gran muro 18 se encuentra la inscripción "EST", al parecer un anglicismo de la palabra "street" del inglés, que complementa el "18 street". Circundando este "18" estilizado se encuentran varias lápidas con nombres en cada una de ellas: "tony", "huevo" y "only". Las lápidas son pintadas en honor a los compañeros caídos, como una forma de recordarlos. Como veremos más adelante, sospechamos que esta simbolización hace ingresar dentro del mundo cotidiano la idea de la muerte, que para las maras es sumamente común. La imagen 10 es complemento de la 9, dado que contiguo a esta frontera, está un pequeño muro blanco que señala la entrada

de la clica, este muro complementa el territorio de frontera, siendo marcado con "XV3" una de las formas de simbolizar la pandilla 18.



Imagen 9 (Entrada a una clica en Santa Ana.)



Imagen 10 (Entrada a una clica en Santa Ana.)

La entrada de esta clica puede servir para simbolizar que las marcas del territorio de frontera aumentan tanto en tamaño como en estilización cuando hay un acercamiento al núcleo de la cultura. Así mismo, para los

foráneos de estas culturas alternativas esto se convierte en señal de advertencia acerca de que se está pisando el territorio de una pandilla específica. Esta apreciación pudo confirmarse observando varias entradas de clicas en la comunidad marginal de San Salvador durante la observación participante del 17 de enero. Sin embargo fue imposible fotografiarlas debido al peligro que esto representaba.

6.2 Creación de sentido: los símbolos de los murales

En general, las culturas juveniles se sostienen gracias a un férreo lazo identitario que las agrupa a lo interno. Este lazo es fortalecido por una producción cultural sistemática que recrea constantemente los elementos unen al colectivo. Es así como los textos creados por las culturas recrean lo que Lotman llama “sentido”, plasmando los símbolos que cohesionan a lo interno y comunican a lo externo los lazos identitarios.

El texto entonces posee una función creadora que mantiene viva a la cultura alternativa de las maras. Curiosamente las políticas de represión de las maras saben de esta capacidad creadora y avanzan claramente contra ella, penalizando los dibujos y graffiti que estas agrupaciones crean. Uno de los datos interesantes de la observación en la comunidad de Santa Ana fue la historia de uno de los pandilleros que me dijo que, cuando la policía entraba a la clicca, una de las recriminaciones más fuertes hacia él era que tenía las paredes

llenas de pinturas y dibujos. El pandillero resolvió por pintar las paredes y quitar los dibujos y en efecto el acoso de la policía disminuyó al menos en su casa.³⁰

Ahora bien, esta función creadora ha quedado ya en evidencia con la funcionalidad de las fronteras y su conexión con la violencia simbólica. Pero se realiza cuando a lo interno de las clicas se pueden observar los murales de gran complejidad que realizan las maras. Se han seleccionado dos graffiti, uno fotografiado por Danny Zavaleta en una clicca de Soyapango perteneciente a la Mara Salvatrucha y otro que tuve la oportunidad de fotografiar en la observación en Santa Ana elaborado por la Barrio 18 St. Con ellos se pretende analizar los elementos les son comunes para dar algunas pistas acerca de la formación de “sentido” que proporcionan estos textos a las culturas.

6.2.1 *El marero*

En primer lugar hay que adentrarse en el personaje de “el marero” porque implica una autorepresentación fundamental que nos dará cla-

30 Pero este no es un caso aislado Wacquant ha documentado que uno de los puntos más sensibles de la política de “cero tolerancia” (que se ha exportado al mundo desde Nueva York por medio del alcalde republicano Roudolph Giuliani y su exjefe de policía William Bratton) ha sido la consideración de que el graffiti es una manifestación vandálica de penosas consecuencias. Esta política ha sido recibida con los brazos abiertos en Centroamérica, y en especial El Salvador, donde la justicia penal se ha endurecido hasta niveles insospechados con las “Leyes antimaras” y la “Ley antiterrorista”. Cf Wacquant, Loïc. *Las cárceles de la miseria*. Buenos, Manantial, 2006.

ves acerca de esta identidad. Hay dos representaciones principales de "el marero": el que esta vivo y el que ha muerto.

El marero vivo está representado en el mural de la Mara Salvatrucha, aparece claramente en la imagen 11 y en la imagen 12 que son dos perspectivas de una misma obra. En las dos fotografías (pero de mejor manera en la 12) se puede ver que el marero vivo está por encima de la cruz con sus manos unidas. Hay dos posibles interpretaciones de esta posición, una que se encuentra preparado para un rezo, otra que une sus manos en señal de reto, indicando una pelea. En la imagen 11 se puede ver otra cara de marero debajo de la cruz, en este caso no hay ninguna otra representación de su cuerpo. Resalta en los dos rostros el cabello corto, los pómulos exaltados y un gran bigote que cubre la totalidad de la boca. El marero se representa como un hombre musculoso, que exhibe un tatuaje en forma de tela de araña en su hombro y una camiseta. El otro rostro deja ver un pañuelo que cubre la frente, y el cuello de una camisa de vestir. La imagen presentada hace una fuerte conexión simbólica con la estética chicana. Tomando en cuenta la íntima conexión de estas culturas alternativas con sus homólogos estadounidenses, no extrañaría que la autoimagen que se construye en los murales tenga una fuerte dependencia simbólica de la estética chicana que se exporta al mundo; no solo a través de las deportaciones de salvadoreños o guatemaltecos de Estados Unidos, sino

también por la industria cultural que reproduce estas estéticas como modelos de venta.



**Imagen 11 (Mural en Soyapango.
Foto: Danny Zavaleta)**

La presencia de un payaso entre las tumbas de la imagen 12, parece un tanto críptica, tomando en cuenta el concepto de muerte y violencia simbólica en el cual están inmersos estos colectivos. Al respecto de la funcionalidad de este símbolo para las maras podría revelarse en la declaración de una pandillera entrevistada el 22 de enero de 2007, quien aseguró que, para ella, el payaso poseía la cualidad de revelar hacia fuera una imagen de alegría, mientras que para sus adentros guardaba sentimientos tristes o confusos. Esta doble funcionalidad devela el dualismo con el con el que la cultura lidia con la muerte al tiempo que mantienen "la vida loca" (una expresión muy común entre los mareros que hace alusión a la fiesta sin término).



**Imagen 12 (Mural en Soyapango.
Foto Danny Zavaleta)**

Ahora bien, en los dos murales, se puede observar la representación de los mareros muertos (ver imágenes 11, 12 y 13). Es una constante la inscripción “RIP” traída directamente de la cultura norteamericana (“Rest In Peace”), lo cual habla nuevamente de una conexión simbólica con las pandillas del norte. Debajo de estas inscripciones desfilan los apodosos con los cuales los mareros se identificaban a lo interno: “Lonely”, “Spock”, “Ciny”, “Negro”, “Pelón” y “Carapacho”. Los mareros muertos son representados por sus nombres dentro de la mara, lo que puede sugerir que la cultura genera un vínculo de identidad que implica un rebautizamiento, y que el recuerdo que se realiza de esa persona es a través de esta nueva identidad.³¹ Al morir en la mara, se

31 Existe un elaborado ritual que prevé el hecho de rebautizar a los integrantes de la mara, se denomina “el brinco” y hace referencia un típico ritual de paso, caracterizado por una golpiza que le proporcionan los integrantes de la pandilla a aquel neófito que quiera ingresar. Posterior a la golpiza se da un “rebautizamiento”, con el nombre que esta persona será identificada a lo interno de la pandilla. Es un rito de renacimiento, que implica toda una reestruc-

lo recuerda como su integrante y se lo honra como tal. De tal suerte que, las lápidas y los epitafios son constantes recordatorios de la muerte. Tomando en cuenta que formar parte de estos colectivos, implica necesariamente una cercanía cotidiana con la muerte (por los múltiples enfrentamientos con la policía u otras pandillas) la presencia constante de las lápidas y epitafios provee de un vínculo simbólico insoslayable. Sin embargo, hay que resaltar que las muertes particulares no hacen más que nutrir la cultura como tal. Se podría interpretar entonces que la mara es una organización social que *vive de la muerte*.



**Imagen 13
(Mural en Santa Ana.)**

Al respecto, la representación de La Parca que se visualiza en la imagen 11, hace patente la presencia de la muerte vigilante tanto en los mareros vivos como en los muertos.

turación de los vínculos primarios. Posterior a este ritual una declaración muy común es “la pandilla es mi familia, no tengo a nadie más”. Cf Cruz, Jose Miguel. y Giralt, María Santacruz, *Op. Cit.*, 2001.

Este personaje, quien según Revilla³² ha tenido la función de comunicar el mundo de los vivos y los muertos en la cultura occidental, revela un "sentido" vinculado íntimamente con la muerte. Las manos que rezan, que se ven en la imagen 14, y la luna de la imagen 12, parecen acompañar esta iconografía de tránsito al más allá y muerte (oscuridad- noche inminente).



**Imagen 14 (Mural en Soyapango.
Foto: Danny Zavaletta)**

6.2.2 Las mujeres

Las mujeres son representadas en la doble dimensionalidad que les atribuye el patriarcado. En la imagen 11 se observa claramente la expresión de la *femme fatal*, objeto de deseo que acompaña el panorama de las tumbas, esta mujer se simboliza como objeto de deseo y perdición del hombre. Su hombro y su pecho se encuentran desnudos y sus ojos cerrados, como evadiendo la realidad de muerte que se presenta atrás. Al

³² Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2003, p 337.

mismo tiempo es una mujer tremendamente estilizada con sus rasgos muy evidentes.

El extremo opuesto de esta formulación es la mujer protectora y virgen, que se simboliza en una parte del mural de Santa Ana (esta parte del mural estaba en elaboración cuando se realizó la observación participante por eso no se encuentra pintada (ver imagen 15). Los integrantes de la cli-ca declararon ese día, que la virgen de Guadalupe les hacía sentir protegidos, sobre todo del enfrentamiento cotidiano con la muerte. En comparación con la *femme fatal* la virgen María tiene sus ojos abiertos y una mirada paciente, se encuentra en una actitud vigilante. Además, excepto su rostro, toda ella se encuentra cubierta por su traje tradicional, eliminando toda posibilidad de deseo sobre su cuerpo.



Imagen 15 (Mural en Santa Ana.)

El contraste entre las dos mujeres, confirma la visión dual y patriarcal de la mujer en estas culturas alternativas. Por un lado, ellas son objeto

de deseo, elementos de perdición y perversión, por otro, simbolizan protección asexualidad y pureza. Las dos formas son fetichizaciones de la mujer que según Bourdieu³³ confirman el carácter dual del pensamiento patriarcal. Tanto en uno como en el otro texto, la mujer no es sujeto histórico sino como modelo abstracto (virgen) o monstruo pervertidor (*femme fatale*).

6.2.3 Lo político

En la imagen 16 aparece una pirámide maya a la par del Subcomandante Insurgente Marcos, y en la imagen 17, a la base de la cruz, se presenta una leyenda sumamente interesante: “Mientras exista injusticias sociales, económicas y políticas La Lucha Continúa” (las dos fotografías pertenecen al mismo mural). La reminiscencia a la simbología política no deja de ser sorprendente, dado que las adscripciones políticas de este tipo de colectivos no son para nada claras.



Imagen 16 (Mural en Santa Ana.)

Se podría interpretar que la funcionalidad de este texto va en dirección de hacer una ubicación de sentido en el contexto cultural.³⁴ Desde nuestro punto de vista la reminiscencia política ubica a este colectivo respecto de su contexto social, para ello, sus integrantes deben echar mano de la reconstrucción del pasado cultural del país, y dentro de ese pasado encontrarán uno de los fenómenos más recientes y traumáticos que ha vivido la cultura salvadoreña: la guerra civil.



Imagen 17: (Mural en Santa Ana.)

La polarización de fuerzas en este conflicto armado perfiló una dicotomía muy clara a lo interno de la cultura oficial: la legitimidad la ostentaba el ejército, la ilegitimidad la guerrilla. Todo lo que fuera ilegítimo (formando parte de la guerrilla o apoyándola)

34 Al decir de Lotman “La capacidad que tienen los distintos textos que llegan hasta nosotros de la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras de la cultura, de reconstruir el recuerdo, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad”. Lotman, *Op. Cit.* p 69.

estaba fuera de la esfera de la oficialidad. Los graffiti de la época eran característicos por tener un alto grado de polarización, y además, estar fuera de la esfera de la oficialidad. Se podría sospechar que el texto político que plasman las maras les ayuda a ubicarse simbólicamente respecto de la oficialidad. Es una especie de reconocimiento de su ilegitimidad como cultura alternativa ante la oficial. Este reconocimiento conlleva una ubicación cultural, y esa ubicación la encuentran en otros grupos culturales que han operado en otros momentos históricos (guerrilla salvadoreña) o que lo hacen ahora mismo (EZLN).

Sin embargo esto no es un proceso conciente. Cuando consulté por sus motivaciones políticas a este grupo de pandilleros no supieron definir su ubicación, ni hacer una manifestación clara de su filiación. Al parecer el vínculo simbólico lo que refleja es únicamente una posición de rechazo a la cultura oficial, pero no de suscripción de tesis político-ideológicas o metodologías de acción. Es un coqueteo con símbolos que viven en la memoria de la cultura y que se reeditan en las luchas contemporáneas como la del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Conclusiones

La semiosfera salvadoreña presenta un complejo entramado de poder, en cual se vive en constantes

disputas (simbólicas y físicas) del espacio. La práctica del graffiti de las pandillas y de otros actores en esta sociedad representa esta disputa en la que intervienen signos de la cultura oficial y de las culturas alternativas.

En este contexto, las maras se posicionan alternativamente, quebrantando los acuerdos que la cultura oficial intenta hacer respetar en forma de leyes. Sin embargo, contrario a otros tipos de culturas alternativas, las maras, al tiempo que quebrantan leyes, sostienen consensos de dominación claros: como es el caso de la visión patriarcal plasmada en su forma de disputar el territorio simbólico y en su visión de las mujeres desde la dicotomía (vírgenes o *femme fatale*).

Por ello conviven simbólicamente con elementos alternativos (como las frases propias de los graffiti de la guerra civil y o de las comunidades chiapanecas en lucha, representadas a través del sup Marcos) con imaginería oficial acerca de las relaciones entre géneros (como la Virgen de Guadalupe). La presencia de estos íconos es fundamental para sostener su identidad fuera de la cultura oficial, pero esto no implica una adscripción ideológico-política de los movimientos sociales que representan estos símbolos. De esto podemos extraer una premisa interesante: las culturas alternativas han sido vistas comúnmente como progresistas, pero este caso nos demuestra que no todo lo alternativo es progresista. El hecho de que se esté contra la cultura oficial, no indica necesariamente una

declaración de progresismo. No todo lo que rompe el orden es progresista, y no por ello, deja de romperlo.

Otro elemento a resaltar es que en la cultura que crean las pandillas la muerte tiene un sentido cohesionador de dimensiones fundamentales. La recurrencia constante a imágenes de muerte (como la parca o las lápidas) en las cuales se nombra a miembros de la pandilla invita a pensar a profundidad el papel que juega la muerte en estos colectivos. Por lo pronto, lo que se puede afirmar es que el simbolismo de muerte tiene una centralidad fundamental, al punto de repetirse en muchas de las representaciones encontradas. Esta recurrencia da cuenta de una cercanía cotidiana con el fenómeno. Pero habría que agregar que la representación de la muerte no se realiza junto con una idea de “más allá” o de referencias metafísicas a la vida “después de la muerte”. La muerte en este caso es una lápida, un fin sellado con cemento, inamovible, sólido. La muerte es final absoluto y, paradójicamente, nuevo comienzo para las pandillas, al constituirse como un símbolo que reproduce sus culturas.

Finalmente, hay que decir que la profundización del trabajo acerca de la simbología de estos grupos, puede ayudar a entender la cartografía que sostiene sus identidades, y da sentido a sus acciones respecto del mundo que los rodea. Hemos esbozado acá algunos elementos que conforman esa cartografía, pero habría que profundizar mucho más para lograr

una visión más clara de la formación de sentido a lo interno de estos colectivos.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural. Del rock a la posmodernidad*. Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- Cruz, Jose Miguel, “Los factores asociados a las pandillas juveniles en Centroamérica.” *Revista Eca*. Nov-Dic 2005. 685-686.
- Cruz, Jose Miguel. “Pandillas y capital social en Centroamérica.” En: ERIC, IDESO- UCA, IDIES- URL, IUDOP- UCA (Vol II), *Maras y Pandillas en Centroamérica: Pandillas y capital social*. San Salvador, UCA Editores, 2004, pp 227- 333.
- Cruz, Jose Miguel. y Giralt, María Santacruz. “Las Maras en El Salvador” En: ERIC, IDESO- UCA , IDIES- URL, IUDOP- UCA (Vol I), *Maras y Pandillas en Centroamérica*, Managua: UCA Publicaciones, 2001, pp 15-108
- ERIC, IDESO- UCA , IDIES- URL, IUDOP- UCA (Vol II). *Maras y Pandillas en Centroamérica: Pandillas*

- y *capital social*. El Salvador: UCA Editores, 2004.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Editorial Ariel. España, 1999.
- Hall et al. Subcultures, cultures and class: a theoretical overview. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony. *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Nueva York: Routledge, 2000.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra-Universitat de València, 1996.
- Margulis Mario y Marcelo Urresti, "La construcción social de la condición de juventud". En: Margulis, Mario; Laverde, Cristina María(eds). *"Viviendo a toda": Jóvenes territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Marroquín, Amparo. *Indiferencias y espantos. Relatos de jóvenes y pandillas en la prensa escrita de Guatemala, El Salvador Y Honduras*. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, www.c3fes.net, 2007
- Martinez Yanet. *Culturas alternativas. Más allá de la contraculturalidad*. Revista Pasos 134, 2008.
- Perez Sainz, Juan Pablo. "Algunas hipótesis sobre desigualdad social y mercado de trabajo": Reflexiones desde Centroamérica." En: Francisco Rojas Aravena. *Gobernabilidad en América Latina. Balance Reciente y Tendencias a Futuro*. (Versión CD), 2005
- Ramos, Carlos Guillermo. Transición, jóvenes y violencia. En: Ramos, Carlos Guillermo (ed-coomp). **América Central en los noventa: Problemas de juventud**. San Salvador: FLACSO- Programa El Salvador, 1998, pp. 189- 230.
- Reguillo Cruz, Rossana, *Emergencia de las Culturas Juveniles, Estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Norma, 2005.
- Reguillo, Rossana. "La mara: contingencia y filiación con el exceso." Revista Nueva Sociedad, (200), nov-dic, 2005, pp. 70-85.
- Revilla, Federico *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Rodgers, Dennis. "Youth Gangs in Colombia and Nicaragua- New forms of violence, new theoretical directions?" En: Rudqvist, Anders (ed). *Breeding Inequality- Reaping Violence. Exploring Linkages and Causality in Colombia and Beyond*, Suecia, Collegium for Development Studies, 2003, pp. 111-133
- Rodríguez Aguilar, Onésimo Gerardo *Entre cánticos y graderías: La construcción de un colectivo juvenil del ámbito futbolístico en*

- Costa Rica. El caso de la Ultra Morada.* Tesis de Maestría en Antropología Social, Universidad de Costa Rica, 2006.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla.* La Cultura de las bandas juveniles de Medellín. Bogotá, Planeta, 2002.
- Sandoval García, Carlos. *Fuera de juego. Fútbol, identidades nacionales y masculinidades en Costa Rica.* San José,: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006.
- Savenije, Wim. "Las pandillas transnacionales Mara Salvatrucha y Barrio 18st.: Una tensa combinación de exclusión social, delincuencia y respuestas represivas." En T. Lesser, et al (eds) *Intra caribbean Migration and the Conflict nexos* Ottawa: University of the West Indies and OIM, 2006, pp. 205-228.
- Savenije, Wim. y Lodewijkx, Hein. "Aspectos expresivos e instrumentales de la violencia entre pandillas salvadoreñas: una investigación de campo." En: Ramos, Carlos Guillermo (ed-coomp). *América Central en los noventa: Problemas de juventud.* San Salvador: FLACSO- Programa El Salvador, 1998, pp.113-150
- Savenije, Wim; Beltrán, María Antonieta *Compitiendo en Bravuras. Violencia Estudiantil en el área metropolitana de El Salvador.* FLACSO, Programa El Salvador, 2005.
- Wacquant, Loïc. *Las cárceles de la miseria.* Buenos Aires, Manantial, 2006.
- Williams Raymond. **Marxismo y Literatura.** Barcelona, Península, 1997.
- Zúñiga Núñez, Mario. **Cartografía de otros mundos posibles: el rock y reggae costarricense según sus metáforas.** Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, 2006.
- Zúñiga Nuñez, Mario. *Las "maras" salvadoreñas como problema de investigación para las Ciencias Sociales.* Anuario de Estudios Centroamericanos (en prensa).