



ABRIR IV. 1. (INICIO)

1.4. La fase de madurez

Los escritores veteranos, los que empezaron a mediados de los 80, superan ya la veintena de edad, aunque los primeros flecheros alcanzan ya en este momento la treintena. No obstante, la edad no marca exactamente el nivel de madurez de un escritor, a pesar de ser un factor que hay que tener en cuenta. Hay escritores veinteañeros que no pasan de ser unos auténticos toys y no sólo por sus actitudes. Lo que verdaderamente nos puede aproximar con certeza al nivel de maduración de un escritor es su tiempo de rodaje, la intensidad en que ha ejercido su actividad en ese tiempo y con qué progresión, si ha innovado, si no se ha quedado en unas formas que continuamente repite, si se arriesga con nuevos y más atrevidos estilos, si asume nuevos retos a la hora de buscar un soporte, si tiene clase a la hora de dejarse ver, etc.

La carrera de un escritor por lo común se encuentra salpicada de hitos en los que tienen un lugar especial las situaciones difíciles, los malos tragos. Los contactos e intercambios con otros escritores y, si hay suerte, los viajes a otras ciudades o países tienen también una relevancia fundamental. Todo esto hace que el escritor vaya construyendo su personalidad a través de la acumulación de buenas y malas experiencias. Éstas le permiten autoconocerse, explorar sus capacidades y desarrollar sus facultades, y le facilitan con el ejercicio la mejora de su sensibilidad plástica, perceptiva y expresiva, con la progresiva perfección del estilo. Las vivencias con otros colegas, consiguientemente, favorecen la

sociabilidad del escritor, gracias al trato y la comunicación y el establecimiento de lazos amistosos. Esta sucesión de hechos, de actos permiten desarrollar en el escritor una evolución, sobre todo personal y artística. Este recorrido de ciclos, sin duda, dan una impresión de superación personal, en ocasiones muy notable.

El número de escritores se reduce paulatinamente. Sin duda, es en la adolescencia avanzada o al final de ella, cuando se produce un proceso de reconciliación entre los roles adscritos hasta ese momento y otros nuevos que surgen con la edad adulta, lo que hace replantearse el modo de buscar tanto la identidad individual como la social (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 16). De este modo, en la carrera de un escritor nos encontramos una fase crítica siempre presente, situable generalmente entre los 16 y los 18 años de edad. Tres son los desencadenantes habituales que causan la baja de los escritores:

a) El alcanzar la mayoría de edad para algunos escritores supone el desligamiento con una actividad que antes podían tomársela como un juego sin graves consecuencias, pero que al tener la edad penal, se complica incluso a nivel familiar (Gablick 1982: 36; Castleman 1987: 72; Mateu 30-5-1991). También se añade a esto la peligrosa confusión que suele ocasionar entre el personal de vigilancia autorizado la presencia de un intruso adulto en ciertos espacios de acceso restringido, pudiéndosele confundir con un ladrón, un saboteador o un terrorista. Esto ocasiona serias situaciones de tensión que podrían concluir de modo desproporcionadamente lamentable.

b) El tránsito e incorporación a una vida de adulto, puede provocar la inhibición de los escritores y el desligamiento con el mundo del graffiti. Juega un importante papel, al menos como paréntesis inactivo o reductivo el Servicio Militar, entre los escritores masculinos, aunque en el

algunos se convierte en un auténtico acicate. También, en general la entrada en nuevos círculos de amistades y la disidencia con el grupo de amigos del mundillo, la asunción de responsabilidades o tareas absorbentes, principalmente un empleo o los estudios de nivel secundario y el emparejamiento afectivo³⁹ tienen fuerte incidencia. No obstante, todo esto no elimina la actividad sino que la concentra en temporadas, pudiéndose compaginar ambas realidades (segregatividad).

c) El cansancio por dejar de identificarse con una conducta que acaba por estimarse que no lleva a ningún lado, dentro de un amargo "existencialismo", o, incluso, que pertenece a una fase chiquillera. En ocasiones, tiene su origen en la frustración de no alcanzar la fama esperada o aparecer ante la sociedad como un incomprendido o, incluso, en considerar culminada personalmente la carrera de escritor, estimando que no puede darse más de sí.

No obstante, los que superan esta fase de incertidumbre o su inserción en una nueva etapa vital o que retoman la actividad grafitera, suelen recibir en compensación y como fruto a su constancia -el mayor de los valores de los que puede enorgullecerse un escritor- el reconocimiento del resto de los escritores, conforme a su mayor compromiso.

Por tanto, el número de *taggers* es casi siempre superior al de los escritores de piezas. No obstante, los *taggers* más mayores son minoritarios frente a los escritores de piezas veteranos. Esto es así, por el abandono numeroso de escritores y el interés formativo de los escritores que les hace no quedarse en el mero *tagging*, ampliando su registro grafitero.

³⁹ Este factor es importantísimo, ya que es un hito vital que se vive muy intensamente, incluso de manera absorbente, por estos escritores en su calidad de jóvenes. Esto fuerza que en ocasiones se tenga que elegir entre la experiencia amatoria o el graffiti, al no poder compaginar ambas actividades de modo satisfactorio. CHICO nos da cuenta de dicha relevancia:

CHICO.- [...] Las novias para eso del graffiti es muy malo. O te la haces grafitera, que no hay muchas, o las normales como que no les gusta. Esto son horas extraescolares y extranoviales también.

(CHICO c.p. marzo 1996)

1.4.1. Concepciones del graffiti

Indudablemente, hay distintas formas de concebir el graffiti entre los escritores. En general se pueden observar tres líneas principales, que sólo se distinguen nítidamente una vez los escritores entran en una fase de madurez, y que se corresponderían con la concepción particular de estos escritores del *Graffiti Move* como una *communitas* existencial o espontánea, para la primera; una *communitas* normativa, para la segunda; o una *communitas* ideológica, para la tercera (Turner 1988: 137-139) y que podría derivar en casos extremos en una *communitas* de renuncia (Turner 1988: 159):

- 1) La que considera el graffiti una diversión,
- 2) la que considera el graffiti una forma de vida y
- 3) la que considera el graffiti una postura político-social⁴⁰.

Ambas concepciones comparten unos principios fundamentales comunes e indiscutibles, pero no así el papel que juega en sus vidas. En esta distinción el factor de la personalidad y las circunstancias del escritor resultan decisivos a la hora de dotar al graffiti de una serie de categorías.

⁴⁰ Estas concepciones -en especial el segundo y tercer tipo- pueden ligarse con procesos de *encapsulación* (Hannerz 1986: 286-288) y de *segregatividad* (Hannerz 1986: 288-289). La *encapsulación* supondría la concentración de toda la vivencia en un único dominio y la *segregatividad* una vivencia desdoblada, la convivencia con un "terrible secreto". Sin duda, lo más común es asistir a procesos de *segregatividad*, bastante vinculados a la adolescencia (Hannerz 1986: 291) y a las corrientes contraculturales.

En el caso del escritor CHICO el graffiti es un *hobby*, un entretenimiento, cuyo mayor aliciente radica en su ilegalidad:

F.F-S.- O sea, te diviertes pintando.

CHICO.- Sí. Yo no lo veo como una forma de vida. Lo típico, los *rappers*, la gente...

F.F-S.- Que viven para eso y nada más.

CHICO.- Sí, sí. Yo simplemente es un entretenimiento. Yo qué sé. Igual que sales de copas por ahí con los amigos, pues esto lo mismo, pero en vez de irte de copas sales con tus amigos igual, pero a pintar. O sea que se hacen las dos cosas. O sea hay tiempo para todo.

(CHICO c.p. marzo 1996)

Por tanto, la concepción del graffiti como algo divertido, una aventura, no parece sólo propia de los escritores jóvenes como los ZSL, sino que está también presente en escritores veteranos que son conscientes de que existe algo más en la vida aparte del graffiti, aunque éste compense los aspectos anodinos de una existencia corriente.

Es más, por otra parte, el escritor citado lo equipara a un acto de narcisismo o de exhibicionismo (CHICO c.p. marzo 1996), aunque sea en la clandestinidad, tanto para los que firman como para los escritores de piezas. No puede obviarse dicha interpretación en una actividad artística que consagra como principal *Leitmotiv* la firma que hasta entonces en el mundo artístico no servía más que para sellar la autoría de una obra, sin una entidad autónoma salvo para los coleccionistas de autógrafos. Interesante toma de conciencia que nos pone en antecedentes de qué resortes motivan a estas personalidades a trazar una sencilla firma en la calle o a realizar una pieza descomunal a la larga de un tren de metro, envueltos en el misterio de su identidad y la incógnita de dónde ha salido tal graffiti, de cuándo y cómo se hizo. No se puede en ningún

momento olvidar que el dejarse ver, el hacerse ver de un modo especial, como algo especial es uno de los objetivos esenciales del graffiti, sin el que su sentido se vería seriamente dañado. Por otro lado, este exhibicionismo no debe estar muy desligado de la concepción del acto creativo como espectáculo público que caracteriza al graffiti, evidente sobre todo en las exhibiciones callejeras de graffiti y en los jams hip hop, en los que la música, el baile y el graffiti conviven juntos.

Los escritores jóvenes aún no se preguntan seriamente sobre qué les motiva, sino que lo viven sin más, desde un enfoque hedonista, aunque participen activamente en la transmisión oral de las reglas básicas del graffiti y en la construcción de una memoria histórica. En todo esto se observa que en los escritores mayores se ha producido una reflexión más o menos profunda acerca del sentido de su actividad y se han articulado una serie de conclusiones preferentemente a través del autoanálisis y la toma de contacto con posturas discordantes a las suyas^y mantenidas por otros compañeros. Sin duda, el paso por situaciones críticas ayuda a formularse una serie de preguntas y obliga a elaborar unas respuestas convincentes. De este modo, cada uno constituye su propio cuerpo teórico, en el que sin mucha divergencia cada cual responde a preguntas tan sencillas de enunciar como complejas de responder tales como «¿qué es el graffiti?» o «¿a dónde va el graffiti?», que en el fondo corresponden a interrogantes tan personales como «¿quién soy yo, escritor de graffiti?» o «¿a dónde voy yo, escritor de graffiti?».

En otros casos, la pasión grafitera de algunos escritores es desenfrenada, casi obsesiva. Este extremo (grafitocéntrico),

que hace girar la vida del escritor entorno de manera prácticamente exclusiva al graffiti, nos lo confirma SUSO:

SUSO.- [El escritor auténtico] se dedica simplemente de lleno a esto y deja todo lo demás. Viven para graffiti. Viven para conseguir la pintura, poder comer, poder pintar.

(SUSO c.p. marzo 1996)

En este sentido, el graffiti se convierte en un elemento que da sentido a la vida del escritor. Este no podría concebir su existencia sin el graffiti y a él consagra sus esfuerzos y le dedica buena parte de su tiempo libre. A través de éste da rienda suelta a su imaginación, expresa sus sentimientos, manifiesta sus pensamientos, sus deseos, sus opiniones...

Por otro lado, el graffiti entre algunos grupos se concibe más que como un medio de denuncia social, como un medio de combate contra el sistema establecido de una forma original y que no atenta contra la dignidad humana. En general, dados los principios básicos del *Hip Hop*: no al racismo, no a las drogas y no a la violencia; el graffiti se ha visto ligado al pacifismo y su acción social se ha centrado en posturas reformadoras desde un replanteamiento de los valores éticos establecidos por la sociedad, sin pretender transformar las estructuras que articulan el sistema. Pero, actualmente se suele asociar con una postura comprometida de corte anarquista⁴¹, -aunque también, en menor medida, suele

⁴¹ Acerca del concepto anarquista hay que proceder a ciertas aclaraciones. Este nuevo anarquismo no se trata de la vieja tradición libertaria, obrerista de tendencias puritano-solidarias, sino de las nuevas tendencias ácratas surgidas a partir de 1968, aunque mantenga algunos referentes culturales del anterior modelo histórico. Estas tendencias en auge concentran su atención en la liberación personal y en la infracción de tabúes sociales (amor libre, ciertas prácticas sexuales, consumo de drogas, provocación estética, etc.) El modelo individualista, hedonista y estetizante que representan estos Nuevos ácratas es bastante más reciente en España que en Europa dadas las peculiaridades de su devenir histórico, apareciendo en

vincularse con lo comunista⁴²-. La atracción de ciertos grupos de escritores hacia esta postura viene explicada y suficientemente justificada por la *concordatio* que se puede establecer entre los principios básicos del graffiti y los fines y medios enunciados por los pensadores anarquistas. Esta doctrina apolítica o, mejor dicho, antipoliticista y favorable a la acción directa como medio de resolución de las tensiones sociales, que desprecia la política parlamentaria e, incluso, secundariza la reforma institucional en un sentido democrático del sistema, para favorecer el ataque contra él no para conquistarlo, sino para demostrar simplemente su flaqueza y prescindibilidad; presenta unas implicaciones revolucionarias que conllevan directamente una deconstrucción del sistema establecido como salvaguarda de la absoluta libertad del individuo dentro de un orden natural. Por tanto, desde el antiautoritarismo se constituye en un conveniente respaldo ideológico frente a la persecución sistemática establecida contra los escritores de graffiti desde las instituciones, representantes y garantes del orden imperante. Legitima el graffiti, da consistencia a su marco dominante de protesta.

los años 70 (Álvarez 1994: 423-424).

⁴² En una marquesina de la Avda. de Ciudad de Barcelona, se localizó la siguiente firma en abril de 1996: «FASCISM SUBWAY». Esto nos debe hacer sensibles acerca de la posible injerencia de planteamientos fascistas entre algunos de escritores o alertar sobre la intrusión e instrumentalización del graffiti por grupos de ultraderecha que desarrollan habitualmente una notable actividad de pintadas. No obstante, es conocida la desviación típica que suele aparecer entre elementos ácratas indefinidos hacia posturas fascistas.

Otro ejemplo individual que puede ratificar esta sospecha es la firma de un *tagger*, legible como LARRY. En su composición se inserta la cifra 88 circulada y las siglas VS, que han de interpretarse atendiendo su grafía quebrada como las siglas del grupo *UltrasSur* -seguidores del equipo de fútbol del Real Madrid, aglutinados en torno a la ideología neonazi-. La cifra mencionada consiste en un criptograma simple, una codificación numérica de las iniciales del saludo nazi «*Heil Hitler*», conforme a la posición octava de la letra H en el abecedario (HH = 88). Esta cifra, confundible con una datación, aparece de diversas maneras integrada en pintadas de signo ultraderechista y que pueden llegar a servirse de las formulaciones gráficas del graffiti de cuño americano.

Esta búsqueda de la libertad individual en el marco urbano tiene en el escritor de graffiti un exponente emblemático. Un personaje que con su arbitraria consideración de la propiedad pública y de su disfrute comunitario, su actitud clandestina y subversiva, su actuación vandálica o paraterrorista se acaba emparentando con el estereotipo del activista anarquista y se erige en potencial defensor del idealismo ácrata. De todos modos, el graffiti sin la oposición y la persecución del sistema, encarnado o no en la figura del Estado o la Administración pública, no tiene sentido alguno tal y cómo se define hoy.

No obstante, si ya son pocos los escritores con una actitud política, menos son los que tienen unas convicciones doctrinales asentadas por medio de una coherente preparación o reflexión intelectual, fundándose su pensamiento ideológico en un cuerpo de generalidades cohesionadas por un fuerte componente emocional.

En este marco, contemplamos la tímida aparición de textos teóricos en los que es frecuente apelar al principio de autoridad, mediante el recurso de citas de distintos autores (artistas plásticos, literatos, filósofos, etc.) En cierta medida esta actitud nos avisa de una tendencia interesada en edificar una base culturalmente sólida. Nos referimos a los editoriales que aparecen en algunos fanzines, a modo de declaraciones de principios o manifiestos⁴³ y de los que hemos

⁴³ Creo que resultaría prácticamente innecesario recalcar el carácter revolucionario de este tipo de escritos, su valor como referente cultural de los movimientos sociales, en los que un colectivo o un individuo explica una determinada conducta y expone unos proyectos para el futuro. Su prolífica aparición en la edad contemporánea tanto en el terreno de lo político como en el artístico (Calvo, González y Marchán 1979), bajo el ejemplo de los manifiestos comunistas (Marx y Engels, Manifest der kommunistischen Partei, 1848), comparte una misma intencionalidad rupturista.

visto una muestra anteriormente. Sin embargo, los escritores de graffiti nunca dejan escrito públicamente, por lo general, sus impresiones o concepciones acerca del graffiti por iniciativa propia, en atención a una inquietud íntima. Esta labor de recopilación y registro suelen llevarla a cabo los periodistas e investigadores que se han interesado por el tema del graffiti con mayor o menor fortuna. No obstante, la escasez de escritos teóricos no puede considerarse exponente de una inexistente o endeble fundamentación del graffiti como movimiento socioartístico, pero sí nos advierte del carácter eminentemente popular y ajeno a unas necesidades creadas en la alta cultura para avalar clasicistamente la existencia de una determinada corriente o una determinada postura estética⁴⁴. No hace falta recordar como ciertos escritores, como RAMMELLZEE, una vez insertos en la denominada Transvanguardia se encaminaron a la elaboración de discursos ideológicos que respaldasen teóricamente la subversión del *Graffitismo* en los foros artísticos oficiales (Daolio y Pasquali 1984: 112 y 115). Sin duda, éste y otros escritores crearon las bases en los años 80, para la consolidación actual de esta postura político-social.

Por otro lado, el interés que pueden mostrar algunos círculos anarquistas o anarco-sindicalistas por el graffiti como manifestación estética compatible y emparejable con su ideología descansa en su pretensión de consumir felizmente sus propuestas renovadoras. Si una renovación social no implica a ciertos sectores sociales, como los artísticos, no podrá constituir las formas de representación de sus nuevos

⁴⁴ Sin duda, el mejor exponente ideológico del graffiti se encuentra en las letras de los rimadores. Es ahí donde encontramos la más rica y espontánea manifestación de un cuerpo de pensamiento acerca del individuo y la sociedad e, incluso, de la concepción, el sentido y el papel cultural del arte.

contenidos y su asimilación social sería más que complicada: nula⁴⁵. El escritor de graffiti, por tanto, participaría de modo subsidiario en la construcción ideológica de un nuevo orden social o, al menos, cultural; y con ello el graffiti pasaría a formar parte de la representación estética del anarquismo.

Normalmente, aunque algunos escritores no se definan como militantes o partícipes de una determinada ideología ni vinculan el graffiti a un determinado pensamiento político, los graffiti suelen sufrir habitualmente el ataque de pintadas políticas, predominantemente de grupos de ultraderecha que marcan, de este modo, su dominio territorial o patentizan su postura contraria hacia este tipo de graffiti. En algunos casos, este pique ha llegado al enfrentamiento físico. Esto, sin duda, influye en la determinación por parte de algunos escritores de tomar partido por una posición política enfrentada, rompiendo con una tradición que procura desligar al graffiti de lo político y de las actitudes agresivas.

⁴⁵

«Una ideología eficaz, además (Geertz: 1964), no depende sólo de una sutil sensibilidad social, sino también de una capacidad estética para condensar y articular la realidad ideológica mediante figuras retóricas apropiadas» (Alexander 1990: 47).

1.5. Distintivos

Los movimientos sociales, por muy efímeros o básicos que sean, tienden a convertirse en *mundos autocontenidos*, que como tales albergan una manera propia de actuar, hablar y pensar (Cressey 1969: 31), siendo caracterizados por medio de una propia ideología, una identidad colectiva, una rutina de comportamiento y una cultura material (McAdam 1994: 54). Sus seguidores desarrollan una subcultura específica del movimiento con capacidad para influir en los elementos culturales que caracterizan a la sociedad global (*graffiti style*), al mismo tiempo que reciben la influencia del contexto cultural donde se insertan. Su mayor consistencia evidencia una mayor consistencia de los objetivos del movimiento (McAdam 1994: 54). De este modo, los escritores de graffiti tienen ciertos elementos que los distinguen del resto de las personas (*estilo*; Clarke 1983: 175-191, Feixa 1998: 97-105) y que pueden considerarse asimismo *signos de vinculación* (*tie-signs*; Goffman 1979, Hannerz 1986: 246).

El que primero destaca es la articulación de una forma de expresión oral (Feixa 1998: 100-101). En este caso, la jerga empleada y la entonación rapera, emparentados con el lenguaje marginal, delictivo y de las minorías étnicas, en la que se podría distinguir un lenguaje técnico en lo específicamente grafitero (*argot*), en semejantes condiciones que los originados en cualquier especialidad artística. Una jerga que puede presentar diferencias notables de léxico entre distantes generaciones de escritores o, con más contraste, dependiendo de

su pertenencia local. Por lo general, el empleo de vocablos fijados en el bagaje de estos escritores, principalmente de origen norteamericano, subsana que la aparición de distintas denominaciones locales en una u otra lengua acabe generando una maraña lingüística de proporciones babilónicas que desarticule la feliz comunicación establecida entre los escritores del mundo. Igualmente, en este terreno lingüístico cabe incluir los gestos, de entre los que tienen una importancia especial los saludos.

La música es un elemento central en la mayoría de los estilos juveniles, tanto en su consumo como en su producción (Feixa 1998: 101-102). En este particular el aglutinante de mayor peso suele ser la música hip hop, pero los escritores de graffiti no tienen por qué restringirse a esta tendencia musical o ni siquiera participar de ella, para afirmar o definir su actividad grafitera. No obstante, hay que recordar que es frecuente encontrar en el mundo de graffiti a escritores que compaginan una actividad musical con su actividad grafitera, e incluso la existencia de grupos de grafiteros que a su vez son grupos musicales.

La estética (Feixa 1998: 102) quizás sea el elemento con más repercusión social cara a fortalecer esa distinción con el resto de la sociedad. La vestimenta no suele ser algo que determine claramente la pertenencia al mundo del graffiti, aunque resulta necesaria para buena parte de los que empiezan cara a sentirse integrados en la movida y se emplea con un sentido de gala en las reuniones de escritores (makeado). El escritor viste como quiere, con un fuerte peso del gusto personal, y no está obligado a portar un uniforme para sentirse

escritor o demostrar que lo es. Por otro lado, los nuevos estilos y las nuevas modas juveniles y la persecución sometida durante estos últimos años han generado un cambio de mentalidad respecto a qué va uno a ponerse, sobre todo, cuando va a pintar. Momento en el que toda precaución es poca. Además, se da la generalización del uso de determinadas prendas típicas por jóvenes ajenos al graffiti o al *Hip Hop*.

No obstante, destacan los escritores que suelen vestir con prendas anchas y toda una serie de accesorios que tienen su origen, con la moda hiphopera, en la constitución en los años 90 de una oferta comercializada en Europa que, en algún caso, suaviza los hiperbólicos rasgos característicos descritos por Henry Chalfant (Chalfant y Prigoff 1995: 12). Unos rasgos con los que se busca crear una imagen de pandillero, de un personaje juvenil sujeto a la ley de la calle. Efectivamente, con esta intención se suele ir con prendas cómodas, deportivas, playeras con cordones anchos, en ocasiones sueltos, camisetas, sudaderas con capucha, cazadoras o trencas, boinas, gorras y gorros, gafas de sol y un variado tipo de accesorios (hebillas, anillos, pulseras, cadenas, *pins*, etc.), además de cortes de pelo a lo *fade*, melenas, peinados afro, etc., y toda una variada gama de perillas. Ese modo de presentarse es, en su faceta exageradamente llamativa que puede alcanzar cotas caricaturescas, una de las características principales del llamado chichote o toyako, que ya sólo con su pinta va pidiendo gresca⁴⁶. En otro orden, es interesante percibir la especial

⁴⁶ La aparición endógena de una serie de palabras que califican peyorativamente a estos tipos del paisaje humano del graffiti nos advierten de que en el seno de las subculturas se es consciente de cómo la estandarización o uniformización o la constitución de modas y la universalización de un estilo constituyen un arma de doble filo, ya que la comercialización aligera o neutraliza el potencial contestatario (Feixa 1998: 102).

fascinación por determinadas marcas de ropa y calzado, por lo general deportivas (Kangol, Adidas, Puma, Kappa, Reebok, etc.) o directamente ligadas a escritores de graffiti (Inc, Subware, Hyperformance, etc.) Hábito presente en otras subculturas juveniles, donde la marca se asocia a un determinado status, una determinada ideología, un determinado estilo de vida.

Algunos visten con una actitud personalizadora: prendas con su firma o un diseño original o de otro escritor serigrafiados o a mano. También pueden portar carpetas o mochilas con los motivos citados. A este respecto hay que observar el gran peso de la resignificación personal de los elementos estéticos de los estilos juveniles (Feixa 1998: 102). No obstante, esta carga de significados a título individual es más evidente en cierto tipo de manifestaciones que en otras, atendiendo a su grado de intimidad, como es el caso del tatuaje. En este campo, en algunos casos con un fuerte peso del gusto personal que de cualquier otro imperativo, los escritores se hacen tatuar imágenes de estilo graffiti diseñadas por ellos mismos⁴⁷. Asistimos con ello a una relación estrecha entre el graffiti y el *Body Art*, con sentido personal e intimista, aunque sea tenido en cuenta su valor exhibitivo.

Por otro lado, este medio estético de identificación nos advierte del cariz como *objeto de consumo* no sólo de los

⁴⁷ En Vallecas se conoce la existencia de dos talleres de tatuaje artístico y *body piercing*:

Ofiuco Tatoo, Avda. de Monte Igueldo, 66.
Discos L'A'RM -Emergy Tatoo, calle María Bosch, 22
(desde junio de 1996).

Se sabe que al primer taller han acudido escritores vallecanos como clientes y proveedores de diseños y el segundo cuenta en su fachada con un graffiti del escritor KARRAS, lo que advierte sobre vinculaciones.

Para una aproximación general al tatuaje, véase Carles, Javierre y Sabartes 1988: 235-246.

distintivos sino de la identidad en sí, desde un planteamiento coste-beneficio. Esto sucede gracias a que la organización de este movimiento ha adquirido un nivel tal de desarrollo y una estabilidad que configuran las condiciones adecuadas para pensar en términos estratégicos. Así, al escritor le merece la pena dedicar tiempo, recursos y el capital de la autonomía individual (Friedman y McAdam: 1992: 156-172).

En la constitución del estilo juvenil también se encuentran las *producciones culturales*, donde entrarían el propio graffiti, los fanzines, el tatuaje, el vídeo, la radio, el cine, etc. (Feixa 1998: 103). Éstas tienen por objeto una función interna de reafirmación distintiva y otra externa para promover el diálogo con otras instancias sociales y juveniles. En este sentido, el uso de medios de comunicación tiene como fin la inversión de la valoración negativa que se asigna socialmente a algunos estilos juveniles como éste, en una conversión del estigma en emblema (Feixa 1998: 103)⁴⁸.

De este modo, en conjunto se observa cómo los escritores tratan de guiar y controlar las ideas que los demás se forman de ellos (*manejo de la impresión*; Goffman 1959, Hannerz 1986: 231-236). Este modo de presentarse es más que evidente cuando contemplamos las fotografías o filmaciones y las declaraciones verbales realizadas para los medios de comunicación, donde se trata de construir una imagen pública, un retrato de aparato individual o colectivo, por medio de una *escenografía* (generalmente con un graffiti a las espaldas o un paisaje

⁴⁸ Se mencionan como ejemplos sobresalientes de estas estrategias al graffiti newyorkino, junto al muralismo cholo y al fanzine, exponente emblemático de una cultura juvenil internacional-popular (Reguillo 1991, Urteaga 1995, Feixa 1998: 103).

urbano suburbial) y de un *frente personal* (ropa y accesorios, gestos, pose, utillaje...), que inciden en el aspecto marginal y clandestino, la antisociabilidad, la desacralización, la ironía o el desdén o hasta en la inversión de esta misma imagen con su presentación como propuesta culturalmente válida. Incluso, confirmando las prácticas observadas por Erving Goffman en grupos o equipos, a través de las entrevistas sostenidas con escritores se aprecia, en especial cuando comparecen en grupo, un conjunto de normas conductuales:

1.- *Fidelidad dramática*. Los escritores se atienen fielmente a una línea establecida mediante la acción conjunta en todo momento.

2.- *Disciplina dramática*. Requiere una consciencia de la interpretación de un rol y de saber realizarse dentro de él. En este aspecto, la relativización de las declaraciones individuales parece una norma generalizada, muy sujeta al principio de antiautoritarismo.

3.- *Circunspección dramática*. El actor debe saber cuándo es el momento adecuado para interpretar y para relajarse. Sin duda está muy relacionado con la doble vida de los escritores.

Sin embargo, en el campo del comportamiento, lo que verdaderamente nos distingue a un escritor es que suele pararse a mirar las firmas o contempla con sumo interés las piezas con que se topa (Castleman 1987: 88). Costumbre que ejercita su sensibilidad caligráfica y sentido de la observación para distinguir estilos y figuras, colores y formas y descubrir el proceso de trabajo seguido; su facultad interpretativa, sobre todo, en la lectura de diversas letras y su retentiva para con los nombres o las firmas. El bombardero no suele parar de mirar a su alrededor buscando un buen lugar donde dejar su marca,

sopesando las posibilidades del soporte o los riesgos de su acción. Con el tiempo lo hace con mayor disimulo e, incluso, naturalidad, de manera inconsciente.

Finalmente, nos encontramos en el mundo del graffiti con un conjunto de *actividades focales* que participan en la composición de su estilo juvenil (Feixa 1998: 104), que han ido variando ligeramente con el tiempo, conforme a la característica dinámica de los estilos juveniles. En éstas caben desde la práctica de determinados deportes (baloncesto, *skateboard...*) o bailes (*breakdance*), la concurrencia a determinados tipos de locales o de áreas de ocio o a determinados eventos (conciertos, festivales, exhibiciones de *Aerosol Art*, *jams...*), el consumo de drogas o hasta las mismas acciones grafiteras.

1.6. Tipos de escritores

Sin contradecir el principio de igualdad propio de la *communitas* grafitera, entre los escritores pueden entenderse, según la categoría del graffiti realizado o el soporte empleado, distintas especialidades que no son en ningún caso excluyentes entre sí y pueden ser confluentes:

- 1 **El tagger, firmante o bombardero:** Es el más común. Se limita a firmar y no se anda con miramientos. Su objetivo primordial es dejarse ver en el mayor conjunto de sitios y sobre cualquier tipo de soporte.
- 2 **El pintamuros:** Su dedicación principal son las piezas murales. Se distingue del muralista en que obra sin permisos, más que por haberse o no formado artísticamente dentro de los cauces institucionales.
- 3 **El fastwriter o pintatrenes:** Es el "aristócrata" del graffiti. Su actividad es la más prestigiada y se la considera como la más peligrosa y meritoria. Es la figura emblemática del Graffiti Movement. Correctamente, este calificativo debe asignarse a aquellos escritores que pintan el exterior de los vagones o locomotoras.
- 4 **El escritor completo:** El ideal de todo escritor es alcanzar una polivalencia que le faculte para realizar todo tipo de obras, sobre todos los soportes y de cualquier envergadura. Si a esto le añadimos una buena calidad y un amplio dominio técnico, es ya el *summum*. Nos encontramos con un *superwriter*.

Luego, se puede entender otro tipo de clasificación a razón de su categoría como escritores. En este sentido tendríamos:

- 1 **El escritor de exhibición:** Es aquel que sólo aparece en certámenes, exhibiciones o concursos de Aerosol Art. Centra totalmente su actividad en eventos legales, con lo que no se

le puede considerar un grafitero, aunque mantuviese con anterioridad una actividad ilegal.

- 2 **Toy:** Es el escritor novato o el que quiere y no puede. Sus propósitos están por encima de sus capacidades como escritor. Suele ser torpe o chapucero (*genaro, chichi, chochote*), pobre en recursos y en soluciones gráficas. Es un escritor, pero menor, de menor estofa.

En otro sentido, se entiende por tal al que no respeta, consciente o inconscientemente, las reglas de juego establecidas por los mismos escritores (*tolay*). Van todo radicales y lo manifiestan a través de una característica forma de vestir, holgada, muy llamativa, lo que les hace pasar muy poco desapercibidos (*toyako, chichote*). Su obra suele ser de una escasa calidad y tratan de llamar la atención sobre su firma por medio del daño causado. En ocasiones respaldan su actuación con un barniz ideológico anarquista. Su obrar ocasiona un grave perjuicio a la reputación del graffiti.

- 3 **Elite writer, good-writer o buen escritor:** Es un escritor que ha desarrollado un buen estilo, rápido, con caracteres personales y conoce sus limitaciones tratando de superarlas. Respeta las normas y se hace respetar, tiene un buen conocimiento de la historia del movimiento y trata de emular las hazañas de sus máximos representantes. Es fiel a sus propios principios y no se deja explotar por el sistema, sino que impone sus condiciones de relación con el mundo.

- 4 **King o rey:** Es el título que recibe todo aquel escritor que se ha destacado por una prolífica producción en una determinada demarcación, bajo el imperativo del *getting up* (rey de los interiores, rey de la línea, rey del barrio, etc.) o por una calidad extraordinaria (rey de estilo o *star*). No suele ser un título vitalicio, sino que debe ser ganado o defendido día a día.

Después, habría que abordar la distinción entre los escritores autóctonos y hiphoperos dentro del *Graffiti Move* en España:

- 1 **El autóctono, flechero o versalista:** Es el primer tipo de *tagger* de graffiti de cuño americano que aparece en España y

por lo general se constituye en un puente de unión entre el graffiti contracultural europeo y el graffiti newyorkino, del que toma la formulación estilística de las firmas y el principio del *getting up*. Su pretensión es llevar hasta el último rincón su firma, que es el motivo principal de su obra. Actualmente conforma una tendencia paralela que se ubica al margen de lo hip hop, ligándose con otros movimientos juveniles u otras tendencias estético-musicales como el *Heavy* o el *Punk*. aunque mantenga un desarrollo muy estrecho con el *Hip Hop Graffiti*.

- 2 **El Hip Hop Writer:** Se integra dentro de la cultura o subcultura *Hip Hop* de manera ortodoxa o heterodoxa. En principio, se erige como único y verdadero protagonista del *Graffiti Move*, pero sólo son el grueso de éste y su formulación más original y exitosa, con una potente atención por los elementos plásticos de la creación gráfica.

1.7. El grupo

Los escritores suelen reunirse en grupos estables⁴⁹, aunque no es obligatoria su pertenencia a ningún grupo ni siquiera el pertenecer a uno solo. Éstos no son exclusivamente asociaciones para ir a pintar, sino que también se puede considerar que comparten las mismas características y finalidades de cualquier otro grupo de amigos. Sin duda, la estabilidad de un grupo depende fundamentalmente de los lazos afectivos entre sus miembros. La pertenencia a un grupo se puede romper por no estar a gusto el escritor o el resto del grupo con él, pudiendo entrar en otro distinto o crear uno propio.

Inicialmente los grupos son bastante numerosos (alrededor de quince miembros). Paulatinamente, cuando los escritores alcanzan mayor edad, éstos se van reduciendo por abandono o fragmentación. Los grupos no se componen sólo de escritores, sino que en ellos puede haber gente que no pinte, amigos, novios o parientes (hermanos y primos), aunque pueden desarrollar otras actividades vinculadas a lo artístico (*rap*, *break*, cómic, aerografía, serigrafía, redacción de fanzines, fotografía, etc.)

En otros casos se procede a asociaciones temporales. Se producen de modo ocasional, frecuente a modo de intercambio. Un escritor invita a otro a acompañarle a hacer una pieza y se

⁴⁹ Estos grupos reciben diferentes nombres, siendo -aparentemente- indistinto su uso a efectos de significado: *crew*, *krew*, *creu*, *criu*, *cru*, *klue*, *club*, *klub*, *clan*, *posse*, *mobbe*, *mob*, *panda*, *mafia*, etc.

compromete luego a ir con éste cuando vaya a realizar la suya o bien se invitan a visitar sus mutuos territorios. Estas agrupaciones también se producen a nivel de grupos. Estas asociaciones, que en ocasiones consisten en alianzas con fines precisos que requieren de una gran movilización de medios, se denominan *posse*, aunque el término es igualmente aplicable a un grupo simple. En este sentido, se aprecian fuertes lazos de unión entre grupos diferentes, vecinos o de áreas distantes. En ocasiones, son subdivisiones de grupos grandes o grupos totalmente independientes que provienen de un núcleo común.

Ciertamente, en la constitución de estos grupos juega un papel importante el marco de los barrios obreros, como Vallecas, y la indiferencia o desatención de los poderes públicos, pues contempla la aparición de unos mecanismos de organización y movilización social propios. En este sentido, Thrasher advierte de cómo las pandillas, en general, constituyen un oportuno modo de satisfacción de las necesidades sociales y personales de las juventudes de estas áreas:

«Las pandillas representan el esfuerzo espontáneo de los muchachos por crear una sociedad para sí mismos allí donde no existe ninguna adecuada a sus necesidades [...] Las costumbres e instituciones encargadas normalmente de dirigir y controlar no han logrado funcionar eficazmente en la experiencia del muchacho, lo cual está indicado por la desintegración de la vida familiar, la ineficacia de las escuelas, el formalismo y exterioridad de la religión, la corrupción e indiferencia de la política local, los bajos salarios y monotonía de las ocupaciones, el desempleo y la falta de oportunidades para una recreación satisfactoria. Todos estos factores entran en la imagen de la frontera moral y económica y, unidos al deterioro de la vivienda, la salubridad y otras condiciones de vida de los barrios bajos, dan la impresión de desorganización y decadencia generales.

La pandilla funciona respecto de estas condiciones de dos maneras: ofrece un sustituto de lo que la sociedad no es

capaz de dar y proporciona alivio a la supresión y al comportamiento desagradable.» (Thrasher 1963: 32-33; Hannerz 1990: 52)

Cabe resaltar que, con respecto a la sobresaliente relevancia de la interracialidad e internacionalidad de los escritores y los grupos de escritores newyorkinos (Castleman 1987: 71; Cooper y Chalfant 1991: 50), en Madrid se da lo que podríamos denominar como simbólica incorporación de escritores no blancos o no españoles. Esto parece corresponderse con la menor presencia de inmigrantes frente a otras naciones de la Unión Europea y la prácticamente nula implicación de gitanos en el graffiti, a pesar de su importancia demográfica en España, su enraizamiento cultural e, incluso, su influencia en las subculturas y la marginalidad locales. Hecho que, indudablemente, colabora a la fijación del movimiento en España como una prolongación histórica de los movimientos sociales de clase. No obstante, en esta puntual incorporación del componente étnico sí se aprecia la presencia de jóvenes de familias originarias del África negra o del Magreb, de la América continental o del Caribe y hasta extremorientales. Sin duda, se trata de la misma dinámica que acaece en otras ciudades europeas con contingentes étnicos extraeuropeos de gran relevancia, como el turco en Alemania o el magrebí en Francia. Posiblemente, para explicar la nula o escasa implicación de gitanos en el graffiti, se pueda acudir a la secundarización de la expresión escrita y plástica en una consolidada tradición cultural calé que se focaliza en el baile o la danza, en el cante y la música y en la estética personal. Pero, también, hay que atender en la explicación de la incorporación de las nuevas minorías étnicas al *Graffiti Move*

tanto el fuerte acento hispano y afroamericano de este movimiento como su concepción como una actividad juvenil. De este modo, la implicación de los hijos de inmigrantes africanos o americanos partiría de la necesidad, surgida de su dislocación cultural, su negación de la cultura parental y su no plena identificación con la cultura hegemónica del país de acogida, de buscarse nuevos referentes culturales en el sincretismo norteamericano que les ayuden a acoplarse a una cultura extraña y hostil como la europea, donde las reacciones racistas y xenófobas se van afianzando. Referentes que no resulten demasiado lejanos a sus contextos culturales originarios y que les reporten algún tipo de orgullo étnico, adoptando el modelo estadounidense de integración social y defensa de los derechos civiles de las minorías étnicas.

En otro terreno más formal, resulta muy interesante lo referente a sus nombres. No queda claro cuál es concretamente el modo por el cual se confeccionan, pero a través del nombre tanto por la sonoridad de sus siglas, la connotación simbólica de su siglado⁵⁰, de la pronunciación de la sigla (p. ej., SKP = *escape*), su enunciado en inglés o sus variaciones, así como por su significado o polisemia se manifiesta una serie de conceptos y actitudes, se construye una imagen de grupo. Sin duda, debe de producirse cierto consenso o una aceptación mayoritaria que favorezca la acatación unánime. Sin embargo, estos nombres gozan al igual que los nombres de los escritores de un dinamismo. El grupo, por tanto, puede alterar, modificar o

⁵⁰ Resultan interesantes como muestra de actitudes irreverentes hacia el sistema institucional la apropiación simbólica de siglas de organismos, empresas, entes, etc. (EMT, FBI, KGB, CIA, IBM, BMW, TWA...), o el uso no exento de humor de siglas que forman parte de nuestra vida cotidiana (PVP, DNI...), en ocasiones con un significado contundentemente beligerante (WAR, TNT, DDT...).

cambiar el nombre o proceder a componer una serie de variaciones respetando la sigla. En estos casos, el nombre es el mismo (la sigla permanece fija, las iniciales son las mismas), pero no lo es (cambian las palabras expresadas, aunque vayan en la misma onda). En otro orden, a las siglas del grupo les puede acompañar e incluso sustituir una serie de motes que se enuncian de modo abierto y pueden ser desde ocasionales hasta permanentes (p. ej.: 31 CLAN, *Los Gatos Gordos*; KR2, *Los Kardos Krudos*; XBK, *La Graffitería*; ACME, *La Gota Fría*; etc.)

En la realización de este estudio se efectuó el contacto con dos grupos pertenecientes a dos generaciones distintas: los CZB, un grupo pionero, surgido en los años 80, y los ZSL, un grupo que empieza entrados los 90. Entre ellos hay una década de desarrollo del graffiti. Entraré a describirlos someramente.

Los CZB

Los *Crazies Boys* es un grupo de la *old school*, integrado por una decena de miembros que pasan ya de los veinte años, vecinos del barrio de Vallecas y del barrio de Aluche. Anteriormente, en sus inicios, durante los últimos años 80, eran más de diez como es común en las pandillas más jóvenes. Es un grupo mixto, en el que tuvieron cabida escritoras (ZURE y MARTA). Los miembros más antiguos son ERS, TRAS, GOLZ, MEGAROCK y CHICO, que además son los más activos (fs. 314-316, 318-320, 322, 324-327 y 336), a los que se suman:

SOME, SPEAKE o JER, por ejemplo. Todos empezaron en la calle de forma autodidacta y asaltando trenes de RENFE y del Metro madrileño. Alguno de ellos inició estudios artísticos (CHICO) y se mantienen fieles a los principios originales del graffiti, teniendo una actitud apolítica. Han participado a título individual en exposiciones y muestras y realizan trabajos de encargo (decoraciones de fachadas e interiores de tiendas y locales de ocio), así como diseños para estampaciones serigráficas, logotipos para grupos musicales, etc., lo que muestra su interés por abrirse a otros medios de expresión artística con un incuestionable interés económico. Cuando hacen graffiti sobreponen el placer de crear por encima de cualquier otra consideración.

Su principal campo de actuación localizado está en el área de Portazgo, en especial en torno a los colegios Santo Domingo y Carlos Solé, y en Pacífico, área que se vincula con el área de la estación de Atocha RENFE. Al iniciarse obras de reforma urbanística en Pacífico entre 1995 y 1996, tuvieron que trasladarse al Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (Cata P1/95-96), un conjunto malogrado en julio de 1996, o a la calle de Bruno Abúndez (Palomeras Sureste). En definitiva, tienen obra localizada en Portazgo, San Diego, Numancia, Palomeras Sureste y Pueblo Vallecas.

Mantienen buenas relaciones con escritores y grupos de Madrid capital y de fuera de la Comunidad Autónoma de Madrid (Murcia, Ibiza, Barcelona, Alicante, Valencia, etc.), veteranos y no tan veteranos. También, tuvieron o siguen teniendo

contacto con autóctonos de la categoría de GLUB, RAFITA o MUELLE.

Los ZSL

Es un grupo del Pueblo Vallecas compuesto por jóvenes de entre 15 y 18 años desde hace un par de años. En total son unos dieciséis miembros. Mayoritariamente son *taggers*, pero despuntan tímidamente como escritores de piezas sobre soportes estáticos (muros, chapas, paneles publicitarios, etc.) y móviles (furgonetas, vagones, etc.) Algunos miembros destacados son: LERAS, ZANY, GOTICO (ex-ATZ), ANGEL, LUKAS o SAP⁵¹ (fs. 337-340).

Componentes de lo que viene en llamarse la *new school*, su característica principal es el vivo entusiasmo que manifiestan por el graffiti y todo lo que les rodea. Ansían conocer a escritores veteranos y aprender de ellos, no desperdiciando ninguna ocasión para establecer contactos. Su interés por el graffiti les lleva a profundizar en la memoria histórica de éste, aunque de un modo superficial, y en saber del mundillo. Pero, por encima de todo, prestan gran atención al conocimiento de formas, motivos y soluciones gráficas, así como a lo netamente técnico. Su conciencia de los riesgos que comporta el

⁵¹ Desde septiembre u octubre de 1996, SAP dejó de ser considerado un ZSL.

graffiti les obliga a adoptar una actitud prudente y desconfiada.

Se mueven fundamentalmente en el ámbito madrileño, con alguna acción en el Levante. Mantienen relaciones con otros grupos de dentro y fuera de Vallecas.

1.8. El nombre del escritor

Los nombres con los que los escritores se presentan al mundo son uno de los elementos más significativos y particulares del graffiti. Su importancia es tal que el nombre y el escritor pasan a constituir una misma entidad, traspasando la mera identificación de la persona con su nombre. Incluso, el nombre se vincula tanto a la actividad grafitera que el abandono de ésta suele revertir en el abandono del uso del nombre o, también, en el caso de escritores que asuman un rol artístico convencional, de darse su retirada del graffiti, éstos muy probablemente no emplearán su nombre de escritor como artistas plásticos.

Ya Craig Castleman advirtió la suma importancia del nombre de guerra⁵², al dedicar en su estudio buena parte del

⁵² El hábito de adoptar un pseudónimo o apodo no es exclusivo de los escritores de graffiti. Suele ser bastante usual entre los participantes de movimientos clandestinos o los personajes y personajillos del mundo delictivo y criminal (alias). Incluso, está muy ligado al mundo artístico -aunque no sólo de las artes plásticas-, llegando a implantarse de modo firme en los ámbitos académicos de forma pomposa y altisonante (Pevsner 1982: 25).

Por otro lado, me parece conveniente, teniendo en cuenta el origen estadounidense y juvenil del movimiento, el establecer algún tipo de relación más estrecha con el mundo del cómic, en concreto, con el género de los superhéroes, al menos durante los inicios del movimiento en los años 60 y 70. Recordemos que fue en los años 60, cuando con la incorporación del guionista Stan Lee a la editora *Marvel comics* este género se revitaliza con la aparición de nuevos personajes entre ellos Los Cuatro Fantásticos (1961), la Masa, Thor o Spiderman (1962) o Conan (1970) que se suman a esa hornada de viejos superhéroes de finales de los años 30 y principios de los 40, como Superman, Batman o el Capitán América. Este influjo es evidente en los escritores newyorkinos, algunos de cuyos ejemplos serían el grupo *The Fabolous Five* (de Los Cuatro Fantásticos) o los escritores FLASH 105 (de Flash Gordon), BLADE (de Blade), SPIDER 141 (de Spiderman) o THING 151 (de la Cosa) o por medio del uso enfático del prefijo *super-* o el sufijo *-star* (SUPER KOOL, SUPER HOG...). En Europa, también se percibe este influjo y probablemente algunos nombres de escritores españoles se encuentran en esa onda: TIFON, RAYO, ATKEM, JUSTICIERO, METEORONE, ESPACEMAN, SPI, THOR, JOKER, CHUPETE NEGRO, etc.

No obstante, esta relación va más allá de la inspiración o adopción de los nombres de estos personajes, permitiéndome establecer una analogía que no pudo escaparse a los primeros pioneros, más insertos en la cultura o subcultura del cómic que las nuevas generaciones. Sin duda, el segregado mundo de los escritores de graffiti presenta ineludibles semejanzas con el segregado mundo de los superhéroes -entre la mitología tecnoindustrial y la

capítulo sobre los escritores a este asunto (Castleman 1987: 77-80). Así, las consideraciones generales que hizo al respecto en el contexto newyorkino pueden convalidarse sin problemas tanto para el caso europeo o español como para el vallecano, ya que ambos participan de un caracterismo-base común, que define y distingue este movimiento artístico y a los escritores que participan de él. De todos modos, si ha de considerarse que las coordenadas culturales y la incidencia de circunstancias varían, sólo es así en referencia a su orden de preeminencia o a su intensidad. De todas formas, en el caso madrileño o vallecano se aprecian ciertos particularismos que serán oportunamente señalados a lo largo de este estudio.

A continuación me dispongo a desarrollar las características y los factores que influyen en la génesis de los nombres de los escritores, a través de la documentación consultada, el material registrado y los testimonios de éstos, sirviéndome para su ilustración de ejemplos locales o foráneos, localizados.

criminalidad de caballerías-. Ello nos lleva a atender la posibilidad de que se haya tomado como referente en más de una ocasión por estos escritores en la edificación de su consciencia individual y colectiva, en la formulación de su región moral o en el desdoblamiento de su vivencia. Por tanto, los escritores nos aparecen como unos verdaderos superhéroes de barrio, con sus atributos y objetos de poder (aerosol y brocha), su ansia por superar los límites y su peculiar sentido del bien y del mal, de la justicia en su lucha por adecentar el planeta, en su particular defensa del orden correcto interno y externo. Ambos constructos, sin duda, beben de las mismas fuentes de organización estructural que transmite nuestra cultura, ligándose en más de una dirección.

1.8.1. El proceso de bautismo

Sin duda, antes de que cada uno de estos artistas acometa la empresa de dejar su huella sobre toda aquella superficie apetecible que se les presente a tiro en el momento oportuno, tienen que haber pasado por el trance de buscarse un nombre apropiado. Es lógico pensar que previamente a la adopción de un nombre, ésta ha tenido que verse precedida por una fase de pruebas, en la que se ha ido jugando con un listado variado de nombres del que se ha elegido finalmente ese nombre definitivo que lucirá dignamente sobre el pellejo urbano. Sin duda, el uso de cada nombre lleva implícita una estrecha identificación con él, con el fin de que sirva como refuerzo de la identidad individual del escritor y le acomode dentro de su grupo y del mundo del graffiti⁵³.

Los criterios para proceder a una elección aceptable pueden fijarse del siguiente modo:

⁵³ Aunque parezca extraño, el futuro como escritor depende en buena medida de la fortuna de su elección. Al fin y al cabo mientras la firma representa meramente a efectos prácticos una tarjeta de visita, la huella de una presencia; es el nombre lo que verdaderamente sobrevive a toda la obra de un escritor. En él se condensa el valor de sus acciones y, por tanto, no es raro que este nombre sea alterable y varíe en su formulación. Por ello, debe de acompañarse de una adecuada actividad que lo reputé como el nombre de un buen escritor. Sin embargo, en el caso de los más grandes escritores que han pasado a la historia del *Graffiti Move*, lo que trasciende es un significado de rebeldía y reivindicación individual, con algún acento personal, ligado a la memoria de su nombre, aparte de estar respaldado por unas trayectorias ejemplares como tales. Una mecánica semejante a la que consagra los nombres claves de la Historia del Arte (Kris y Kurz 1991 22-23). De este modo, lo que quedan son unos nombres cargados de valores emblemáticos, por los que se transmite, didácticamente, ese conjunto de estereotipos por los que se reconoce al escritor de graffiti. Las distintas facetas de un único diamante negro.

Algunos autores mantienen que con la firma y no sólo el nombre se consigue la afirmación de la presencia del individuo en nuestra sociedad, autoafirmarse saliendo de la soledad del anonimato e integrándose sonoramente en la sociedad (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 15; Castillo 1997: 232).

a) **SONORIDAD:** El nombre tiene que sonar bien. Se procura que el nombre presente una fonética musical que a través de un sonido pegadizo permita su fácil retentiva, con vistas a su difusión entre los escritores. Incluso, si es posible, ha de intentarse que quede resultón por sus implicaciones y se quede con el personal, como, por ejemplo, en el caso de los autóctonos BLECK (la rata), con una referencialidad hacia el submundo urbano o la marginalidad delictiva; o HURACAN PAQUITO, con un evidente componente humorístico.

En este punto se puede observar una utilización de exitosos nombres de productos comerciales, literalmente o alterándolos con gracia (a menudo, acudiendo a la sorna genital), sirviéndose sarcásticamente del institucionalismo consumista, (p. ej., PENETTON). Nombres que participan de una eufonía exigida por el *marketing* publicista.

b) **VISUALIZACIÓN:** Una vez escrito ha de resultar agradable, armonioso, constituyendo un todo. Para esto también es necesario realizar un ensayo parejo de distintas fórmulas estilísticas, con el fin de lograr una adecuación entre los elementos gráficos y su tipografía.

A este respecto, es brillante la conversión, total o parcial, que algunos escritores hacen de su nombre en un pictograma (p. ej., MUELLE, GRIFO, GLUB, RAYO, ESPIRAL, JOKER, RADIAL, etc.) Solamente posible cuando éste se corresponde con el nombre de un ser, objeto o figura concreta.

c) **SIGNIFICACIÓN:** Puede tener un valor o significado personal que refuerce la identificación entre el escritor y el nombre. Éste radica, por tanto, en claves personales: referencia a algún hecho vivencial; alusión a características físicas, facultativas o de carácter; a una manifestación de su forma de pensar (apología de virtudes o vicios estimados; intencionalidad provocativa, sarcástica de cara a la sociedad o cierto tipo de sociedad, términos ideologizados, etc.), identificación afectiva (nombres familiares, apodos colegiales o de pandilla, nombres de ídolos de fuera o dentro del graffiti⁵⁴, personajes de ficción o estereotipos,

⁵⁴ Este supuesto ha motivado frecuentes confusiones. Una confusión detectada, interesante por lo que implica acerca de la articulación de una memoria legendaria, es el caso de CHICO.

Circula la historia entre algunos escritores de que CHICO (Antonio García), un famoso escritor de Manhattan (Chalfant y Prigoff 1995: 16; Cooper y Sciorra 1996: 7-9, 11, 13, 16-17, 19, 26, 35, 52-53, 58-59, 74, 88-89, 96), vino a Madrid en los años 80, dejando obra en el conjunto de graffiti de Pacífico:

F.F-S.- Y, ¿de dónde suelen venir?

LERAS.- No, de todos los sitios vienen. Bueno, en Pacífico ha

elementos o seres de la naturaleza, topónimos, referentes de potencialidad sexual, etc.)...

En definitiva, la génesis del nombre participa de las mismas claves que los apodosos o motes, nombres, apellidos, etc., pero, sin las restricciones marcadas por el Registro Civil o el buen gusto social y con la libertad de la autoelección, presente incluso si se da una elección aleatoria del nombre o se elige a propuesta de un grupo. Esta libertad de elección nominativa incide en la *posesividad respecto del objeto* (Lévi-Strauss 1979: 58), en la idea de que uno es dueño de sí mismo, la identidad individual parte de la misma persona.

d) **ORIGINALIDAD**: Consiste en procurar no usar el nombre por el que se conozca o haya conocido (si se guarda en la memoria colectiva o perdura su testimonio material público) a otro escritor, al menos, si pertenece al entorno en que se mueve uno. Esta necesidad es un factor a tener en cuenta a la hora de que se opte mayoritariamente por un alias, prescindiendo de un nombre de pila o una variación de éste fácilmente coincidente.

Existe la solución de emplear el mismo nombre de otro, pero alterando alguna letra o sílaba, añadiendo un sufijo o prefijo distintivo o bien sumándole una cifra romana o arábiga o un número escrito (p. ej., ROSKY I / ROSKY II; LODEN / LODEN II). Se trata de una solución semejante a la culturalmente establecida con los monarcas o cuando a efectos oficiales se apela al número del D.N.I. de dos ciudadanos con el mismo nombre completo. Con esto se rompe la aparente homonimia. En este caso, debe de mantenerse cierto vínculo con el escritor referente, de parentesco, trato personal o bien de admiración por su obra, su estilo o su leyenda.

En algún caso, puede darse un traspaso del nombre por parte de algún escritor que deje la escena definitivamente.

pintado uno de Nueva York.

SAP.- CHICO.

LERAS.- Vino aquí, pintó y se fue.

F.F-S.- ¿Qué es?, ¿hispano, por el nombre?

ZANY.- Creo que sí.

LERAS.- No sé, yo lo que he visto y me han contado.

(ZSL c.p.1 marzo 1996)

Esto mismo se reitera en otra entrevista:

GOTICO.- Los QSC, que dice la gente que no está pintando, pero sí están pintando, pero en Miami. [...] Por lo menos el KOOL está en Miami. La gente puede decir lo que quiera, ¿sabes? Pero él está allí, en Miami. Igual que el KAMI ha estado en Miami y ha pintado un furgón. [risas] La gente puede decir lo que quiera, pero ha pintado allí. Y el CHICO ha venido aquí.

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

Sea o no cierto este viaje y el que realizase alguna pieza en Madrid, lo que sí puedo confirmar es que en Pacífico hay obra de un escritor llamado CHICO (CZB), pero vecino de Aluche.

Generalmente, se puede ceder a alguna persona allegada, un hermano o familiar o un amigo, que suele estar empezando y no tiene muy claro que nombre elegir o se sienta comprometido con la prosecución de la obra de su antecesor. En determinados casos, constituye una especie de apadrinamiento y un signo de confianza hacia la dignidad del sucesor. No obstante, es un caso muy extraño.

De cualquier forma, es evidente que el requisito de la originalidad es difícil de cumplirse con garantías dada la cantidad de escritores que existen y lo complicado de su mutuo conocimiento⁵⁵. Sólo los escritores famosos pueden tener por seguro que nadie recogerá su nombre, si son lo suficientemente célebres. Así, es fácil que surja el litigio por el derecho a usar un nombre si éste es muy especial entre dos o más escritores, siendo las pautas que dirimen el conflicto: la antigüedad del uso, su grado de divulgación o el aguante. Esto obliga a que los escritores, normalmente más novatos, cambien su nombre por otro o secundaricen el uso del nombre conflictivo⁵⁶.

También puede reposar y entenderse esta originalidad en su carga semántica, el recurso a alfabetos ajenos al latino, como el griego, el cirílico, el arábigo (fs. 158-341⁵⁷), el

⁵⁵ Una muestra de la frecuencia de estos incidentes, la encontré en el testimonio recabado de algunos escritores conscientes de este problema:

GOTICO.- [...] FAZETA, CHOP, mira, ¿ves? [me enseñan la foto de un graffiti de los ACME]
LERAS.- ZETA.
GOTICO.- Antes era FAZETA. Antes era FAZE, ¿no? Y había un cantante que era FAZE y, entonces, para distinguirlos puso ZETA. Unió FA y ZETA.
F.F-S.- Entonces, puede coincidir que haya dos nombres iguales.
GOTICO.- Sí.
LERAS.- Éste pinta SAP y hay otro en Alcorcón que también pinta SAP.
SAP.- Y otro que no es de Alcorcón [SAP de Moratalaz].
F.F-S.- O sea, hay que poner la postilla.
LERAS.- Sí, pero éste no va a seguir pintando SAP o sea...
[risas] ...Le va a matar a hostias. [risas]
(ZSL c.p.2 marzo de 1996)

⁵⁶ El escritor MARK, de Torrejón, cuenta la historia de que un día sorprendió a otro firmando como él. Dada su veteranía, el otro se vió obligado a dejar de hacerlo (Fernández 20-2-1995: 73).

⁵⁷ Estas dos fotografías nos muestran el uso de grafías árabes y dialectos marroquíes por parte de escritores de graffiti. Un uso que se ha detectado también en otros barrios madrileños aparte de Vallecas. El primer caso podría interpretarse como la firma de un escritor magrebí, «MERLET», de visita por el barrio a la que se adjunta como dedicatoria el nombre de pila de un escritor local, «JOLIAN» o «JULIAN», aunque también podría leerse como «JALIL», pudiéndose tratar de un nombre único «MERLET JALIL». Por otro lado, el segundo caso podría tratarse de otra dedicatoria realizada esta vez por un escritor local (KAMI) a un escritor de origen indeterminado, «BURLU IN BISTU», «BURBU IN BISTU», «BORBO EL BISCO» o «BORBO EL BIZCO». Presumir la procedencia de éste último resulta aventurado por la confusión que provoca su mote en castellano. De este modo, en el primer caso se contemplaría el desconocimiento de la grafía latina o la preferencia por una grafía árabe más familiar para su autor y, en el segundo, posiblemente la transcripción a una

hebraico, el chino, el rúnico, etc., o a alfabetos levemente inspirados o inventados o a la representación gráfica en general de la firma.

No obstante, la originalidad puede quedar restringida en el caso de las escritoras por el imperativo androcéntrico. Esto es evidente en el caso del graffiti newyorkino, donde de modo temprano se ha observado la elección por parte de escritoras de nombres de chico o nombres ambiguos (Castleman 1987: 103), dentro de un mundo que se presupone cargado de valores viriles.

Éstos son los principales puntos que tienen en cuenta los escritores⁵⁸. Posteriormente, puede observarse que prosperan más ciertas fórmulas que otras, dependiendo de qué exigencias van primando con las modas nominativas o de la tipología de obra que se lleve.

De cualquier modo, nada impide el empleo del nombre propio o alguno de los apellidos del escritor, tal cual o de forma alterada. Una opción habitual entre escritores que aún están en una fase aprendiz (toy). Con este recurso se corre el riesgo de no destacar lo suficiente de tener un nombre bastante común y contar con más de un tocayo entre los mismos escritores de su zona.

Tampoco representa un impedimento el usar dos o más nombres (p. ej., SPI = JABO; CHICO = MAX 501...) Esta

grafía árabe del nombre castellano de un escritor español o magrebí. (Transcripciones realizadas por Fares A. Abdeen, director de la Biblioteca del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, y Angélica Morata Rabasco, Lda. en Filología Árabe por la U.A.M.).

⁵⁸ CHICO es taxativo acerca de las características que debe poseer el nombre de un escritor: brevedad y sonoridad:

CHICO.- ...Son nombres fáciles, ¿sabes?

F.F-S.- ¿Monosílabos, una cosa así?

CHICO.- Sí, sí. En plan corto, para gastar pocos botes, y sonoros, que se quede el nombre. Sí, son cortos. No tiene nada que ver, puede ser inglés, español, el apellido. Mucha gente mete todo, ¿sabes? Depende.

(CHICO c.p. marzo de 1996)

pluralidad de identidades puede darse a la vez o alternativamente, eligiéndose uno u otro nombre según el tipo de obra que se realice, de su talante, de si se desarrolla en un marco legal o ilegal, de dónde se encuentre el escritor (barrio, localidad, país), se trabaje solo o con uno u otro grupo, con el fin de crear confusión entre otros escritores o frente a profanos, etc. Pero, por lo general, lo más común es el uso sucesivo de nombres bien por cansancio o aburrimiento⁵⁹, ruptura con una fase de iniciación o entrada en una nueva etapa estilística o vivencial, cambio de vecindad, de grupo, etc., o por quemarse (fichaje policial).

En ciertos casos, esta duplicidad nominativa se debe a las posibilidades de lectura de estos nombres. Esto ocurre cuando se pueden aplicar indistintamente las normas de pronunciación de distintos idiomas (respecto a palabras y números). También, en el caso de los nombres de tres caracteres que pueden ser leídos como un todo o deletreando total o parcialmente sus caracteres. En otros casos, se busca una doble lectura intencionada o se abren distintas combinaciones de interpretación con objeto de enriquecer la capacidad lectora del lector o confundirle y dejar en el autor la última palabra sobre su correcta lectura, como es el caso de SUSO.33 o SUS.033 o, con el mismo recurso, el de RAS.05 o RASO.5. Lo que otorga al escritor un mayor sentimiento de control sobre su nombre.

⁵⁹ El deseo de romper con esa posible monotonía que puede surgir del firmar origina la aparición de variaciones frecuentes en los nombres que no deben de entenderse como un cambio efectivo de nombre. Por ejemplo, el escritor ERSI puede aparecer firmando con las formas: ERS, ERSY, ERZI, ERXI, ERSE..., sin que estas modificaciones constituyan la elección de un nombre nuevo.

Finalmente, advertir que varios escritores pueden compartir un mismo nombre. Esto le confiere al mismo tiempo un sentido semejante al de un nombre de grupo. Dos ejemplos significativos son el de SAMO (Jean-Michel Basquiat y Al Díaz) en el New York de entre 1976 y 1979 (VV.AA. 1993: 111) o el de BLEK LE RAT en el París de los 80, que fue durante un tiempo un grupo de tres escritores (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 115-117). Ya se ha advertido, también, que el caso del madrileño HURACAN PAQUITO responda a un caso de éstos.

1.8.2. La dimensión gráfica del nombre

Por lo general, se establecen dos categorías (la corta y la larga) a efectos del número de sus caracteres escritos, prescindiendo de su característica fonética. De este modo, por nombre corto entenderemos normalmente el que tiene de dos a seis caracteres gráficos y por nombre largo el que tiene entre siete y doce caracteres gráficos, que es muy extraño que sean sobrepasados. Existe la posibilidad de incluirse una o más haches intercaladas en el nombre, sin efectos en la pronunciación y con objeto de mejorar la visualización de este en la firma. En este caso, ello no implicaría su omisión en la contabilidad de los caracteres. De cualquiera de las maneras, la característica fonética predominante es la utilización de nombres con una a tres unidades silábicas, que suelen superarse fácilmente, a instancias de su pronunciación, al recurrirse a elementos ideográficos, como pueden ser los signos numerales.

Generalmente, aunque haya nombres largos unitarios (p. ej., ANTONIO, SHÖCKER, JUSTICIERO, etc.), en muchas ocasiones se tratan de compuestos de dos o más vocablos [p. ej., BLECK (la rata), METEORONE, ESPACEMAN, KOBRADOR LOKO, etc.]⁶⁰ o de una solución mixta de palabra y número⁶¹ (p. ej., BAZE 5, KOAS

⁶⁰ En algún caso, este nombre compuesto puede corresponder a dos personas (p. ej., PASAPALOMA = PASA y PALOMA; TAMAGUS = TAMA y AGUS; ZETOE = ZEYO y TOE; KANU = KAIKO y NUBE), que integran sus nombres en uno solo por razones sentimentales o de amistad.

⁶¹ Esta forma mixta de nombre y número tiene su origen preciso en el graffiti newyorkino. Según el escritor FAB 5 FRED, el primer escritor que lo hizo fue TAKI 183, sin que pueda afirmarse que esta revelación forme parte de su leyenda como pionero (Gablik 1982: 39). Primeramente, en los orígenes, el número añadido al nombre solía corresponder principalmente al número de la vivienda o de la calle donde vivía el escritor o bien se servía de él para que los escritores homónimos se distinguiesen, pero actualmente la elección

3, RUEDA 001, SUS.033, TOKSICO 1, MAX 501, etc.) En otros casos, al nombre le anteceden tratamientos de respeto como MR. (mister), Sr. (señor), Lord o Lady, que funcionan también como distintivos de género (p. ej., LADY WENDY, MR.KEEN, MR.HOLM, Sr.MAKARRO, etc.) o indicadores de su actividad dentro de la cultura *Hip Hop*, como M.C. o D.J., (p. ej., D.J.BLOODY, etc.)

Inclusive se puede encontrar distintas vías para, partiendo de nombres cortos, transformarlos en largos. Las más habituales son la ampliación por suma de prefijos o sufijos; sin que este alargamiento implique un cambio de nombre si se da en el mismo escritor.

Es de notable interés señalar el uso habitual de los sufijos -er (sufijo agente), -one u -oner (único entre todos)⁶² e -ism⁶³, añadidos de modo ocasional al nombre de algunos escritores o integrado de modo perpetuo (p. ej., BANEGER, FLECHER). Esto se hace bien acoplándolos (p. ej., SOME > SOMEONE; SPEERAL > SPEERALONE; KAREN > KARENONER; INDIO >

de números no suele responder a estas dos explicaciones y su elección puede corresponder a muy diferentes motivos (gusto, sonoridad, visualización, etc.) También hay que advertir que una firma puede consistir en una simple cifra, en parte del nombre o en ser el mismo nombre.

⁶² Gracias al ejemplo de RUEDA 001 hemos podido observar que este sufijo puede verse sustituido por una cifra, manteniéndose su valor connotativo de exaltación individualista. Por otro lado, los dos ceros antecediendo una cifra tiene un claro origen en la literatura y el cine de espionaje, en concreto en los agentes secretos británicos con licencia para matar como James Bond, 007.

Igualmente, en una pieza menor, situada en la medianera trasera del nº 59 de la calle Puerto Canfranc, puede leerse como data «199one» y en otra mayor del conjunto de Pacífico «3ONE», lo que incide en la asimilación de este mutuo uso sustitutivo entre el signo numérico y su denominación escrita en inglés.

De este modo, puede confirmarse el uso generalizado, sustitutorio entre la cifra y su forma escrita tanto en inglés como en castellano a criterio del escritor.

⁶³ Aún no puedo afirmar con exactitud si este sufijo se enlaza con las palabras inglesas *seism* (terremoto) o *vandalism* (vandalismo) o bien asume la significancia del sufijo -ismo (movimiento o tendencia cultural innovadora, enfrentada a la cultura imperante). En cualquier caso, incide en la reafirmación de la entidad individual y agitada del escritor en particular y recalca el valor transgresivo o subversivo de sus actos.

INDIOONE; HEY > HEYISM) o yuxtaponiendo (p. ej., UFO > Ufone; SIMON > SIMONE; PAKO > PAKISM; SPI > SPISM). También se les puede aplicar al nombre de algún grupo (p. ej., ZLH > ZLHone, ASN > ASNONE) o de la localidad de origen (p. ej., Torrejón > TORREJONE). Otro empleo es el de los prefijos, como *super*⁶⁴ (p. ej., GOLZ > SUPERGOLZ) o *mega*⁶⁵ (p. ej., ROK > MEGAROK) o el sufijo *-star*⁶⁶ (p. ej., KOAS > KOASTAR; SAY > SAYSTAR). Prefijos y sufijos que presentan una carga enfática o ensalzadora del escritor, que debe de guardar coherencia con la reputación de éste, ya que si no puede teñirse de cierto tinte pretencioso o ridículo.

También se da, más frecuentemente, el acortado de nombres tanto largos como ya cortos. Igualmente, en este caso, no puede entenderse que se produzca un cambio de nombre, sino sólo su alteración.

De cualquier manera, la preferencia por los nombres cortos es mayoritaria. Esto se explica por su contundencia sonora, las facilidades que ofrece de cara a la composición de la firma y por su operatividad a la hora de firmar, fundamentada en los factores siguientes:

- 1.- Porque se puede trazar de modo más rápido. Ventaja que facilita el bombardeo de más superficie en un mismo tiempo y que no se pille al escritor *in fraganti* (atiéndase a la carga delictiva del acto).

⁶⁴ Subraya el potencial del escritor.

⁶⁵ ídem.

⁶⁶ La palabra *star* (estrella) se asocia semánticamente con el título de maestro de estilo (Castleman 1987: 82).

2.- Favorece su visualización y lectura rápida. Sobre todo, es muy útil si el espectador se encuentra en un transporte en movimiento.

3.- Permite un gasto bajo de materia.

Ambas categorías (corta y larga), no obstante y no lo olvidemos, procuran guardar siempre un equilibrio con los principios de sonoridad, buena imagen, semántica y originalidad, sujetos siempre al deseo último la identificación satisfactoria del escritor con su nombre. De cualquier manera, es en la preferencia por nombres largos donde ha de entenderse que se prima el valor semántico de la palabra elegida frente a otros valores como la sonoridad contundente. El apego por este tipo de nombres deviene seguramente de su originalidad, de la relación afectiva establecida entre el sujeto y su nombre y/o de la pretensión de destacar visualmente a través de su ampulosidad signica. En esas condiciones, el escritor procura salvaguardar dichos respaldos, semánticos, afectivos o formales, mediante el no-sacrificio del enunciado de su nombre.

1.8.3. La dimensión fonética del nombre

Otra característica acerca de los nombres es cierto gusto por un sonido exótico. Este exotismo, por lo general evoca los orígenes subculturales del graffiti. Para ello, se recurre a formas autóctonas o apropiadas por una juventud sumergida en las producciones culturales *made in USA* que aspira emular el espíritu de los ambientes suburbanos o juveniles estadounidenses a través de una jerga anglófila o/y una subcultura estética. Este gusto se manifiesta a través de palabras cogidas directamente del vocabulario inglés como nombres -no necesariamente sustantivos- (p. ej., GOOD, RAIN, SOME, GLUB, DREAM, CRONE, TOE, SAP, YEAR, SLOW, UPSET, WEAR, ZANY, etc.) o también cogiendo nombres castellanos que en sus variantes diminutivas o con una acertada alteración fonética o de su grafía adquieren ese toque o sabor inglés (p. ej., TONI, DAVIS, KAREN, RICAR, DANEE, etc.) o inventando nombres que suenen a inglés (p. ej., JAS, DARS, CLOY, SIK, JEIS, etc.) Se trata de un hábito bastante extendido, aunque no es omnipresente⁶⁷ y frecuentemente no se corresponde con un dominio de la lengua inglesa (Castillo 1997: 232-233).

Esta predilección general por lo inglés es lógica al instaurarse como lengua común de todos los escritores del mundo⁶⁸ y por la tradición cultural popular tanto artística

⁶⁷ Ya con anterioridad a los escritores del graffiti el *nombre de guerra* o profesional en otra lengua diferente a la vernácula ha sido registrado en otros contextos (Hannerz 1986: 65).

⁶⁸ Es evidente el peso de la lengua inglesa simplemente al atender al medio de comunicación por excelencia de los escritores de graffiti: el magazine o fanzine. Este tipo de revista, que se edita en todos los países

como musical surgida a partir de la posguerra mundial. En este aspecto, tiene una incuestionable importancia entre los escritores la explosión del *Hip Hop* que a la vez que sirve para difundir la expresión grafitera, marca unas directrices ideológicas básicas. Incluso se observa un uso emblemático del inglés a través de las palabras, frases o expresiones insertadas a modo de cita en las obras de algunos escritores.

Sin embargo, el uso de nombres evidentemente castellanos está presente, aunque se ha ido reducido notablemente cuanto más nos aproximamos a nuestros días⁶⁹. Si bien el empleo de nombres en castellano no conlleva que el nombre empleado se corresponda con el nombre de pila o apellidos del autor (en ocasiones es evidentísimo que se trata de un pseudónimo: p. ej., MUELLE, RATON, SATAN, RABIA, METEORONE, KAMARON, BUFALO, RADIAL, GOTICO, etc.), sí es muy probable que se dé dicha coincidencia en otros casos (p. ej., ANTONIO, DAVID, RUEDA, JAVI, LOPEZ, PABLO, MARIO, PALOMA, JOSE, OSCAR, RUBIO, MANZANO, etc.)

que cuentan con una tradición grafitera asentada, se publica siempre en inglés o en edición bilingüe. Por tanto, el contacto con la lengua inglesa es inevitable.

⁶⁹ A través de la cata N1/95, se confirma que los conjuntos vallecanos con más antigüedad presentan firmas mayoritariamente en castellano por lo general emparentadas con la primera oleada de *taggers* o con los llamados escritores autóctonos. Durante este período, la presencia de nombres ingleses o a lo inglés es ínfima.

Un tipo de conjunto donde suele predominar siempre los nombres castellanos es el de graffiti próximo a centros escolares de primaria. Una explicación obvia es que estos chavales aún no tienen una aproximación suficiente a otros idiomas distintos de su lengua materna y, de tenerla, es habitual cierto desapego o repulsa hacia dichos idiomas por su general dificultad de aprendizaje.

Es sólo en el momento en que en estos jóvenes, durante su adolescencia, se despierta el interés por las propuestas musicales de moda (hegemónicamente vinculadas a la expresión en inglés en una amplia gama de dialectos y jergas) y pareja o posteriormente se involucran en el *Graffiti Move*, cuando la opción por un nombre foráneo será aceptable y buscada por su atractivo.

En algunos escritores destaca un gusto por el empleo preferente de algunas letras consonantes como K, T, X, Z, Y, W, subrayando con una grafía angulosa su valor fonético con unos rasgos incisivos visualmente y el valor transgresivo de la alteración gráfica. Esto advierte de una gestualidad audiovisual violenta que puede indicar, en algunos casos, un posicionamiento radical más o menos político. Esta asociación se refuerza en algunos escritores con el empleo de fórmulas gráficas punkis, euskeras (en referencia al abertzalismo) o nazis (destacando el popular diseño quebrado de las eses que componen la insignia de las S.S. nazis, interpretado como S o I), por lo que de antisistema, antisocial, contracultura o alternativo conllevan⁷⁰.

70

El caso del euskera y su referencia a la problemática sociopolítica vasca es semejante a la asociación que se dio bastante antes entre la lengua y la cultura rusa y el comunismo. Con el triunfo de la Revolución Soviética de 1917 y sobre todo durante la Guerra Fría, se solía emplear por ciertos sectores sociales el alfabeto cirílico o la rusificación macarrónica de los nombres para manifestar ilustrativamente esa misma oposición al sistema establecido. Todo ello desde el presupuesto de que el comunismo, representado por la U.R.S.S., y lo ruso constituían una misma entidad. A partir de este silogismo y por el posicionamiento ideológico enfrentado contra los valores burgueses y el modo de vida consumista del sistema político-económico de las naciones capitalistas todo aquel elemento que se enfrentase contra éste podía revestirse de un barniz rusificado para reafirmar su postura contraria.

Por otro lado, el empleo contracultural de la insignia de las S.S. debe mucho a las provocativas pautas iniciales del movimiento Punk en los 70, a su divulgación en ambientes moteros, donde los *Ángeles del Infierno* asumen elementos de la parafernalia nazi o en ambientes metaleros (*Death Metal*) gracias fundamentalmente al logotipo del grupo *Kiss*, apoyado en su identificación con un ideario satánico, la maligna inversión de valores culturales.

2. La firma

Antes de cualquier otra consideración, debemos tener claro que una cosa es el nombre del escritor y otra su firma, que es la formulación visual de este nombre.

Habitualmente ésta formulación se articula en tres modalidades: el diseño para el *tag* (o firma propiamente dicha), para la *pota* (donde el nombre suele figurar en abreviatura) y para las piezas. En ocasiones, éstos pueden participar de una misma forma, pero en otras cada modalidad responde a distintas propuestas formales. Incluso, una misma modalidad puede tener más de una formulación, sincrónica o diacrónica (tablas IIIa y IIIb), lo que es muy habitual en el caso del diseño para piezas, salvo excepciones donde se perpetúe un estilo.

No obstante, aunque toda formulación visual del nombre puede tomarse como la firma de su autor, por lo general cuando hablemos de *la firma* nos estaremos refiriendo ante todo al *tag*, con el que incluso se firman las otras modalidades. No obstante, iremos aclarando cualquier especificidad con respecto a esas otras modalidades.

DESARROLLO FORMAL DIACRÓNICO DE LA FIRMA DEL ESCRITOR SANGUI
(Cata N1/95)

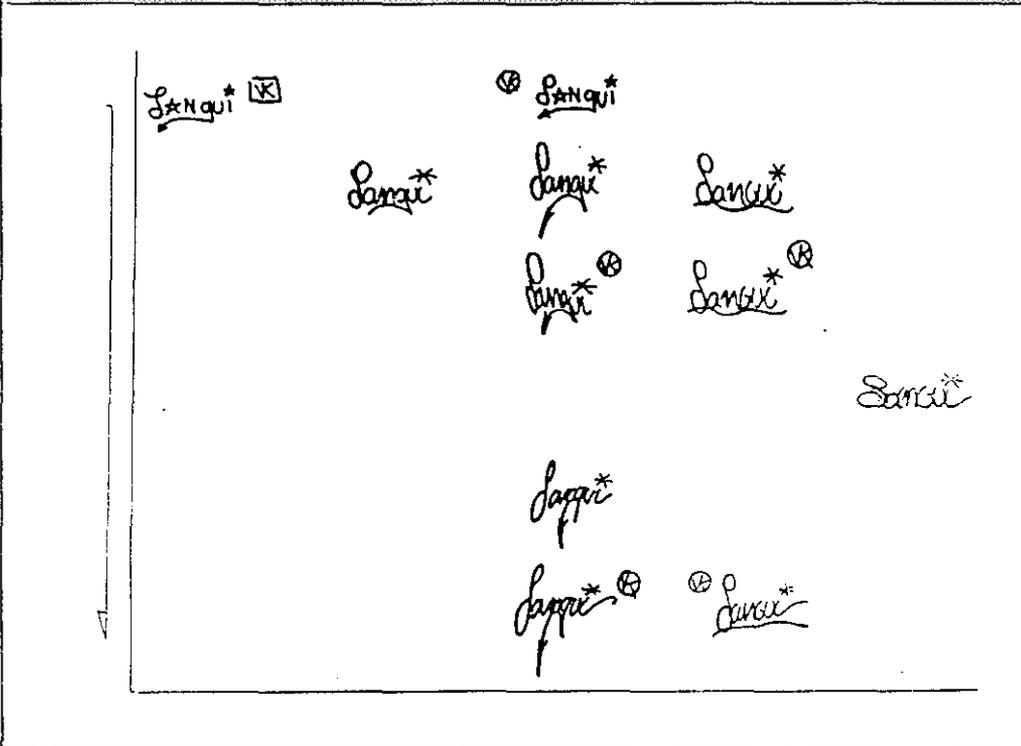


Tabla IIIa

DESARROLLO FORMAL DIACRÓNICO DE LA FIRMA DEL ESCRITOR CLOY
(Cata N1/95)

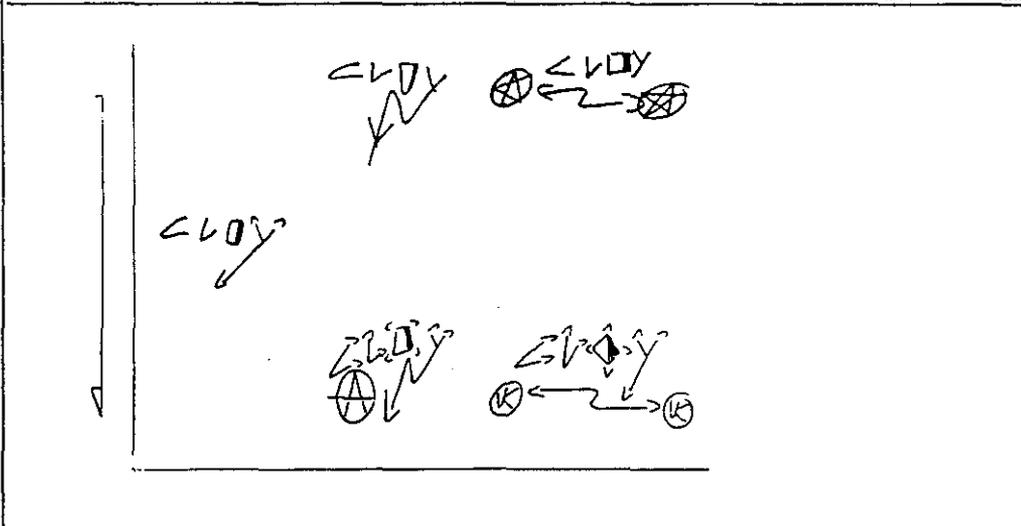


Tabla IIIb

2.1. El trazado

La firma presenta un movimiento concorde con las pautas culturales de Occidente que determinan el sentido de escritura y lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Consiguientemente, pueden estimarse cuatro direcciones básicas, aunque la presencia de graffiti de cuño americano en árabe nos abra la posibilidad de otro panorama de menor presencia:

- a) oblicua ascendente,
- b) horizontal, de izquierda a derecha,
- c) oblicua descendente y
- d) vertical, de arriba a abajo.

Todas ellas a su vez pueden presentar rectitud o cierta curvatura cóncava o convexa. En el caso de la dirección vertical, los caracteres pueden aparecer al derecho, respetando su representación gráfica, o apaisados, respetando el sentido en el que se desarrolla la escritura de la palabra. En algunos casos las firmas trazadas en sentido horizontal pueden presentar caracteres abatidos o invertidos.

En todo caso, conviene advertir como la transgresión gráfica del nombre escrito puede alterar el sentido de lectura. Sin embargo, no se ha constatado ningún tipo de transgresión direccional en la escritura, salvo el inusual y hasta original desarrollo (no transgresor) del *ductus* generalizado de los caracteres -conforme a las pautas escolares-, modificado con la pretensión de escribir el nombre con el menor número de trazos

posibles. También se observa una progresión creciente o decreciente del módulo de las letras en algunas firmas, solución que subraya el dinamismo del flujo de la firma.

Esta cursividad fluida de la escritura se consigue con el desarrollo de nexos y de juegos gestuales de retroceso, yuxtaposición y avance. Con esa agilización gestual se obtiene una economía de movimientos que, en el más feliz de los casos, se concreta en el trazado de la firma con un único movimiento para el nombre y, acaso, la rúbrica. Esto responde a varios criterios, como el de dar una impresión dinámica de la firma o por aludir directamente al conocimiento del medio, la experiencia y habilidad manual y la gracia y gusto estético del escritor, algo especialmente fundamental en la formulación flatulenta de las potas. De este modo, los escritores aspiran a alcanzar esta cursividad (*flujo*, Castleman 1987: 34), que haga perder u ocultar la torpeza propia del aprendiz y le posicione en una mejor estima. Esta economía, de paso, también responde a las exigencias de rapidez que se requieren en operaciones de bombardeo. En contrapartida, esta cursividad normalmente conlleva la ilegibilidad de la firma, un hábito característico entre los *taggers* hiphoperos, pero raro entre los flecheros autóctonos que suelen cuidar bastante la legibilidad de las firmas y la difusión de sus nombres.

No obstante, se recurre en algunos casos a añadir toda clase de refuerzos gráficos en letras y números, con objeto de imprimir y traslucir el carácter del autor. Una necesidad bastante más frecuente en escritores primerizos que necesitan una reafirmación de su identidad cara a los demás y hacia él mismo.

El factor instrumental es importante en el desarrollo de unas características peculiares del graffiti, al imprimir cierto sello formal. El empleo de determinados instrumentos condiciona las posibilidades caligráficas del trazado. Así el recurrir a rotuladores de punta plana origina la aparición de contrastes, que son normalmente apreciados por romper con la monotonía visual del trazo y enriquecer plásticamente la caligrafía. Estos contrastes son impropios de medios como el aerosol o los rotuladores de punta redonda, ya que no los ofrecen de un modo directo. Igualmente, el peso de una firma a spray es mayor que a rotulador, salvo en el caso de las brochas o camaleones que pueden resultar superiores al de las líneas obtenidas con las válvulas más comunes.

La gestualidad presente en el trazado, cuando alcanza rasgos de soltura, ofrece por lo común un peculiar alargamiento, espontáneo o artificioso, en los extremos de los caracteres. Éste en ocasiones ayuda, con su rima, a la rúbrica e incluso se vincula a ella.

Otra peculiaridad observada es que el *tempo* de la escritura de cada escritor varía, configurándose una amplia gama de velocidades. Esto puede llevar a considerar de manera general que un *tempo* lento corresponde habitualmente a un escritor con poco rodaje y un *tempo* rápido a un escritor experto. Sin embargo, esta conclusión suele resultar engañosa, siendo más correcto vincular el *tempo* al carácter expresivo personal de cada escritor. Lo que sí nos pondría en antecedentes de la veteranía de un escritor es su falta de

titubeo o de enmienda, de inseguridad en el trazado, sobre todo de concurrir circunstancias de tensión (actividad ilegal).

2.2. La transgresión de las normas ortográficas

La transgresión de convenciones, normas y reglamentos que acompaña y define al graffiti alberga la transgresión lingüística (Varnedoe 1991: 99). Ésta surge a través de varias modalidades intencionales de alteración de la fonética y la grafía entendida como correcta desde el parámetro académico oficial de la lengua castellana. Éstas son las más generales:

- 1) **La transgresión disortográfica:** consiste en cometer faltas ortográficas evidentes por empleo de una representación escrita incorrecta del nombre (p. ej., Z por C, X por S, X por T, K por C, Y por I, R por RR, KS por X, etc.) o colocar tildes caprichosamente por motivos visuales. En esta clase de transgresión se incluiría la reduplicación de caracteres (p. ej., ERS > EERRSS); el desarrollo escrito de las letras del nombre escrito, principalmente con las siglas del grupo, (p. ej. ASN > AESENE CREW) y el uso indistinto y caprichoso de los módulos mayúsculos y minúsculos. Algunas de estas opciones podrían también vincularse con la transgresión gráfica (reduplicación y modulación caprichosa de los caracteres). Esta disortografía puede aparecer de modo inconsciente, como puede ser en el caso frecuente de la omisión de tildes con lo que no debería considerarse una transgresión en sentido estricto⁷¹.

En este tipo, habría que incluir la castellanización de la representación gráfica de un fonema extranjero, como sucede en el caso de la hache aspirada, fonema /'h/, y la grafía J, fonema /X/, (p. ej., hippy > JIPPY).

- 2) **La transgresión gráfica:** consiste en la representación de forma invertida de los caracteres gráficos de todas o alguna de las letras del nombre (p. ej., S > Z, R > Я, I > !, M > W,

⁷¹ Franciso M. Gimeno Blay advierte, en este sentido, que si bien en la actualidad la alteración ortográfica suele ser consciente, es común encontrarse con autores semianalfabetos, que introducirían elementos orales coloquiales en el registro escrito (Gimeno 1997: 17). Por otra parte, los errores ortográficos son más evidentes en el empleo de lenguas foráneas.

E > 3) o su disposición respecto al sentido de lectura izquierda-derecha (p. ej., PEM > MEP o W3d).

- 3) **La transgresión disgráfica:** consiste en que el escritor consciente o por la deformación de un hábito rápido de escritura, su compulsión cinética hace ilegible el nombre.
- 4) **La transgresión bárbara:** consiste en servirse de la grafía de otra lengua. Por ejemplo, representar el sonido /ts/ con la grafía vasca TX en vez de la castellana CH (p. ej., *chica* > TX!KA; *chocho loco* > TXOTXO LOKO), el sonido /U/ con la grafía OO o el sonido /I/ con la grafía inglesa EE (p. ej., *dani* > DANEE).
- 5) **La transgresión léxica:** consiste en hacerse eco de un léxico bajocultural, con la transcripción literal de su pronunciación popular o jergal. Esta modalidad aglutinaria tendencias continuadoras, directa o indirectamente, de la tradición local cheli.

Este comportamiento sería una extensión hacia lo lingüístico de la transgresión de reglamentos y leyes aparejada al graffiti. Una forma de contravenir conscientemente las normas impuestas por el sistema que refuerza la rebelión suscitada en el escritor frente a su acatamiento incuestionable y manifestado por el uso de unos específicos soportes, instrumentos, etc. También, pueden responder o afincarse por aparecer ante el escritor como soluciones acertadas a la hora de componer la imagen de su firma, sólo sujetas a dar contento al libre desarrollo creativo.

2.3. La invención de alfabetos

En algunos casos muy puntuales se detecta la creación de nuevos tipos de alfabetos, sobrepasándose en algunos casos el mero rediseño de los tipos latinos empleados por la cultura occidental (tabla IV). En este sentido, nos encontraríamos con un paso más allá del proceso de transgresión gráfica de los caracteres que sobrepasa el decorativismo cursivo producto del *flujo* o del *arabesco* (Marconot 1992: 42-45). Una progresión gráfica estrechamente ligada a las pautas criptográficas del graffiti delictivo. Sin embargo, aunque inicialmente esta conducta se pudiese valorar como un medio de defensa, de protección a la represión policial, ésta no es ni la única ni la mayor razón de peso, ya que en escasísimos casos se llega a un nivel de codificación tan cerrado como el de la epigrafía criminal o el de otras tipologías herméticas. La criptografía del graffiti newyorkino tiene la clara intención de levantar una barrera entre los que dominan la técnica y los novatos, entre los practicantes o iniciados y la gente de fuera del mundo del graffiti newyorkino, con unas motivaciones que parecen enraizarse más en un ansia lúdica y una placentera exploración de los diseños formales, con objeto de obtener una visualización original e intrigante de la firma a efectos de impacto, y en una reafirmación estilística del *Hip Hop Graffiti* frente a otras tipologías que en la pretensión de mantener el anonimato del firmante por su condición delictiva, recalcando su habilidad como diseñador. Es más, algunos escritores evitan esta indescifrabilidad en el uso de alfabetos inventados, al combinar tipos conocidos comúnmente con tipos inventados, lo

que facilita claves de lectura y advierte de la preeminencia de la visualización formal frente al hermetismo del mensaje.

Por tanto, se confirma que de darse cierto cripticismo éste no es total o por lo menos se da en una medida suficiente que no procure facilidades a los lectores profanos, pero que sea asequible para aquellos que estén familiarizados con la gestualidad del graffiti. Siempre habrá una clave que permita al facultado descodificarla, incluso al tratarse de alfabetos inventados. No obstante, el escritor se encuentra condicionado en su capacidad de codificación gráfica por su propio nivel de interpretación. Igualmente, no hemos de olvidar que cuanto más experto es en el dominio de las formas un escritor, de un modo más exigente se dirige a sus colegas. En este sentido, se establece una barrera interna que procura recalcar aún más la condición de *toy* y la posición superior de los escritores veteranos o la distinción entre diferentes grupos.

Sin embargo, la evidenciación de la incompetencia de lectura de otro escritor normalmente se realizará siempre partiendo de los tipos latinos no de tipos inventados o ajenos culturalmente. De este modo, se ofrece una base con la que poder abordar el reto de descifrar su contenido. La opción de acudir a tipos de otros alfabetos o inventados con un estilo complicado, aunque podría suponer el quedarse con el personal -objetivo prestigioso-, podría ocasionar su infravalorización por incurrir aparentemente en un "farolismo", por pretender parecer mucho más de lo que se es con un recurso en cierto modo "tramposo", cara a engañar la facultad lectora de los demás escritores.

Por otro lado, los alfabetos inventados no suelen partir de cero, como podría ser el caso de los epigramas delictivos, en los que la indescifrabilidad es una exigencia intransigible. Por lo general, la construcción de nuevos tipos se consigue bien a través del desarrollo de los caracteres pertenecientes al alfabeto latino, a través de un juego de refuerzos o elipsis gráficas, bien por medio de la inspiración formal en otros alfabetos (griego, arábigo, hebraico, rúnico o tolkiénicos⁷², etc.) En el primer caso, los recursos habituales son la omisión de trazos, su transformación (curvación, ondulación, quebramiento, partición de letras...) o la adición de elementos. En este sentido, no puede decirse exactamente que se diseñen nuevos tipos, sino que en el fondo se camuflan unos tipos ampliamente conocidos y arraigados. En otros casos y en el mismo sentido, puede procederse a la hibridación de los tipos latinos con otros tipos alfabéticos. Por tanto, no se ha hallado ningún caso en el que no aparezca alguna referencia

⁷²

Es indudable que entre un sector de la población como el juvenil y, en especial, entre estos chavales que viven en una especie de paramundo, se produce la lectura de libros de aventuras o de ciencia ficción donde en ocasiones aparecen alfabetos imaginarios. En el caso de las runas, se pueden citar varios ejemplos, pero merecen destacarse por su fácil detección y gran divulgación tres obras: The Hobbit (1937) o The Lord of Rings (1954-55) de J.R.R. Tolkien, con gran arraigo entre el público juvenil desde finales de los años 60 hasta hoy en día, y el clásico de Jules Verne, Voyage au centre de la terre (1864), que también recurre a tipos rúnicos.

También es interesante hacer una llamada de atención a algunos manuales de espionaje editados para el entretenimiento del público infantil y juvenil o a series televisivas o películas, que incluso atienden el tema de la epigrafía delictiva o la escritura esotérica. Además, sería determinante establecer en este sentido la posible relación entre las asociaciones de escritores de graffiti y las de jugadores de rol a través su contacto en Casas de la Juventud o de la Cultura, sobre todo en localidades de la Zona Sur. También sería útil evaluar si existe una asunción de la actividad grafitera por parte de estos roleros o de la de este tipo específico de actividad lúdica por parte de algunos escritores.

Ya como curiosidad -en esta línea de la invención alfabética- y por la relevancia que trasluce acerca de la presencia cultural del graffiti de cuño americano, interesa resaltar de modo anecdótico cómo se llega a diseñar especialmente un graffiti, cuyos caracteres se correspondan con una grafía extraterrestre, para la película Alien Nation (Graham Baker, 1988). En ésta se trataba de incidir continuamente en una ambientación sincrética y en el grado de aculturación de estos visitantes y, sin duda, la asimilación de esta forma de expresión parecía irresistiblemente obligada a la hora de integrar a unos extraterrestres en el estilo de vida de los suburbios de Los Angeles (Figuroa-Saavedra 1998: 39). No obstante, nos sería de gran importancia conocer si su diseño ha sido realizado por algún escritor y si se liga con el llamado cibergraffiti, extremos que no puedo confirmar.

concreta o general a un tipo determinado de alfabeto; o sea, toda "invención" de signos por parte de los escritores de graffiti presenta una dependencia o alusión formal con algún modelo.

2.4. El nombre en la firma

Estos nombres al escribirse pueden no quedarse en la fiel transcripción fonema-carácter y sufrir ciertas alteraciones reductivas que en el caso más extremo alcanzan el diseño de un monograma. Por tanto, nos hallamos con una característica propia: la adopción de una forma acortada del nombre cuando se firma. Las causas principales suelen recaer en la poca eficacia operativa de escribir el nombre completo, la posibilidad de ocasionar problemas compositivos u otras causas que aconsejen eludir la escritura completa del nombre entre las que tendríamos hasta de índole estético, como sucede en el caso de las potas. En cualquiera de estos casos, el autor no prima el hecho de que cualquier espectador que contemple su nombre escrito tenga que atinar a interpretarlo correctamente e, incluso, puede forzar la confusión de éste.

A este respecto, se articulan ciertas soluciones aceptadas por lo general y cuya aplicación no implica la adopción de un nombre nuevo (que pueden invertirse cuando el objetivo sea ampliar el nombre con objeto de cubrir un soporte amplio):

- a) **La braquigrafía o abreviatura.** Recurso que además puede aportar el aspecto misterioso de un nombre cifrado (p. ej., KARETTO > KATT; MEGAROCK > MROK; XOWE > XW).

- b) **La elipsis o escritura de una parte representativa del nombre por todo él** (p. ej., RUEDA 001 > 001; MESWYAS > SWY).
- c) **La apocopación** (p. ej., MONICKLI > MON; KAMICAZE > KAMI; JOSHUA > JOSH; TALAVERA > TALA).
- d) **El monograma** (p. ej., f. 391).

Esta traba parcial o total a la interpretación del nombre escrito puede reforzarse con una gestualidad compleja que configura la firma como una maraña de trazos sin sentido aparente, que unifica letras o parte su trazado, ilegible para el extraño.

El nombre escrito puede acompañarse con una rúbrica peculiar, toda clase de signos o dibujos (signaturas) que pueden convertirse en indisolubles de éste por su originalidad o su peculiar tratamiento una vez difundidos (p. ej., CHUPETE NEGRO, SUSO.33...) Incluso, en el caso de los dibujos, estos solos, por el éxito de su difusión, pueden llegar a sustituir a la firma o constituir otra firma independiente, pasando a ser *graf-tags* o dibujos-firma (fs. 28, 293, 297, 342-349).

Por otra parte, con la fortuna del *scratching* se potencia una formulación de la firma específica para su ejecución en los cristales de las puertas y ventanas de los vagones de metro o tren. Puede denominarse como *tag* especular o simétrico y consiste en una firma compuesta de tal modo que sea legible de la misma forma tanto por una como por otra cara del cristal (p. ej., LAMA > LAMA┘; MAIX > X;ΔMMΔ;X; etc.)

2.5. Elementos que acompañan al nombre en la firma

Los elementos que acompañan al nombre son:

- a) la rúbrica,
- b) signos varios,
- c) siglas,
- d) epigramas o mensajes y
- e) dibujos.

2.5.1. La rúbrica

Este elemento viene a constituir uno de los más evidentes vínculos entre las firmas convencionales y los elementos característicos que nuestra tradición cultural les ha dotado, sobre todo en el caso Europeo. Incluso, este desarrollo de la rúbrica, en principio, es una de las peculiaridades que diferencian a *grosso modo* el *tagging* americano y europeo newyorkino de la inscripción de nombres que se dan en otras tipologías tradicionales. No obstante, es una característica compartida con el *tagging* autóctono o del presente en el graffiti de otros movimientos estético-musicales, relacionados o no con el *Hip Hop*.

La rúbrica, de no omitirse, pues pese a su arraigo y desarrollo es prescindible, puede ser sencilla o compleja, lo más inusual. A su vez, puede ser exenta o nacer de la prolongación del trazo de algún carácter.

Las formas que adopta son variadas: subraya simple, flecha, ondulación, espiral, tirabuzón, etc. Estas, pese a las variaciones estilísticas o de envergadura del diseño, permanecen básicamente como un elemento inalterable a lo largo de la evolución gráfica de la firma de un mismo escritor. Por tanto, se nos presenta como un exponente clave por sus implicaciones psicológicas para la comprensión de la mentalidad del escritor en particular y como un chivato respecto a las influencias formales recibidas por otros escritores durante su fase de aprendizaje.

También hay que advertir de la carga simbólica o de significado de estas rúbricas, como es el caso del rabó de demonio (Castleman 1987: 61). En algunos casos la misma rúbrica se convierte en un dibujo que, de modo ingenioso y con un trazado sintético, figura un objeto. Podría hablarse, a este respecto, de la realización de firmas, que dan fe de la autenticidad de la autoría de la firma.

2.5.2. Los signos

En torno, junto y en los caracteres del nombre pueden aparecer distintos tipos de signos pertenecientes a un acervo común. No obstante, no puede descartarse la configuración de signos particulares, sobre todo al descubrir ciertos signos de difícil interpretación y que hacen suponer que responden a una codificación restringida.

Los signos que acompañan al nombre se pueden clasificar del siguiente modo:

S I G N O S	LINGÜÍSTICOS	Ortográficos
		Gráficos
		Diacríticos
		De puntuación
	NUMERALES Y MATEMÁTICOS	
	GENUINOS	
	DE REGISTRO	
	IDEOLÓGICOS	
	TOPÓNIMOS	

Los signos lingüísticos

Suelen emplearse para enfatizar el nombre o bajo criterios decorativos y compositivos (función equilibradora). Algunas veces su función original, no obstante, parece mantenerse alterada, ya que, aunque no se puede precisar, se aprecia la existencia de matices jergales en su aplicación.

Cabe destacar en este apartado el empleo de convenciones gráficas del cómic. El más corriente es el recurso de las líneas cinéticas, con las que se procura dotar a la firma de movimiento. Es un recurso que complementa o compensa una comunicación ineficaz de la dirección o la gestualidad del trazado. También, puede aparecer, con objeto de advertir al lector la presencia de la firma, el uso de un halo rayado y envolvente que la ilumine o de una flecha que la señale.

Los signos numerales y matemáticos

El empleo de números obedece a su constitución como parte integrante del nombre, como anteriormente se ha señalado, o por corresponder a la datación de la firma. En muy raros casos tendría otro tipo de función.

El recurso de signos matemáticos atañe a su función como elemento vinculador entre dos firmas o más firmas o también a efectos de la visualización de la firma, como adorno periférico o de un modo muy potente (p. ej., LxSxDx). En ciertos casos, el signo matemático sirve como grafía sustituta de una palabra escrita por leerse con el mismo sonido (p. ej., por > x; más > +). Ello es debido a la tendencia taquigráfica del graffiti motivada por esa peculiar e imperiosa necesidad de agilidad escrituraria. También, puede sustituir un carácter fonético por su semejanza formal (p. ej., O > ø, E > 3, b > 6, T > x) o emplearse la fórmula de elevado al cuadrado, cuando un carácter se halla duplicado (p. ej., KRR > KR²).

Cabría incluirse en este apartado los signos monetarios, normalmente empleados como sustitución de aquellas letras con las que comparten semejanzas formales (p. ej., S > \$, L > £); y las notaciones musicales (p. ej., ♯, ♮, #), con un sentido decorativo y que evidencian la conexión del graffiti de cuño americano con lo musical.

Los signos genuinos

Suelen ser distintivos exportados del graffiti de Estados Unidos y recuerdan ciertos atributos de realeza o divinidad, pero sin la trascendencia cultural de su significación tradicional. El más representativo es la corona⁷³ y no es

⁷³ Los primeros en colocar coronas sobre su nombre -según Craig 596

imprescindible que su empleo se corresponda con las titulaciones de rey de la línea, rey de interiores, etc., aunque debe procurar no incurrir en la petulancia propia de un toy (fs. 26, 35-38, 40, 181, 306, 315, 356 y 360). Luego está el aro⁷⁴ -otro signo habitual y en el que pueden inscribirse otros signos y que puede confundirse con la pompas, aunque su forma es a modo de elipse-, cuya representación tiene un sentido irónico, ya que reviste al escritor travieso de la santidad de un inocente diablillo. Travesura maliciosa que sí es aclamada con descaro mediante el recurso del rabo de demonio⁷⁵ (Castleman 1987: 61)

Existen otros signos, pero, aunque son igualmente representativos del graffiti y el *Hip Hop*, suelen emplearse indistintamente en otros contextos estético-musicales (p. ej., ☺, ♥, ♦, ♣, ♠, ★, etc.)

Castleman- serían los newyorkinos CAY 161 y SNAKE 131. Su intención era resaltar de una forma bonita sus nombres (Castleman 1987: 61). Sobre este empleo cabría advertir su probable relación con el uso de coronas de cartón o papel en el mundo infantil anglosajón, tanto en juegos como en celebraciones.

⁷⁴ Su origen se remontaría a la representación esquemática y antropomorfa del personaje literario creado por Leslie Charteris, El Santo (The Saint), que trascendió al mundo del graffiti por medio de su traslación a una serie televisiva. Así este dibujo sería asumido por escritores como STAY HIGH 149 (Cooper y Chalfant 191: 15). Luego, se fijaría el uso independiente del aro, donde se condensa el peso signico de la santidad, en firmas y piezas, aunque desde una interpretación irónica.

⁷⁵ El primero -según Craig Castleman- en recurrir a este apéndice fue KOOL JEFF (Castleman 1987: 61).

Los signos de registro

Se corresponden con los signos convencionalmente admitidos que hacen referencia al registro de derechos de reproducción y explotación comercial sobre una obra, en este caso la firma, con la categoría de obra artística y gráfica. Éstos son el © (*copyright* = derechos de autor, propiedad intelectual) o el ® (registrado) y que en ocasiones tanto en las firmas como en las piezas se acompañan con todas o las dos últimas cifras del año en que se firmó (fs. 74-75, 78, 92 y 350). Los flecheros autóctonos lo emplean muy frecuentemente (fs. 9-12, 17, 20, 24 ó 44-46). Este uso incide en el deseo del escritor de que su nombre y, concretamente, su diseño formal no sea bajo ningún concepto adoptado por otro escritor o por gente ajena al mundo del graffiti. En ocasiones esto es tan tajante que tales signos se respaldan verdaderamente con un registro oficial.

En algunas firmas se ha documentado el uso de una K circulada (f. 13). Considerando la transgresión disortográfica (K por C = /k/), se puede determinar que corresponde al ©⁷⁶, aunque con las mismas posibilidades podría tratarse de un signo toponímico (Kampamento, Karabanchel, Koslada, etc.) De todas formas, su explicación no tiene por qué ceñirse a ninguna de estas propuestas y la existencia de signos ajenos al cuerpo cultural general advierte de una leve tendencia puntual, criptográfica o particularista. Igualmente, se apreció un caso

⁷⁶ Una K circulada aparece en un graffiti milanés: Wellicome into the Give World, Milán, 1990 (VV.AA. 1990: 51), de un modo que predispone a interpretarlo como un signo de registro transgredido.

en el que aparecía una S circulada, que no se ha logrado descodificar.

Los signos ideológicos

Se puede acompañar al nombre con signos que advierten del pensamiento y credo del autor o que reflejan los ambientes subculturales que frecuenta o el peso de los referentes culturales de los movimientos sociales locales (tabla V). No obstante, el interés por ciertas formas gráficas está por encima de valoraciones ideológicas o simbólicas en jóvenes que carecen de una formación cultural amplia y que, por lo general, tratan de reproducirlas simplemente porque su diseño ha despertado en ellos una fascinación formal, -dígamos- superficial, integrándose y fijándose en su repertorio personal de imágenes. Este desconocimiento de los valores culturales de los signos se evidencia bastante al concurrir en algunas firmas signos de naturaleza contradictoria u opuesta desde los criterios de su enunciado ideológico. Esta situación se evidencia notablemente, sobre todo, en los conjuntos de graffiti escolar.

En este sentido, se observa también el creativo uso sustitutivo de ciertos signos fonéticos (letras) por signos no fonéticos (ideogramas) con valor semántico propio, que resultan semejantes a efectos de su asociación morfológica. Los casos más frecuentes dentro del área estudiada son:

- a) La sustitución de la letra A por la A circulada anarquista o por un pentáculo al derecho;
- b) la sustitución de la T por una cruz latina invertida;
- c) la sustitución de la letra O por el signo de la paz, el signo *okupa*, el *Yang-yin*, la cruz celta, el pentáculo circulado o por signos de identificación sexual ($\%$, σ);
- d) la sustitución de la S por el signo del dólar (\$), cuyo empleo no significa necesariamente una apología o una visión irónica del capitalismo, sino que puede representar el éxito;
- e) la sustitución de la C por la hoz con o sin martillo o la R por la hoz y el martillo. Etc.

En otros casos, se da la sustitución de los puntos de la I o de la J por un círculo, arceriscos, estrellas (pentáculos, estrellas de David), signos circulares (de registro, ideológicos, etc.), el monograma vallekano, circulado o no, etc. Todos ellos, elementos sin traslación fonética que tratan de integrarse de un modo más unitario en la firma. En este uso, el valor ideológico puede ser evidente, pero con frecuencia más bien prima y hasta de modo único la función ornamental.

En ocasiones, este hábito de inclusión signica irrumpe en un abigarramiento tal y de manera tan torpe que el nombre pasa desapercibido o queda en un lugar secundario.

Todos estos símbolos o ideogramas dotan, voluntaria o involuntariamente, de una carga ideológica (anarquista, feminista, pacifista, anticatólica...) al nombre firmado. Aunque en ocasiones se observa que responden más a la

exploración de las posibilidades gráficas que pueden jugar estos signos en la composición de la firma que a sus connotaciones, que pueden ser inclusive posteriores, -como es el caso de COBRA, donde el uso de la cruz celta se circunscribe dentro de su uso metalero y no neonazi-, no puede obviarse que la simpatía por ciertas formas puede facilitar el interés de estos jóvenes por los planteamientos ideológicos simbolizados por esos signos. Por tanto, la fascinación estética puede generar una fascinación ideológica en unos momentos críticos para la construcción de la personalidad de los escritores.

Los signos toponímicos

En el contexto vallecano existe el uso extendido de un signo toponímico particular: el monograma vallekano (tabla VI). Esta seña de identidad -que trataré de modo específico- ha venido a definir una tipología local de firmas, indicativas de una especial relación afectiva de sus autores con su entorno urbano inmediato. Se configura alrededor de esta marca redundante una orgullosa afirmación de pertenencia al barrio periférico, objeto central de este estudio.

La existencia de este signo hace pensar en la posibilidad de que existan otros semejantes, pertenecientes a otros barrios de la ciudad de Madrid o de las ciudades que la circundan. Sin embargo, éste parece^{ser} el único signo toponímico en el sentido estricto, ya que sí es bastante común acompañar la firma con el

nombre escrito de la ciudad o barrio de donde es el grupo o el escritor, tal cual o con variaciones gráficas jergales. Este pregonar el origen territorial del grupo sucede tanto en las salidas fuera, a modo de embajada, como en el propio lugar. Sin embargo el significado difiere: en el primero, prima un sentido de distinción y, en el segundo, un sentido de integración, aunque se combina con el de distinción cuando se ubica en lugares limítrofes o de tránsito, desde el que puede ser observado por gente foránea de paso o visitante.

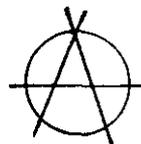
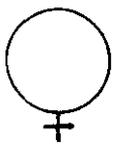
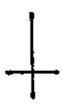
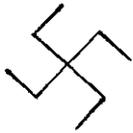
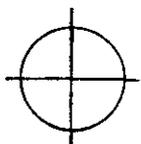
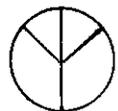
SIGNOS POLÍTICO-SOCIALES (Fuente: observación del graffiti registrado en los Distritos vallecanos)					
					
					
					
					

Tabla V

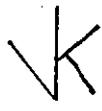
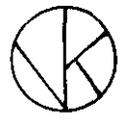
VARIANTES DEL MONOGRAMA VALLEKANO (Fuente: observación del graffiti registrado en los Distritos vallecanos)			
			
			
			

Tabla VI

2.5.3. Las siglas

Algunos escritores al firmar acompañan su nombre con las siglas del grupo o conjunto de grupos en el que se integran. Las siglas de los grupos suelen componerse normalmente de dos o tres letras y se escriben de modo unitario o punteando cada una de las iniciales. En algún caso, estas siglas del grupo también significan mensajes, constituyendo ejercicios lúdicos en los que se trata de combinar de modo original distintos términos e imágenes, mostrando un fuerte componente conceptual e ideológico, no exento de irreverencia, humor e ironía. Por ejemplo, el grupo inglés DFM declara interpretar sus siglas hasta de cien maneras distintas: *Dah Freeze Mobbe, Doctor Farten Moots, Delicious Frozen Meals-3 Days, etc.* (HYPE 1995)

En otros casos, se corresponden netamente con ciertas frases o mensajes, que aparecen de este modo ocultos para el que no los conoce previamente, pudiendo tener varias lecturas. Suelen confundirse fácilmente con las siglas de los grupos y pueden constituir acrósticos. Por otro lado, es fácil tomar por siglas lo que no son más que abreviaturas de topónimos (NYC: Nueva York; PDM: Postdam, BCN: Barcelona; VLC: Valencia, etc.); los nombres de escritores que se compongan de tres o dos caracteres (p. ej., AGS, SPD, ATH, AGDM, etc.) o sus formas abreviadas, en especial cuando se formulan para *throw-ups*.

2.5.4. Los mensajes

En ocasiones las firmas se acompañan de mensajes que hacen referencia a un hecho ocasional, una anécdota, sirven de un saludo, para emplazar, hacer un comentario, una reprensión, enunciar un compromiso o un deseo⁷⁷. Estos mensajes en ocasiones resultan incomprensibles para el simple espectador, ya que para entenderse el emisor y el receptor han de participar del conocimiento de ciertos elementos omitidos, de una misma clave referencial o de un mismo registro lingüístico. Una complicidad que refuerza los vínculos entre los implicados por compartir una vivencia común o frente a un tercero, ajeno a la copla. Sin duda, ayuda a conformar un mundo marginal, aunque sea ilusoriamente, que coexiste solapado por el marco social establecido (fs. 351-352).

Estos mensajes a su vez pueden verse corregidos, acotados o comentados por otros escritores o gente extraña a este tipo de graffiti. Incluso, la autoría del mensaje que acompañe a una firma puede ser ajena al firmante.

Cabe puntualizar que en el desarrollo de los mensajes se percibe la reproducción de fórmulas originadas en New York, en

⁷⁷ Un excelente ejemplo nos fue relatado por los ZSL. Se refiere en concreto a una de las anécdotas que circula del escritor GONE:

GOTICO.- Por ejemplo, GONE -el que te he dicho antes- se fue a Barcelona a trabajar y como allí no encontró trabajo, pues pintó allí. Y antes de irse pues ponía «GONE para los que se quedan», cosas de esas. Cuando vino, lo mismo: «He vuelto», «GONE. He vuelto». Allí en Barcelona pondría lo mismo, ¿sabes? «Para los que se quedan». Ahí conoció a los *Break People* de Barcelona, que bailan break. Él les enseñó cosas y ellos le enseñaron a bailar...

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

ocasiones meras traducciones al castellano o sustituciones por fórmulas adaptadas acordes con la subculturalidad local. Estos mensajes a menudo constituyen auténticos lemas, que condensan no sólo una mentalidad sino también un modo de vida. Este hecho destaca la importancia de la difusión ejercida a través de libros como el de Craig Castleman o de Henry Chalfant entre los escritores de todo el mundo, tanto por medio de sus ilustraciones como de sus textos, o a través de los graffiti magazines.

Dentro de estos mensajes es muy común la dedicatoria. El *tag* se dedica mediante la forma: A para B (escritor, grupo o profano). Esta preposición puede escribirse al modo inglés (*to, for*; seguido o no de *:*), al modo castellano (*por, para, pa, pa', pa", a*; seguido o no de *:*) o con el uso del signo matemático *x*, lo menos frecuente. Normalmente se recurre a una preposición monosílaba, siendo las formas *to* y *pa* las más preferidas. Los motivos de la dedicatoria pueden ser variados, pero todos tienen en común un vínculo de afecto o agradecimiento.

Otro mensaje bastante común es la tachadura o el pisado (*backgrounding*), ya que entraña frecuentemente una intencionalidad comunicativa que va -cuando no incurre un desconocimiento de las normas éticas del graffiti, como en el caso de críos o *toys-* desde la defensa o reclamación de unos "derechos territoriales" sobre una superficie hasta el ostracismo de un grupo, la envidia creativa o el pique por motivos personales⁷⁸. En ocasiones esta tachadura o pisado

⁷⁸ En referencia a este tipo de mensaje, es ilustrativa la sistemática *damnatio* sufrida por los QSC en Vallecas, por parte de gente ajena al graffiti (muralistas) o al graffiti de cuño americano (fs. 61 y 62).

procede de gente ajena al graffiti, en este caso también cabría considerarlo como un mensaje y en las mismas condiciones⁷⁹. Quizás, en este particular se traspasa el mero enfrentamiento puntual a un mensaje extensible de oposición a todos los escritores de graffiti, tanto si parte de decisiones individuales o de grupo como si proviene dicha actuación de instancias públicas o privadas (*buffing*).

⁷⁹ Existe una excepción a la hora de interpretar una tachadura o un sobreescrito en el caso de chavalines que encuentran un aerosol o un rotulador tirado y medio gastado y empiezan a practicar con ellos, con un interés exploratorio y una actitud lúdica en el primer sitio que pillen, sin conciencia de las posibles consecuencias e interpretaciones de su acto (ZSL c.p.2 marzo 1996; MROK c.p. abril 1996).

2.5.5. Los dibujos

Pueden acompañar al nombre o pueden integrarse en él, incluso sustituyendo algún carácter adoptando, gracias a su semejanza formal, su valor fonético sin mermar la legibilidad del nombre. Lo mismo sucede en las grandes piezas (fs. 83, 139, 269, 306, 314, ,367 y 380). El ejemplo más común de integración o conversión de los caracteres en un dibujo es su figuración esquemática como una cara. Lo más habitual es el caso de la doble O que se convierte en dos ojos, mediante la sugerencia de pupilas e incluyendo acaso el dibujo de párpados y cejas que les aporten expresividad (enfado, alegría, gesto defensivo, etc.). En ocasiones, la rúbrica adquiere una alusión labial que facilita la definición de la expresión. Esto contribuye a dar una imagen simpática a la firma. Cuando se da una sustitución o alteración gráfica de algún carácter, puede ser a modo de refuerzo visual de la significación del nombre o para aportarle unos matices significativos por asociación. En el caso de acompañar al nombre, esto se puede hacer integrándolo en la rúbrica o, sencillamente, como una imagen exenta del núcleo de la firma. Estos dibujos libres pueden llegar a ocupar la función de una signatura e, incluso, constituir de por sí la firma del escritor como ya se ha comentado.

También es de destacar la conversión que algunos escritores hacen de la propia firma (el nombre y la rúbrica) en un pictograma. Sólomente posible cuando éste se corresponde con el nombre de un ser, objeto o figura concreta (fs. 9-12, 24 y 181).

En general, son dibujos sujetos a una simplificación funcional, sencillos y expresivos, de orden esquemático o caricaturesco. Suelen tener un trazado lo suficientemente económico en movimientos ^{como} para no dedicarle excesivo tiempo ni restarle gracia, frescura ni expresividad.

2.6. Las firmas asociadas

En ocasiones, se observa que la aparición de una firma coincide frecuentemente con la de otro escritor, de manera tan próxima y continua que no puede hablarse de una casualidad (fs. 353-354). Esto se explica por pertenecer a un mismo grupo (dos, tres o más firmas), hacer salidas comunes como amigos del mismo o de distintos grupos (dos o más firmas) o por ser pareja (dos firmas). También, puede establecerse como causa el pique personal, de tal modo que la proximidad se acompaña del tachado por el firmante vecino o se torna en el pisado mismo de una firma por otra. Igualmente, en otros casos, algunos escritores persiguen la firma de otro colega por la admiración que despierta en ellos o la celebridad de que goza en el mundo del graffiti. No obstante, no se trata exactamente de un homenaje, ya que la intención más frecuente es la de garantizarse una mayor visualización de la firma propia al situarla, respetuosamente, junto a la firma de un escritor muy conocido y que fácilmente capta la atención de los demás escritores. Mediante este "codeo", este escritor, por lo general un toy, procura popularizarse en el mundillo.

2.7. Las firmas copiadas

Es frecuente encontrar en los conjuntos de graffiti escolar copias de las firmas dejadas en sus proximidades (f. 355). Esto responde al interés creciente de los chavales por el desarrollo de las capacidades gestuales, a través del trazado caligráfico, y la fascinación por algunos diseños con implicaciones lúdicas (espirales, tirabuzones, esvásticas, etc...) Así, el niño trata de comprender empíricamente cómo se ha llegado a configurar tal o cual diseño, quedándose sencillamente en un plano morfológico. No obstante, el caso adquiere una significación especial cuando el chaval reproduce la firma de un escritor cuyo nombre coincide con el suyo mismo.

Igualmente, el *toy*, que se inicia en ese mismo contexto escolar, primeramente se sumerge en el grafismo a través del descubrimiento y la comprensión de los más efectivos y populares diseños de los escritores maduros. Así, se ha constatado la presencia en Vallecas e inmediaciones de pseudoMUELLES (f. 356), pseudoROMPEs, pseudoGLUBs (f. 89), pseudoSUSOs (f. 357), pseudoPABLOs -tagger vallekano- (f. 358), etc. Normalmente se produce un intento de apropiación de estas firmas mediante el desentrañamiento de su trazado y el intento de conseguir una reproducción lo más fiel posible con objeto de generar una facultación creativa similar. Un comportamiento reprobable si se queda en la mera copia, pero frecuente. Después, es ya más común que los *toys* cojan simplemente elementos de otros escritores maduros, para configurar en algún caso soluciones mixtas que luego van adaptando, consciente o

inconscientemente, a su propio nombre y a su personalidad. En definitiva, se trata de elaborar un buen estilo, si original, mejor, que estará sujeto a las influencias esporádicas de otros escritores y especialmente de los escritores de su propio grupo, cuando no se tiene una personalidad acusada.

Este comportamiento frecuente deja, sin embargo, escasos testimonios perdurables y visibles, ya que generalmente se hace sobre papel o con instrumentos menores. La propia dignidad del toy hace que éste se decida a lanzarse con un material serio una vez cree conseguida una interpretación original de su propia firma, aunque delate un parentesco formal con la firma de otros escritores, que en algún caso puede resultar un grato homenaje⁸⁰. Además, de ser de otra forma, podría contraerle problemas, si los escritores aludidos se enterasen y se sintiesen ofendidos en vez de halagados.

No obstante, existen verdaderos homenajes consistentes en escribir no ya el nombre, sino la firma -normalmente rotulada- de otro escritor. Éste es el caso de COBRA, por el escritor KEEN en la calle Fernando Giráldez (Numancia) (f. 360), o de ROMPE, por KEN y RAYA en la calle Hernández Mas (Entrevías) (fs. 361-362).

⁸⁰ Hay firmas que delatan su vínculo formal con el diseño de escritores históricos. El caso de MUELLE es un ejemplo de cómo su labor pionera permanece presente a través de reinterpretaciones formales de sus elementos (flecha, espiral, trazo cursivo) en las generaciones posteriores de flecheros. Un ejemplo, clarísimo lo tenemos en un escritor con una interesante firma puntual en la calle Sierra de Filabres (cata N1/95), METAL o protoMETAL (f. 359). De todos modos, aunque el empleo de la flecha da incluso nombre a esta modalidad de escritores, sobresale como clave el modo de trazarse la M, que verdaderamente ha sentado cátedra entre numerosos taggers y les emparenta estrechamente con él, como sucede en el caso de MAKE (f. 36) o de METY o MSTY (f. 44). Por tanto, en Vallecas hay frecuentes citas formales que le recuerdan, en las que, incluso, no sólo no se disfraza este parentesco, sino que se evidencia con orgullo o descaro en autóctonos como es el caso del foráneo, aunque madrileño, MAX 501 (f. 21), o del escritor MUNDO, con una firma rotulada en verde, amarillo y negro a la entrada sur de la estación ferroviaria de Atocha RENFE.

2.8. El tag vallekano

Características

Algunos escritores de Vallecas hacen referencias en sus graffiti a su barrio. Tales menciones son producto del establecimiento de unos lazos afectivos con el territorio, escenario de su vida cotidiana. Usualmente se asiste a la constitución de un sentimiento orgulloso de pertenencia territorial que se manifiesta por medio de la exhibición de estas citas al barrio. Al fin y al cabo, este gesto les facilita reafirmarse a sí mismos en su búsqueda de referentes que ayuden a construir una identidad.

En especial, ciertos grupos de escritores se identifican tan estrechamente con Vallecas que lo manifiestan a través del nombre del grupo (ADVK, SVK, VKCrew, etc.), o, a un nivel individual, numerosos escritores incluyen signos toponímicos como parte de la composición de la firma (*tags* vallekanos) hasta extremos indisociables.

En el caso de escritores foráneos, también aparecen menciones a Vallecas, en las dedicatorias. En este caso, se trata de una deferencia u homenaje a los escritores o grupos anfitriones, a todos los escritores vallecanos o al barrio en general, con un sentido frecuentemente de hermanamiento.

Igualmente, cuando los escritores locales se aventuran fuera del barrio, éstas funcionan como un denominador de origen.

Generalmente, estas menciones consisten en el nombre a secas del barrio (ValleKas, Entrevías, Fontarrón, Pozo, etc.), de las siglas o el monograma vallekano en sus distintas variantes formales o de lemas. De éstos los más netamente particulares son: «*Vallekas Posse*» (f. 228), centrado en los mismos escritores; «*Valle del Kaos*» (f. 268), «*Vallekas por la Kara*», su traducción libre al inglés «*Vallelkas by the face*» (f. 363) o «*Barrio Potente Vallekas*» (f. 268).

Este hábito está presente en todos los barrios vallecanos de ambos distritos, aunque despuntan especialmente en el uso más que frecuente, masivo del monograma vallekano las áreas de San Diego y Numancia. Incluso, este signo se encuentra de modo puntual por la práctica totalidad de Madrid de modo solitario, con un sentido en cierta medida divulgador e invasor. Normalmente los escritores que asocian a su firma el monograma vallekano firman básicamente en el barrio o en las áreas adyacentes, llegando incluso a omitirlo al perder significancia fuera de su contexto originario.

No obstante, esta identificación con el barrio de Vallecas o alguna de sus subidentidades adopta en el mundo del graffiti de cuño americano un cariz de regusto en lo marginal y suburbial. En esto tiene mucho peso no ya la conocida mala fama levantada, sino la misma recreación del ámbito vallecano por parte de algunos de estos escritores como un gueto o un conjunto de guetos a la newyorkina, atendiendo a su valor simbólico como garante de la autenticidad grafitera. Con ello,

se intenta también mantener una posición distinguida y una genuinidad del graffiti de Vallecas frente al de otros barrios o municipios.

Finalmente, esta reafirmación local y el tipo de signos y lemas empleados confirman la influencia o integración del graffiti de cuño americano de Vallecas en los movimientos culturales alternativos desde sus propias posiciones.

2.8.1. El monograma vallekano

El monograma vallekano se fundamenta formalmente en la conjugación de dos letras: la V y la K. Éstas se corresponden respectivamente con las palabras Valle y Kas, en alusión directa al topónimo no oficial Valle del Kas⁸¹. Ambas se unifican en un solo tipo por anexionamiento. Resulta así una grafía que se caracteriza por constituirse de un eje central, vertical, del que parten tres líneas secundarias, oblicuas: dos divergentes hacia la derecha desde el punto medio de la vertical, en sentido ascendente y descendente, y otra que parte desde el punto base de la vertical, hacia la izquierda, en un angulado agudo y en sentido ascendente. En algunas otras ocasiones, ciertos tags presentan una condensación mayor. Este tipo consiste en una V de cuya línea derecha sale descendente, desde un punto intermedio, una línea oblicua (tabla VI).

Esta combinación de líneas da un sentido expansivo, dinámico e incluso tenso a esta figura gráfica. Un efecto

⁸¹ Dicha etimología se fundamenta en una tradición local recogida por Juan Ortega Rubio (Ortega 1921). Éste indica lo siguiente:

«Acerca del origen de Vallecas consignaremos que, según la tradición, [un] rico moro se apoderó del valle donde al presente se levanta la villa, edificando la casa que todavía subsiste aunque mal reedificada, varias chozas para vivienda de los pastores y algunos rediles para los ganados. Cuando los cristianos se apoderaron de las tierras del poderoso señor [hacia 1083], y éste se dirigió con toda su gente al reino de Granada, los vecinos de un lugar distante cinco kilómetros denominado Torrepedrosa (por la torre de piedra construida por los musulmanes) se posesionaron del valle y la llamaron Valle-Kas. Por mucho tiempo se escribió de esta manera; pero luego se quitó la rayita que unía los dos nombres y la k se convirtió en c.» (Castellanos y Colorado, 1988: 30)

El rigor en la documentación histórica de esta referencia no debe preocuparnos, ya que lo importante es que se trata de una leyenda difundida y asumida con valor histórico por los vallecanos y que, aparte de consolidar una identidad local, legitima culturalmente el uso subcultural de la letra K.

diferente al conseguido cuando se presentan las dos letras, V y K, separadas (posibilidad que, no obstante, existe).

Otras alteraciones expresivas vienen sujetas al uso de un trazado quebrado o de un trazado curvilíneo o mixtilíneo, más plástico. En ambos casos, el dinamismo resulta violento, aunque en el segundo se puede percibir una actitud sensualista, proclive al hedonismo, no menos radical en la transgresión de normas morales o sociales. De todos modos, la transgresión viene determinada por el medio empleado y el contexto social más que por las formas adoptadas. Por otra parte, estas dos presentaciones formales se pueden asociar a grandes rasgos con un planteamiento estético *radikal*.

Frecuentemente, este monograma se enmarca dentro de una circunferencia que altera el efecto visual, derivándolo a una impresión más estática y contenida al combinarse su propio movimiento circular con las tensiones establecidas en dicho tipo. Ello se observa, sobre todo, al quedar las líneas detenidas o frenadas sin tocarse por la circunferencia. No así al salirse, ya que violenta la limitación visual condicionada por esta forma. En cualquier caso, esta circunferencia ayuda a una integración unitaria de las letras V y K separadas, cuando se insertan dentro de ella.

Sobre el empleo de esta circunscripción, podemos indicar una serie de significados manifiestos consciente o inconscientemente. Cuatro son las interpretaciones que se sugieren:

1*) La simple limitación de una realidad física: una identidad territorial particularizada.

2*) La confirmación de un sentimiento de unidad y/u homogeneidad de conjunto, señalado por el sentido de cohesión que confiere el movimiento implícito de dicha forma.

3*) La evidenciación de una determinación o autosuficiencia social que advierte del carácter prácticamente independiente del área, forjado por las circunstancias socioeconómicas y políticas y los movimientos sociales locales, históricamente inmediatas.

4*) Un sentido de autoprotección frente a amenazas físicas o psíquicas externas, sociales o políticas, o frente al temor de la disgregación de sus componentes.

Este último punto es muy importante. Con el paso del tiempo, la transformación del marco circunstancial se erige como la más dura prueba que debe soportar la consolidación de una identidad vallecana. Ésta ineludiblemente se ve modificada hasta extremos insospechados e, incluso, puede desaparecer por el fortalecimiento de unidades menores o la intrusión de núcleos de población que no sienten o participan preeminentemente de esta identificación con el barrio. No puede eludirse, por tanto, que en ocasiones se haya procedido al intento de crear una identidad vallecana excluyente, que omitiese la integraciones de otras subentidades barriales (p. ej., Entrevías, Santa Eugenia, Madrid Sur, los poblados chabolistas, etc.) Esto incide en su valor como representación de una unidad subjetiva y hasta cierto punto ideal.

En otro orden, puede considerarse una influencia del lenguaje gráfico de distintivos comerciales o empresariales. El empleo por los distintas corporaciones oficiales o privadas de signos de identificación que se apoyan en una economía del

trazado y en una composición figurativa circular o en la circulación de un logotipo. También cabe destacar la influencia formal de signos identificativos, vivos, de algunas corrientes de pensamiento políticas o sociales o de algunos movimientos contraculturales o alternativos de nuestro tiempo (tabla V).

La identificación perceptiva de dichas letras no resulta difícil, aunque para comprender su significado ha de iniciarse anteriormente al espectador, si éste no pertenece al contexto cultural del Barrio de Vallecas y especialmente a ciertos círculos culturales o ámbitos juveniles. El recurso de unas formas aparentemente neutrales frente a asociaciones ideológicas asentadas resulta vital para un signo que quiere representar a toda una comunidad, tan diversa como las direcciones que presentan su líneas. Sin embargo, representan una traba para su encuadramiento por parte de un espectador que desconozca las vinculaciones simbólicas o ideológicas del signo. De todas formas, se observa cierta complacencia en este toque críptico del signo en quienes lo emplean, sobre todo fuera de Vallecas, como medio exótico de quedarse con el personal.

Finalmente, determinar la autoría del diseño de este signo popular presenta serias complicaciones. Tanto más al entenderlo como patrimonio de una comunidad plural que actúa sobre él, generando una gran diversidad de formas. Lo que nos advierte de que no existe ente alguno que instituya un patrón enteramente satisfactorio.

No obstante, aunque no se puede confirmar que algún grupo específico exclusivice o trate de exclusivizar su empleo,

llegando incluso al punto de dictar directrices canónicas sobre su representación; sí puede afirmarse que su uso sí suele polarizarse en un determinado grupo de individuos o colectivos. Éstos se afilian a cierta actitud vital progresista, combativa y a un compromiso social que no olvida unos hábitos de convivencia barrial solidarios, enraizados en una cotidianidad que colabora en su identificación con este peculiar entorno urbano. De esta forma, puede determinarse en que círculos sociales y culturales nace y se consolida este signo:

CONTEXTO DE USO DEL MONOGRAMA VALLEKANO	
Grupos políticos o sindicales	Juventudes Comunistas de Madrid (J.C.M.), Vallekas Zona Roja (V.Z.R.), Juventudes Libertarias (J.J.LL.), C.N.T., Akelarre, Almorran, FRELIVA, etc.
Asociaciones y colectivos sociales, culturales, deportivos, vecinales...	La Peña del Valle, Insumisos de Vallekas, COSAL, Asamblea Democrática de Vallecas, Fedekas, El Wagón, Peña Bucaneros, etc.
Eventos culturales	El Vallekas Rock, la Batalla Naval, Semana cultural «Vallecas por la Solidaridad», etc.
Manifestaciones sociales	Manifestación antifascista «Contra el 20-N» (19-11-1995), manifestación antiterrorista «Unidos por la paz» (13-12-1995), concentración «Vallekas contra el fascismo» (19-1-1996), etc.
Comercios y locales	Pizzería VK, Pub VK, Pub VKR3, etc.
Medios de comunicación	Radio Vallekas

2.8.2. Catálogo de tags vallekano de la cata N1/95

Tras la prospección de diversas áreas se optó por realizar una cata intensiva en Numancia, para efectuar una recopilación de este tipo de firmas, en cuya composición se úsase el monograma vallekano. Su alta concentración de graffiti, la antigüedad y abandono de algunos bloques de viviendas, la depresión social de algunos espacios y la ubicación de focos de cultura vallekana y alternativa (*Pub VK*, la *Kasa* y la *casa okupa* de Camino de Valderribas) la convertían en un área de interés destacado y advertían de la fructífera aparición de esta modalidad de firmas. Tiene una superficie aproximada de 294.600 m², comprendiendo 35 calles, dos pequeños espacios verdes y numerosos solares, presentando zonas destinadas a vivienda, comercio, enseñanza, sanidad, servicios públicos, servicios religiosos, cultura, ocio y vivienda.

El número de escritores, registrados y confirmados, reunibles en esta categoría es de 56, cuyas firmas representan el 11% de las localizadas en la cata. Cifra bastante significativa, si atendemos a la carencia de ejemplos parecidos en otros barrios. Como nota de interés, prácticamente la totalidad de ellos pueden calificarse de autóctonos o flecheros. A estos escritores se les atribuye, en conjunto, una amplia gama de 114 tipos o variantes. En general, la gran mayoría de ellos (49 escritores) eligen el monograma vallekano circulado. Normalmente, sólo aparece uno, sin embargo algún escritor (CLOY) opta por incluir dos en la composición de su firma.

De estos escritores, los más activos o que ofrecen acciones no puntuales son trece:

1	JAVI	21 enclaves	31 tags	5 tipos
2	SANGUI	16 enclaves	60 tags	15 tipos
3	PABLO	14 enclaves	22 tags	2 tipos
4	CLOY	8 enclaves	33 tags	6 tipos
5	GOOD	8 enclaves	13 tags	3 tipos
6	ABRIMOORE	7 enclaves	7 tags	1 tipo
7	KHOSS	6 enclaves	16 tags	7 tipos
8	ROSKY II	6 enclaves	8 tags	4 tipos
9	BEA	5 enclaves	12 tags	6 tipos
10	LSK	5 enclaves	10 tags	4 tipos
11	TONI	4 enclaves	7 tags	3 tipos
12	EAS	2 enclaves	7 tags	1 tipo
13	ROSKY I	2 enclaves	5 tags	2 tipos

El número de enclaves (calles, plazoletas o espacios peculiares) nos indica en qué medida se dejan ver los escritores dentro de la demarcación acotada. Mientras, el número de firmas nos advierte de lo prolífico de su actividad. Finalmente, el número de tipos o variantes señala aspectos tales como, por ejemplo, la evolución formal de la firma, el grado de experimentación formal del escritor o la constancia de una fórmula satisfactoria.

Por otra parte, la total seguridad del afinamiento en Vallecas de estos escritores, favorece el conocimiento del desarrollo estilístico de las firmas locales, en caso de proceder a un estudio más pormenorizado.

A continuación se incluye el censo de escritores vallecanos con tags vallecanos en la cata N1, entre noviembre y diciembre de 1995; así como la reproducción de las firmas más significativas.

TAG VALLEKANO / AREA: NUMANCIA I		TIPO
ABRI MOORE [empleo de doblado y punteados] - (VK anexa y circulada) . (Rúbrica: pitillo o porro con ceniza humeante, del que sale una flecha que acoda en ángulo superior-izquierdo, señalando el monograma vallekano circulado)		A1'
ALAN [grafía quebrada de líneas curvas] - (Aes y N flechadas) . (Dos estrellas de David, una bajo y otra sobre el tag)		A2a
ALAN [grafía quebrada de líneas curvas] - (Aes y N flechadas) . (VK anexa y circulada, señalada por la flecha de la N, en el margen derecho) . (R circulada sobre la N)		A2b'
ANK - (VK anexa y circulada, en el margen superior-derecho)		A3'
ANTONIO [grafía quebrada de líneas curvas] - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (E S)		A4'
BEA [letra hueca redondeada]		B1
	(VK anexa y circulada en el margen derecho-superior)	B1'
BEA [B hueca y redondeada, E y A lineales]		B2a
	(Rúbrica en S, cuyo extremo inferior toca un yang-yin, con un hemisferio hueco y otro relleno)	B2b
BEA [grafía lineal] - (A flechada)		B3
	(VK anexa y circulada en el margen derecho-superior)	B3'
BETI [sentido oblicuo, ascendente] - (VK anexa y circulada) . (Subraya quebrada por el extremo superior)		B4'
BETY [contorneada] - (VK anexa y circulada, en el margen derecho)		B5'
BOLER		B6a
BOLER - (Rúbrica: subraya con extremo derecho flechado, señalando una VK anexa y circulada)		B6b'
BOLER - (Rúbrica: subraya con extremos flechados; el derecho señala un yang-yin y el izquierdo una VK anexa y circulada. Una "estrella" hueca de cuatro puntas redondeadas se sitúa baja esta línea, en su punto medio)		B6c'
BREAK THICK - (K circulada) . (R circulada)		B7a
BREAK THICK - (VK anexa y circulada) . (R circulada)		B7b'
	(Acompaña el dibujo de un martillo junto a un hueso fracturado)	B7c'
CEOCE - (Oes como dos ojos cejados) . (Subrayado)		C1
	(VK anexa y circulada o/y en contracción máxima V\, en el margen superior)	C1'
CLOY - (Y flechada, rubricando en S con caída) . (O con polo superior recto y con el tercio derecho de su interior relleno)		C2a
CLOY - (Y flechada en todos sus extremos) . (O cuadrangular con el tercio derecho de su interior relleno)		C2b
CLOY - (Rúbrica en Z que parte de la Y, flechada en su extremo) . (Refuerzos flechados de los extremos de la C, L e Y y de los ángulos de una O cuadrangular, con el tercio derecho de su interior relleno) . (A circulada en el ángulo inferior izquierdo)		C2c
CLOY [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos) . (O cuadrangular con el tercio derecho de su interior relleno)		C2d

CLOY [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos, señalando dos pentáculos derechos, circulados) . (O cuadrangular con el tercio derecho de su interior relleno)	C2e	
CLOY [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos, que conecta dos VK anexas y circuladas) . (Refuerzos flechados de los extremos de la C, L e Y y de los ángulos de una O romboidal, con la mitad derecha de su interior relleno)	C2f'	
DAVIS - (VK anexa y circulada, en el margen derecho; entrada por el extremo superior de la S)	D1'	
[DO]OSTI - (VK anexa inserta dentro de la D, encima de la -OOS-) . (Rúbrica: un triple tirabuzón descendiente y decreciente que se remata en una punta de flecha) . (Un # inclinado en sentido ascendente, en el margen superior-izquierdo) . (Una forma estelar de ocho radios, constituido cada uno con tres puntos, en el margen superior-derecho) . (VK anexa y circulada, en el margen inferior-derecho)	D2'	
ESPI	E1a	
ESPI - (VK anexa y circulada o en contracción máxima V\) . (S e I flechadas)	E1b'	
FAS - (VK anexa y circulada, en el ángulo inferior derecho)	F'	
GOOD - (Oes como dos ojos cejados) . (Subraya quebrada en ángulo agudo >, flechada en su extremo descendente)	G	
	(VK anexa y circulada, en el margen derecho-superior)	G'a
	(VK anexa y circulada, en el margen derecho-superior) . (RAP; en el margen inferior)	G'b
JAVI [empleo de doblado y reflejos] - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (I como trazado en zig-zag, vertical, flechado en su extremo inferior, rubricando) . (J flechada)	J1'a	
	(HIP HOP ...) . (Signo de la paz como O)	J1'b
JAVI [grafía quebrada y curvilínea] - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (I como trazado en zig-zag, vertical, flechado en su extremo inferior, rubricando y señalando una A circulada) . (El brazo derecho de la V cobija la VK anexa y circulada y la I)	J2'	
JAVI - (VK anexa y circulada; inserta como punto de la I) . (I hueca)	J3'	
JAVI - (VK anexa y circulada, a su derecha) . (Rúbrica superior: soberrraya quebrada en paralelo en su sentido derecho, flechada, señalando una R circulada) . (Rúbrica inferior: subraya quebrada que remonta en vertical, flechada, apuntando a la R circulada)	J4'	
JUANJO (VK anexa como punto de la J)	J5'	
KAS [grafía quebrada] - (VK anexa y circulada, a la derecha de la S) . (Subraya)	K1'	
KHOSS - (VK anexa y circulada)	K2a'	
KHOSS - (VK anexa y circulada) . (TK; en el margen inferior)	K2b'	
KHOSS - (VK anexa y circulada) . (A circulada K. M.; en el margen inferior)	K3a'	
KHOSS - (VK anexa y circulada) . (A circulada R. M.; en el margen inferior)	K3b'	
KHOSS - (VK anexa y circulada) . (T. K.; en el margen inferior)	K3c'	
KHOSS - (A circulada en vez de VK anexa y circulada)	K3d	
KHOSS - (KH anexas) . (VK anexa y circulada) . (TMC; en el margen inferior) . (T como cruz invertida)	K4'	
KOKO - (VK anexa dentro de la O final)	K5'	

KORM - (K con el extremo derecho-superior flechado) . (Rúbrica: subraya oblicua en sentido descendente hacia la izquierda, saliendo de la base del palo vertical derecho de la M) . (VK anexa, situada en el margen inferior entre la K y la rúbrica)	K6'
LANDO	L1
[LM]OB - ([L] flechada, subrayando) . (Rúbrica: línea que parte de la panza inferior de la B y traza como dos triangulaciones unidas por un vértice) . ([K].D.; en el margen inferior) . (VK anexa y circulada, en el margen derecho-superior)	L2'
LOPEZ - (VK anexa y circulada)	L3'
LSK - (K con el extremo oblicuo-inferior en espiral, encerrando un punto)	L4
(VK anexa y circulada, en el margen superior)	L4'
LSK - (S como trazado sinuoso, vertical) . (K con el extremo oblicuo-inferior cerrando en curva) . (VK anexa y circulada, en el margen superior)	L5a'
LSK - (S como trazado sinuoso, vertical) . (K con el extremo oblicuo-inferior cerrando en curva) . (Signo de la paz, en el margen superior)	L5b
MAG [grafía quebrada] - (R circulada, en el margen superior-izquierdo) . (VK anexa y circulada, en el margen superior-derecho) . (Refuerzos flechados en los extremos de la M, A y G y en la subraya)	M1'
MARIO - (VK anexa y circulada como punto de la I) . (I quebrada como un rayo, cruzando rota la VK anexa y circulada) . (Rayo flechado, cruzando vertical tras la R)	M2'
NAGAR - (N flechada) . (Rúbrica: subraya con inicio quebradizo y flechada en su extremo, señalando una VK anexa y circulada)	N1'
NOOX - (Subraya flechada, señalando una VK anexa y circulada)	N2'
NOOX - (Oes como dos ojos) . (Subraya flechada, señalando una VK anexa y circulada)	N3a'
NOOX - (Oes como dos ojos cejados) . (X flechada) . (Subraya flechada, señalado una VK anexa y circulada)	N3b'
OMB - (Arterisco de ocho puntas dentro de la O) . (VK anexa y circulada, en el margen inferior) . (R circulada, en el margen derecho)	O1'
OSCAR - (O como yang-yin, cubriendo a la S, flechada) . (Una flecha sale del yang-yin para señalar un signo de la paz) . (R flechada que señala una VK anexa) . (Dire Straits)	O2'
PABLO - (VK anexa y circulada) . (A y L flechadas)	P1a'
PABLO [empleo de doblado, reflejos y nebulosa] - (VK anexa y circulada) . (L flechada)	P1b'
PIGIO [sentido oblicuo, ascendente] - (VK anexa y circulada en contracción máxima V\) . (P y O flechadas) . (FUK.; probablemente FUK[ER])	P2'
PRIX - (Ies con punto circulado) . (VK anexa y circulada) . (X con extremo inferior derecho en espiral) . (Rúbrica en tirabuzón ondulante, flechada) . (F.I., en el margen inferior)	P3'
RA[O]RSY [grafía quebrada] - (Subrayado en Z, flechada en los extremos, señalando dos VK anexas y circuladas) . (Refuerzos flechados en los extremos de la R, A, R, S e Y y de los tres ángulos de la O) . (O con polo superior recto, polo inferior curvo y con el tercio derecho de su interior relleno)	R1'
READY - (Rúbrica: línea flechada que parte de la Y, circula en lóbulo y resubraya en paralelo formando un rectángulo)	R2
(VK anexa y circulada)	R2'
R[I]KO - (Yang-yin como punto de la I) . (VK anexa y circulada como O) . (Z sobre la VK anexa y circulada)	R3'
ROBI [letra hueca] - (V y K circuladas, en el margen superior)	R4'

ROSKY - (O como signo de la paz sin la trifurcación central) . (V y K circuladas, en el margen superior) . (La Y adopta el carácter esquemático de rostro)	R5a'
ROSKY I - (O como signo de la paz sin la trifurcación central) . (V y K circuladas, en el margen superior) . (La Y adopta el carácter esquemático de rostro)	R5b'
ROSKY - (O como yang-yin)	(V y K, en el margen superior) R6a'a
	(V y K circuladas, en el margen superior) R6a'b
ROSKY II - (O como yang-yin) . (V y K circuladas, en el margen superior)	R6b'
SANGUI - (Pentáculos como A y como punto de la I) . (G flechada) . (VK anexa y encuadrada)	S1a'
SANGUI - (Pentáculos como A y como punto de la I) . (G flechada) . (VK anexa y circulada; situada en dos posiciones posibles, alrededor del tag)	S1b'
SANGUI - (VK anexa y circulada como punto de la I) . (Subraya)	S2'
SANGUI [letra redondeada, G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas sobre la I)	S3
SANGUI - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (G subrayando)	S4a
SANGUI [variaciones en el nexo de la A y la N] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (G flechada)	S4b
	(VK anexa y circulada; situada en nueve posiciones posibles alrededor del nombre) S4b'
SANGUI [G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (Subraya)	S5a
	(VK anexa y circulada, en el margen superior-derecho) S5a'
SANGUI [G mayúscula] - (Dos puntos gruesos a cada lado del nombre) . (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (Rúbrica: tres subrayas sucesivas, decrecientes a ambos extremos, culminadas en un triángulo equilátero, invertido y relleno) . (VK anexa y circulada)	S5b'
SANGUI [G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (Subraya ondulada)	S5c
	(VK anexa y circulada) S5c'
SANGUI [letra más cursiva, G mayúscula] - (Arterisco de seis puntas sobre la I) . (Subraya ondulada)	S6a
SANGUI [letra más cursiva] - (Arterisco de seis puntas como punto de la I) . (G flechada)	S6b
	(VK anexa y circulada) S6b'
SKURP - (Flecha ondulante, subrayando y señalando una VK anexa y circulada)	S7'
S[L]YP [letra hueca] - (S flechada en su extremo inferior) . (VK anexa y circulada sobre el dardo)	S8'
SP - (VK anexa y circulada)	S9'
TANGO - (VK anexa, en el margen derecho-inferior)	T1'
.T.CA - (Palo superior de la T flechado) . (A flechada) . (Puntos huecos acotando la T) . (VK anexa y circulada sobre la C)	T2'
TE[S]VK - (VK anexa)	T3'
TONI	T4a
TONI - (I como trazado quebrado, vertical, flechado en su extremo inferior, rubricando)	T4b
	(VK anexa y circulada; como punto de la I) T4b'

TORIL [sentido oblicuo, ascendente] - (T como soberrraya flechada, señalando una VK anexa y circulada)	T5'
VALLEKAS RUBIO [grafía quebrada] - (VALLEKAS y RUBIO colocados horizontalmente en paralelo)	V1
VICTOR [sentido oblicuo, ascendente] - (V flechada que envuelve y rubrica) . (VK anexa y circulada, debajo) . (R circulada, encima)	V2'
VILLA [variaciones en la grafía de la LL] - (Pentáculo como A) . (VK anexa)	V3'
W[A]K - (VK anexa y circulada en el margen izquierdo-inferior)	W1'
WOLI - (Subrayado y soberrrayado paralelos)	W2
 (VK anexa y circulada, rompiendo el soberrrayado)	W2'
YACK - (VK anexa y circulada; entrada por el extremo superior de la K)	Y1'
[Y]AKO - (VK anexa y circulada como O) . (P.C.A; en el margen inferior)	Y2'
TAG SIN DESCODIFICAR - [Trazo a modo de 1 cuyo extremo inferior circula una VK anexa y sigue, formando una línea central que tocan, tangentes, un signo de la paz por encima y una R circulada por debajo. Toda la composición queda inscrita en un cuadrado imaginario]	1x'
TAG SIN DESCODIFICAR - [Su núcleo lo constituyen dos triángulos isósceles, uno mayor, vertical y otro pequeño, apaisado, unidos por un vértice; formando una línea base que sale y corta una rayita vertical. Una línea oblicua parte del punto medio del lado izquierdo del triángulo mayor] . (Yang-yin dentro del triángulo isósceles, vertical) . (Signo de la paz a la izquierda de éste) . (VK anexa y circulada, entre el vértice superior de éste y la línea oblicua) . (n circulada al lado derecho de éste) . (Pajarita que sitúa su cruce en el punto medio del lado menor del triángulo pequeño)	2x'

ABRIMOOORE M. (K)

(K)

(K)

WILEY (K)

ANTONIO
ES (K)

BREAK (K)
THICK (K)

BE (K)

(K)

BE (K)

(K)

TIPOS	A1'	B5'
	A2a'	B6c'
	A4'	B7c'
	B1'	C1'
	B3'	C2f'

DEUS ⊕

JA [⊕]

⊕ ESP

JUANJO [⊕]

FOY ⊕

KA ⊕

GOD ⊕
RAP

HOP ⊕

AVAU ⊕

XHO ⊕
⊕ X.M.

TIPOS	D1'	J3'
	E1b'	J5'
	F'	K1'
	G'b	K2a'
	J1'a	K3a'

Handwritten graffiti: XHOCC
M.Y.

Handwritten graffiti: INK

Handwritten graffiti: XHOCC
TK

Handwritten graffiti: INK

Handwritten graffiti: KOKO

Handwritten graffiti: MARSO

Handwritten graffiti: KORM

Handwritten graffiti: NAOAR

Handwritten graffiti: KOB
k.b.

Handwritten graffiti: NOOX
W

TIPOS	K3c'	L4'
	K4'	L5a'
	K5'	M2'
	K6'	N1'
	L2'	N3b'

OIB®

Handwritten scribbles and symbols

Dire Swarts

Ready

Handwritten diagram with a square and arrows

Rikb

Handwritten diagram with a square and arrows

Rosky

Flowchart with arrows and text

Rosky

TIPOS	o1'	P3'
	o2'	R2'
	P1a'	R3'
	P1b'	R5a'
	P2'	R5b'

Handwritten graffiti: "70" with a circled "0", "2VK" above, and "4*" below.

Handwritten graffiti: "Dance*" with a circled "D" and a circled "A".

Handwritten graffiti: "90" with a circled "0", "GK" above, and "YI" below.

Handwritten graffiti: "Dance*" with a circled "D" and a circled "A".

Handwritten graffiti: "RIP" with a circled "R" and a circled "P".

Handwritten graffiti: "SKURP" above "am" with an arrow pointing to a circled "K".

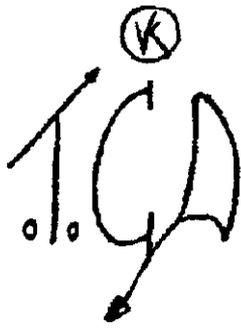
Handwritten graffiti: "Dance*" with a circled "D" and a circled "A".

Handwritten graffiti: "SUSYP" with a circled "S" and a circled "P".

Handwritten graffiti: "Dance*" with a circled "D" and a circled "A".

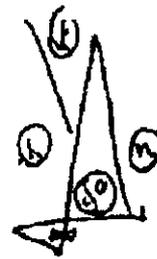
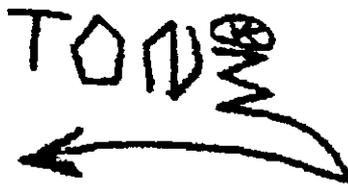
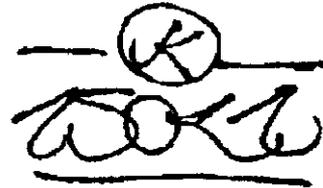
Handwritten graffiti: "SP" with a circled "S" and a circled "P".

TIPOS	R6a' a	S4b'
	R6b'	S5c'
	R4'	S7'
	S1a'	S8'
	S1b'	SP'



19K

Vihh^x*



TIPOS	T2'	V3'
	T3'	W2'
	T4b'	Y1'
	T5'	1x'
	V2'	2x'

V. CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación se ha podido comprobar que el graffiti de cuño americano está firmemente enraizado en el paisaje urbano madrileño, determinado en su desarrollo tanto por el tejido urbanístico como por el poblacional. Los dos distritos de Madrid que han ocupado la atención de este estudio también son partícipes de esta realidad. En ellos, una prolífica colonia de escritores surge desde el mismo momento en que irrupe esta tipología de graffiti en el municipio de Madrid, engrosándose y renovándose hasta el momento actual. De este modo, Vallecas, aunque no sea puntero en el concierto grafitero de la Comunidad de Madrid, cuenta con una actividad notable y con la presencia de algunos de los más destacados escritores de la escena nacional, así como con una continua afluencia y presencia de escritores y grupos foráneos que enriquecen la producción local. Pero, sobre todo, merece atención especial por reunir hasta la fecha multitud de muestras de cada una de las distintas fases del desarrollo grafitero durante los últimos treinta años en Madrid, que en concreto nos permiten contemplar una panorámica diacrónica del proceso de definición y asentamiento de esta particular modalidad de graffiti.

Así pues, como nota a resaltar, se nos testimonia cómo la implantación del *Hip Hop Graffiti* viene precedida por la existencia de una serie de tendencias autóctonas y la generación de formulaciones híbridas, enlazadas con los

movimientos estético-musicales precedentes o coetáneos que se desenvuelven en los años 70 y 80 en España y que en algunos casos determinados constituyen formulaciones entendidas como prolongaciones de la subcultura newyorkina, cuando la carencia de certeros referentes culturales (estéticos e ideológicos) nos advierta de su fracaso como intentos de reproducción o mimesis, sin que con ello se deje de observar que ambos procesos subculturales pueden establecer analogías en su génesis y desarrollo desde sus distintas realidades sociales y espaciales. Igualmente, hay que destacar sus vinculaciones con una precedente y coexistente actividad muralista de orden social, cultural, político y comercial y con toda una cultura de masas en la que se integra y donde convive en competición o colaboración con otros medios de comunicación y expresión.

En líneas generales, a través de este estudio local y particular se ha comprobado que el graffiti como medio no es sólo una expresión superficial o un capricho, ni siquiera un producir, sino que va más allá. Implica un actuar, una intención, una voluntad, un compromiso, una afirmación individual, siendo como es un medio creativo de expresión o comunicación ajeno a la cultura institucional y al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estético-musicales. De este modo, el graffiti desde su faceta mediática, en el marco de lo ilegal o de lo improcedente, impertinente o indecoroso, no se queda sólo en lo estético, sino que, dadas sus implicaciones transgresoras, llega a abordar una ética e, incluso, una política. Lo que queda más que manifiesto en la conversión de su práctica tradicional en un subversivo proyecto alternativo de cómo se tiene que vivir lo cultural: el *Graffiti Movement*.

Este movimiento (subcultural, contracultural o cultural, según se aprecie) es fruto del devenir histórico, de factores como el desarrollo mediático y tecnológico, la globalización cultural y subcultural o la consagración del valor del individuo en nuestra sociedad. Autónomamente o en su estrecha ligazón con el movimiento *Hip Hop*, alcanza desde hace tiempo unas excelentes cotas de desarrollo y muestra una complejidad incuestionable en sus códigos estéticos y comunicativos, su organización comunitaria, su red de intercambio y su cultura material y conceptual, aun siendo acorde con su marginalidad subcultural. De este modo, el mundo del graffiti desde su comportamiento colectivo se presenta como una *communitas* normativa y un mundo *autocontenido* o una *región moral* donde cabe toda serie de actitudes: el juego, el rito, lo espiritual, la diversión, lo deportivo, el compromiso, la aventura, el idealismo, etc., hasta su concepción como forma o filosofía de vida o su implicación en una postura ideológica determinada y donde la *intencionalidad artística* se congracia con la *conducta delictiva*. Así, en este mundo concurren diferentes tendencias estéticas, aunque la referencialidad cultural del movimiento *Hip Hop* predomine. Él mismo se defiende de los mecanismos de absorción culturales, tratando de reafirmar su autonomía frente a las instituciones que restringen, reprimen u oprimen el libre juego de las capacidades creativas del hombre, su superación como persona, pero sin hacer efectiva la ruptura con la estructura, con la que establece una relación indisoluble de la que depende esa marginalidad cultural que lo legitima como auténtico. Así, el mundo del graffiti no es un mundo hermético, inaccesible, aunque sí sea por necesidad y definición clandestino o semiclandestino.

Por tanto, el *Graffiti Move* ha de contemplarse como un movimiento social y cultural, de raíz vandálica, popular, descentralizado e internacional, opuesto o disidente de la cultura oficial, edificado sobre el desarrollo de la creatividad y la sensibilidad artística y que puede vincularse con movimientos sociopolíticos o estético-musicales afines a sus motivaciones básicas, individualistas, transgresivas, antiautoritarias, etc. De esta manera, el graffiti de los escritores de graffiti como arte se declara un arte democrático, de todos y para todos, que tiene en la calle y los espacios públicos el marco cultural idóneo para su desarrollo.

ABRIR APÉNDICE

