



ABRIR III. 3. (INICIO)

3.3.2. Epigrafía

En las piezas de *Hip Hop Graffiti* se insertan junto a las figuras y los elementos decorativos distintos tipos de elementos textuales aparte de lo que es en sí el motivo gráfico. En éstos pueden distinguirse las firmas, las dedicatorias, las dataciones y los topónimos, los epigramas, los textos y los signos, característica que se confirma en el caso particular del *Hip Hop Graffiti* vallecano y madrileño.

3.3.2.1. La firma

Frecuentemente la pieza va firmada por su autor o autores, de una a varias veces. La firma puede ir sola o precedida de las preposiciones: *por*, *de*, *for* o *by*. También, puede emplearse fórmulas tales como «*creation by*» o, con ribetes industriales o empresariales, «*produced by*» o el nombre del escritor o el grupo seguido de «*productions*», «*company*» o «*Co.*», «*factory*», «*enterprise*» o «*Inc.*». Igualmente, puede ir acompañada con un mensaje o comentario.

Se puede situar dentro o fuera de los motivos de la pieza. Incluso, puede insertarse sobre un cartelito o plaquita, que acompaña al motivo principal o se integra de modo ingenioso entre los objetos de una escena. En ocasiones, éste se coloca con una clara intención ilusionista. Una fórmula que recuerda el recurso extendido entre los pintores barrocos españoles y venecianos de insertar en sus cuadros un papel caído, adherido o clavado a modo de trampantojo. Se ha observado que inicialmente entre los primitivos grafiteros de Entrevías e, incluso, de Numancia y Portazgo proliferaba hasta 1991 ó 1992 la fórmula de dibujar una especie de placa (fs. 76, 93 y 94) o un cartelito a modo de pellejo o pañuelo estirado y clavado por sus esquinas (fs. 76, 81 y 108) o alguna fórmula intermedia (f. 106). No obstante, este recurso tiene su más directa influencia en otro elemento propio del discurso mural: los carteles publicitarios. De esta forma, el 408

cartel va perdiendo su trazado rígido, asimilando las características texturales del papel (fs. 125, 128, 199) o del papel y el pergamino desen rollado (fs. 82, 93, 96, 114, 124 y 306). También, este elemento puede integrarse en la composición figurativa de la pieza. Así, en una pieza de MEGAROCK es una figura la encargada de sostener con su mano un papel con su firma (f. 57). Un recurso integrador que se reproduce en otras obras de un modo bastante original (fs. 304-305) y que hubo de introducirse tempranamente, durante el último tercio de los 80. Indudablemente, la buena fortuna de este recurso ha permitido su vigencia hasta hoy (fs. 329, 365, 368, 381, 384).

También puede usarse el recurso de poner la firma dentro de una nube o forma semeja exenta del motivo central (fs. 41, 129, 135, 137, 213, 252, 308, 365, 367 y 395)⁵², de un manchón también exento (f. 139)⁵³ o de un bocadillo que suele apoyarse en una figura (fs. 233, 272 y 380) o de modo excepcional en la representación de agujeros de luz (fs. 25 ó 41) o de un estrato parietal descubierto por un desconchado del revestimiento (f. 259).

⁵² Aparte de la utilidad como apoyos a la comunicación, estas formas nebulosas o gaseosas nos remiten en su valor simbólico a la dimensión onírica o mágica del mundo del graffiti y de las piezas de graffiti como elementos urbanos que surgen aparentemente de la nada.

⁵³ En este caso, la referencialidad tautológica a un mundo donde la actividad gráfica es primordial es evidente.

3.3.2.2. La dedicatoria

En ocasiones las piezas se dedican a una o más personas por diversos motivos:

- a) **Afecto:**^a compañeros de grupo, amigos, familiares o a su pareja sentimental.
- b) **Cortesía:** como muestra de agradecimiento a algún escritor o grupo por permitir pintar en su territorio o de homenaje o admiración a otro escritor.
- c) **Ironía:** se dirige a un personaje extraño, con una intención humorística. Por ejemplo:

*PARA TODOS LOS DEL PARKE Y A JESUKRISTO (JAS),
etc.*

En determinados casos, más que una dedicatoria puede constituir una advertencia. Por ejemplo:

*TO: DAVINIA XZEN ZLH Y AL JAS IMITACION (JAS),
etc.*

La dedicatoria normalmente es cerrada, pero en ocasiones suele quedar abierta. Por ejemplo:

*...Y PA TODO EL COLEGA KE SE ME OLVIDE (VAB);
...Y YO QUE SE (SCRAN),
... Y DEMAS GENTUZA! (JEIS), etc.*

En otras ocasiones, aunque exista una fórmula dedicatoria ésta no se destina a nadie en especial. En este caso, esa

pseudodedicatoria se reviste de cierto sentido pasota e irónico.

Por ejemplo:

JAS' TO: QUE + DA (JAS).

En otros casos, no sólo se dedica ampliamente la pieza, sino que se hace una mención especial. Por ejemplo:

*"A TODAS LAS MUJERES
QUE ESTEN BUENAS DE
ESTE PRECIOSO MUNDO
ESPECIALMENTE A TI... LAURA." (MR°HEY)*

±XW ->: EN EXPECIAL; MARIO Y SUSI.

*CERDA, MANOLO, XANDRA, SUSI (D)
FLEKY, RUEDA, XAR, XEKERA, AGUX,
ELENA, MY ABUELA, MY VIEJO, NOE,
DAVID, PACO, LAURA, TODA LA PONCE
LA GORDA DE MY JEFA, ENTREVIAX, LAVAPIEX
A MYX TIOX QUE YEGO TARDE... (XOWE y DYE).*

De este modo, aunque la dedicatoria mantiene una estructura tipo desde sus orígenes newyorkinos, que es transmitida a Europa con adaptaciones exclusivamente léxicas, sin embargo no se establece de un modo reducido, estando abierta a multitud de variantes. Su enunciado básico contiene el nombre de a quienes se dedica la pieza, precedido con una preposición: para (o pa), a, to, two ó 2 (numeral que fonéticamente funciona como preposición), for, four ó 4 (numeral que fonéticamente funciona como preposición, también empleado como preposición agente) o una

fórmula («dedica a», «dedico a», «dedíko a», «dedikada a», etc.), seguidas o no de dos puntos. También en un sentido más íntimo y bipersonal, se acude al uso del signo x o, por economía, con los dos puntos siguiendo al nombre del autor. En ocasiones, se cierra con una despedida o algún otro tipo de epigrama. El nombre de los dedicantes puede aparecer en su encabezado u omitirse, al sobrentenderse con la firma o al constituir el motivo gráfico de la pieza.

Generalmente el nombre de los dedicados va o en el margen inferior o en los laterales preferentemente. En otros casos se inserta dentro de las letras de la pieza en vez de en su entorno. También, en vez de constituir un texto independiente, se convierte en una prolongación de la firma, formando una unidad textual.

3.3.2.3. Las dataciones y los topónimos

Las dataciones no suelen ser habituales y a lo sumo se quedan en la cita del año, con la cifra entera o los dos últimos dígitos. En ocasiones, su aparición responde a lo relevante de la realización de la pieza y con objeto de dar fe de una estancia, en cuyo caso se llega a citar día del mes, mes y año. Lo que es habitual en grupos o escritores visitantes o por una intención conmemorativa.

Los topónimos indican la procedencia o procedencias de los componentes de un grupo o de un escritor a título individual. También sirven para los grupos y escritores locales como profesión de afecto hacia su barrio o ciudad. Por ejemplo:

Alkorkón o Alkorcao, Barcelona, Barna o BCN, Fuenlabrada, Fuenlabanda o Fuenlabraga, Ibiza, Kampamento, Karavanchel, Kordoba, Koslada, Lavapiex, Madrid o Madriz, Móstoles, Murzia, Oporto, Plaza Eliztica, San Blas, Torrejone, Usera, Vicálvaro o Vicalvarock, Villaverde, Villaverde Bajo, etc.

Entre los ejemplos vallecanos tenemos:

El monograma vallekano (circulado o no), las siglas VK, Vallecas, Vallekas, Vallelkas, Vallekkas, Valle Kas, Valle del Kas, Valle del Kaos o El Valle, Entrevías o Entreviax, Fontarrón, Pozo o El Pozo, etc.

3.3.2.4. Los epigramas

El epigrama es una composición breve (una frase) que expresa un pensamiento del autor y que en ocasiones presenta un indiscutible valor literario y diferentes acentos que van desde la ingenuidad al sarcasmo. No es rara su incorporación a las piezas, incluso en boca de algún personaje dibujado (como el bocadillo de una viñeta de cómic). Pero, aunque su uso está muy extendido y alcanza un elevado desarrollo, no es imprescindible su inclusión.

Atendiendo a las observaciones realizadas, pueden destacarse los siguientes subtipos:

1) **Saludo o despedida:** Se dirige al lector o una persona determinada. Va suelto, aunque pueden integrarse en la dedicatoria. Por ejemplo:

*SALUDOS A TODA LA PANDA Y A TI DAVINIA (JAS),
DEL: XZEN: ZLH JAS VK Y LA MAFIA ADIOS (XZEN).*

Uno de los saludos más usuales es el dirigido por el autor a su madre⁵⁴.

2) **Epigrama abierto o participativo:** Generalmente es netamente escriturario, independiente de cualquier imagen. Responde a unos motivos

⁵⁴ Esta costumbre parece haber sido popularizada por LEE, quien acompañaba sus piezas con un «Hi Mom!», «For Mom» o «Mom» (Castleman 1987: 50; Chalfant y Prigoff 1995: 14-15) y realizó numerosas piezas con el motivo de MOM [mamá], al igual que KID PANAMA o SEEN (Cooper y Chalfant 1991: 92-93).

muy específicos y su confección requiere de la colaboración del espectador o de un espectador en especial, al que se destina el mensaje soterradamente. Normalmente se relaciona con el graffiti amoroso o el enunciado de una pregunta. Por ejemplo:

Firma del escritor X más la fórmula «y ... ?»,
a rellenar por la posible pareja; etc.

3) **Epigrama enfático:** Es el más frecuente. Recalca el mérito o la calidad generalmente del escritor, aunque también puede centrarse en el comentario de la pieza o de la acción. Por ejemplo:

VAB, JODEOS (VAB),
Y POR EL CULO OS DAN.. (PAKO),
DEMOSTRADO LOS MEJORES (VAMP),
CZB DESTROIT TRAINS [sic= destroys it] (CZB),
CZBOMBER / CZBASTARD (CZB),
¡¡LOS PUÑETEROS REYES DEL MAMBO!! (JABO),
JEIS LA MALA INLUENCIA (JEIS),
KON DOS COJONES (SET),
ACCION TOXICA (MAFIA 31) (PSC),
LOS MAS POLLUDOS DE VICALVARO Y VILLAVERDE BAJO⁵⁵ (THAX
y FANER),
¡; MAMA ESTA!! (sin determinar),
¡COMO PEGA EL LORENZO! (s.d.),
etc.

O también incide chulescamente en la constancia, la reincidencia o la alevosía y nocturnidad del autor o autores. Por ejemplo:

⁵⁵ Por *polludo* puede entenderse a aquella persona que es astuta o igualmente inexperta o torpe. Sin embargo, el sentido que se confiere a esta palabra nos advierte de que su étimo es *poya* y no *pollo*. De este modo, *polludo* [*poyudo*] es aquel que ostenta unos atributos viriles de considerable tamaño, que, sintomática o simbólicamente, se estima directamente proporcional a la hombría o el valor personal de su portador.

LA TRADIZION CONTINUA... (LERAS),
Y OTRA VEZ... DANDOLES BIEN A LOS CABRONES (KAMI),
CONTROLANDO EL COTARRO LAS PUTAS CERILLAS⁵⁶ (NAFA),
HEY! HEY! HEY! YAZ TAMOZ OTRA VEZ AQUI... (31 CLAN),
ASH STRIKES BACK (ASH),
UFO INVASION [con el dibujo de platillos volantes] (UFO),
WANTED! (s.d.),
¡DE MANIOBRA! (DYE),
MOST WANTED (SEM),
¡¡PANORAMIX!! EN LA NOCHE (EUONE),
OTHER TRAIN PLEASE (BARS),
ERRE QUE ERRE QUE ERRE (s.d.), etc.

En otros casos menores, tiene un acento disculpatorio que refuerza con humor la alta autoconsideración del autor o el valor del acto y su intencionalidad por encima del resultado material. Por ejemplo:

HA SIDO ALGO IMPROVISADO (s.d.), etc.

4) **Epigrama de aviso o advertencia:** Anuncia, con énfasis, una próxima acción, superior a la última realizada con éxito. Tiene un ligero cariz de reto, pero no se dirige a un contrario. También sirven de mecanismo de protección interna, marcando a aquellos escritores que destaquen por pisar o guarrear los graffiti de otros o por ser confidentes policiales⁵⁷. Por ejemplo:

¡VAMOS A PINTAR EL AVE! (s.d.), etc.

⁵⁶ Se desconoce el significado concreto de la expresión «las putas cerillas», pero debe de tratarse de una autodenominación enfática.

⁵⁷ En este caso, en el contexto newyorkino se generó la creación de un nombre específico para llamar a esta clase de escritores: HOT 110 (Castleman 1987: 52). Sin que quede clara la etimología de este sobrenombre de escarnio, se emplea a modo de nombre genérico, unificando en un tipo la imagen del escritor malicioso.

5) **Epigrama de reto:** Incita al espectador o a un tercero a actuar contra el escritor. Generalmente se dirige contra símbolos de la autoridad o a los perjudicados. En una lectura secundaria tiene un sentido enfático. Por ejemplo:

HELLO COPS TRY TO CACTH ME !! [sic= catch] (REZY),
PAK FUCK THE POLICE (PAK),
A LIMPIAR⁵⁸ (SHA), etc.

También, incluye aquellas frases que invitan deportivamente a superar o animan a emular al autor, dirigidas a otro escritor que implícitamente se supone inferior o capaz de igualarle.

JUST DO IT (TIH), etc.

6) **Epigrama reivindicativo o de advertencia:** Se dirige contra otro escritor, exigiéndole explicaciones y una satisfacción por pisar, dañar o falsificar la firma o pieza de uno mismo, de su grupo o de un escritor amigo o conocido y respetado. Por ejemplo:

MARICONA DA LA CARA Y NO TACHES PUTA (MOSTER),
NO FALSIFIKES NI HAGAS TONTERIAS / NAZI VAS A MORIR
(LODEN), etc.

En algunos casos con éste se declara imperativamente la expulsión del intruso. Así, se sobrepinta sobre la pieza de aquel escritor o grupo que no ha respetado los derechos de uso sobre un determinado soporte, bien por desconocimiento o injerencia consciente. Por ejemplo:

⁵⁸ Reinterpretación burlona del "grito de guerra" de Joaquín Prat («¡A jugar!»), presentador del concurso televisivo El Precio Justo (TVE).

OUT OF HERE (COCLE LOCO), etc.

En otros se emplea con objeto de negar la pertenencia a un grupo, con un sentido ostracista. Generalmente se trata de una contrapintada. Por ejemplo:

FANE (NO ES) SVK (s.d.), etc.

7) **Epigrama apotropaico o protector**⁵⁹: Su intención es abortar cualquier intento de pisado o tachadura. Por ejemplo:

TOY NO JODAS QUE TE JODO (MROK),
NO COPIES TOY "BKC" ENTREVIAS (RUEDA),
"MUCHO" RESPETO (ZNP), etc.

8) **Epigrama de reserva**: Es funcional y no manifiesta pensamientos verdaderamente personales. Precede a la ejecución de la pieza o se coloca junto a una pieza marcada, inconclusa o a sustituir. Suele representar un refuerzo público de un derecho de acción de un escritor o un grupo sobre una superficie, asentado por su uso frecuente. Por ejemplo:

⁵⁹ Quisiera destacar como ejemplo emblemático de epigrama apotropaico, aunque sea propio del graffiti chicano y por tanto ajeno al contexto español, la fórmula «con sapos», también habitualmente escrita abreviadamente como «C/S» o «C-S». Esta se pone junto al nombre de una persona, de un grupo, de un barrio o de un graffiti amoroso con objeto de protegerlo de cualquier tipo de agresión, lo que implica el conocimiento y aceptación de su significado por quienes grafitean y no sólo por ellos. No obstante, en este caso no sólo juega un papel importante el significado del graffiti, sino el poder prácticamente mágico con el que se dota (Grider 1975: 132-142).

En este sentido, cabe mantener la posibilidad de que en nuestra cultura aún esté latente ese sentido mágico. Más claramente resulta esto en el caso de la firma o en el caso del graffiti amoroso, donde quizás la *damnatio* de nombres tenga un talante de tal índole. En este aspecto, la gestualidad, como exponente de la individualidad, tendría un peso fundamental en la concesión de un valor animista a la firma, que interrelacione el signo de la persona con la persona misma (Gómez 1995: 18).

RESERBADO CZB,
ZONA NUESTRA, etc.

Excepcionalmente se marca para un grupo o escritor invitado por los usuarios habituales de la superficie. Por ejemplo:

RESERBADO A LOS RJC, etc.

9) **Epigrama desiderativo:** Expresa un deseo bueno o malo del escritor dirigido a una persona determinada o al espectador. En algunos casos suele formar parte de una dedicatoria, sobre todo en los agradecimientos y las habituales felicitaciones de cumpleaños. Por ejemplo:

PARA COKY, PONTE GÜENO (TOE y ATH),
FELIZ CUMPLEAÑOS FLAVIA 20 (SUSO 33), etc.

10) **Epigrama vitalista:** Comunica un mensaje de corte hedonista, que incide en las bondades y placeres de la vida y en el aprovechamiento máximo de ésta. En ocasiones, adopta un carácter ligeramente provocativo, sobre todo en su vinculación con lo sexual. Por ejemplo:

CARPE DIEM⁶⁰ (MANY),
SEXO X LA KARA⁶¹ (S.d.),
¡¡VIVAN LAS TETAS GORDAS!! (MORSE),
VIBRACIONES POSITIVAS... AH! BMW... (MORSE, MAST y SORE),
"QUE SIGA LA JUERGA": XBKACHONDOS: (BASEM), etc.

⁶⁰ Locución latina que significa «aprovecha el día presente», empleada con el fin de exhortar al goce de la vida. Es ampliamente conocida entre jóvenes que han cursado asignaturas literarias durante la enseñanza secundaria.

⁶¹ Esta frase se basa en el popularmente conocido lema vallekano: «Vallekas por la Kara».

11) **Epigrama jocoso:** Es una expresión de tono gracioso, que se mueve en el ámbito de los escritores a modo de guiños. A través de ella el autor se ríe de sí mismo o de otro escritor, de su estilo o de las imágenes representadas. Por otra parte, recalca la función social del escritor que busca servir con su obra al deleite del público y evidencia su deseo de estar cualitativamente a la altura de su juicio. Este tipo de epigramas, en concreto los que inciden en los errores propios (más propios de una actitud clownesca que del *joker* o el *jester*), llamaron ya la atención de Henry Chalfant y Martha Cooper (Cooper y Chalfant 1991: 38), aunque ya fueron registrados por Craig Castleman (Castleman 1987: 48).

En algunos casos se enuncia de modo autocrítico contra la propia obra o desde la colaboración de personas allegadas, con las que hay confianza. Hay ejemplos magníficos en piezas inacabadas, abandonadas, con las que el autor no está satisfecho o piensa que en algún otro va a suscitar disgusto:

*FOTOS NO! ZENSURADO POR LOCURA (OAK),
TACHENLO. POR FAVOR PINTENLO (SEKA),
SOY FRUTERO QUE ESPERABAS (JAS),
SIN BOCETO NI GANAS (MANY),
LA GENA ESTA SERBIDA⁶² (JAS), etc.*

En ocasiones, adopta un talante provocativo hacia el espectador o hacia los compañeros, para eludir posibles críticas. Por ejemplo:

SI NO TE GUSTA ME LA PELAS⁶³ (s.d.),

⁶² Se entiende por *gena* aquella pieza inacabada o chapucera. Lo opuesto a una quemadura o una salida. Proviene de la forma inglesa *generic* (Chalfant y Prigoff 1995: 12). Por lo demás, esta frase constituye un juego que reintrepeta humorísticamente la conocida expresión «la cena esta servida».

TODOS SOYS CULPABLES DE ESTAS KKS (JAS),
MAS GUARRA QUE TU VIEJA (s.d.), etc.

En otras situaciones, el escritor de la crítica no es el autor de la pieza e, incluso, no existe ningún vínculo de amistad entre ellos. En este caso, es más fácil que aparezcan formas más bruscas y soeces, rubricadas por tachaduras, cruces o garabatos, que en ciertas situaciones ocultan rivalidades:

SIN NOMBRE (s.d.),
OUT!! (s.d.),
GENARO ASQUEROSO⁶⁴ (s.d.),
TOY (s.d.),
KE MIERDA DE [...] (s.d.), etc.

12) **Epigrama irónico:** Es una variante del tipo anterior, con una carga más descarada y focalizada por el autor hacia el mundo exterior. En ocasiones, alcanza un notable grado de cinismo y provocación hacia el espectador. Por ejemplo:

BUBA NO A SIDO (BUBA),
LA VIDA ES ASI (s.d.),
BIBA IO I MY KULTURRA JASONE (JAS),
MI MAMA ME MIMA (s.d.),
PERDONA MAMA... (JAS), etc.

De modo extensivo, ya de por sí todos los tipos de epigramas con transgresiones ortográficas presentarían un componente irónico, al ser

⁶³ Se entiende por *pelarla* el descubrir el glande del pene y por extensión ejecutar una masturbación. Por otro lado, ésta puede emparentarse con otra expresión: «*pelar la pava*», con un sentido similar. Culturalmente, este acto representa una humillación para quién ejecuta la acción sobre otra persona. Con esta intención se enuncia.

⁶⁴ Se entiende por *genaro* a aquel que hace genas, un toy chapucero.

violaciones conscientes de unas normas académicas preestablecida socialmente.

13) **Epigrama provocativo:** Dada su carga semántica, prima en la confección de su transgresión el deseo de producir una reacción en el espectador de animadversión o repulsa. Normalmente se acompaña por una imagen que incide y refuerza dicha intencionalidad. Por sistema, se suele acudir al terreno de la obscenidad sexual o a lo *gore*. Por ejemplo:

SOPA DE POYA'S (s.d.),
DO YOU WANNA A PIECE OF THIS BRAIN (INCA), etc.

14) **Epigrama ideológico:** Manifiesta el credo o las opiniones políticas o religiosas de las que es partícipe el escritor a título personal o del grupo. Por ejemplo:

NO HAY NOCHE SIN DIA NI LIBERTAD SIN ANARQUIA (JD),
LA REVOLUCION ESTA AQUI (con un emblema comunista) (MBC),
TOLERANCIA EN EL MUNDO (SIZE, SUSO y SPI),
NO MORE FASCISM (s.d.),
BUSKA TU KAMINO EN LA LUZ (D.T.P.), etc.

En algunos casos, son lemas exclusivos del movimiento *Hip Hop*, ampliamente divulgados en el mundo del graffiti, como por ejemplo:

PAZ AMOR UNIDAD (GLUB),
NO LIMITS TO FAME (s.d.), etc.

15) **Epigrama de denuncia social:** Se dirige a título individual contra los poderes o las instituciones públicas y pone en tela de juicio su integridad así como su operatividad y eficacia. Por ejemplo:

INJUSTICIAS. EL LARGO BRAZO DE LA LEY ESCONDE UN AS
(RICKY), etc.

16) **Epigrama derivado de los mass media:** Principalmente procede de la TV. Su uso es puntual, ya que sigue su puesta en moda por la retransmisión de algún acontecimiento público o la emisión de algún anuncio, programa o película que lo divulga. Adopta una significación peculiar por su nueva contextualización, con cierto toque humorístico e, incluso, con una latente intención subversiva en el uso del lenguaje publicitario y de los medios. Por ejemplo:

DIOS MIO ESTO ES UN INFIERNO!!⁶⁵ (ARBE),
SHAK: LA ESENCIA SALVAJE⁶⁶ (SHAK),
DESDE BARNA CON AMOR⁶⁷ (ABEL),
FRENTE JUDAICO POPULAR⁶⁸ (JEIS),
SUCEDIO·EN·MADRIZ·1995·JA.⁶⁹ (s.d.),
¡THE RADIKAL ANIMAL KOMPANY PIG POSSESION. (RUBEN, MAT,
SAGA y POW),
LOS AUTHENTICOS Y ORIGINALES "ABC STYLE" "OTRO GRUPO
MALO QUE PINTA PAREDES" -PRESENTA- LOS FUNKTASTICOS
ANOTHER BAD CREW 96 (MAST y SORE), etc.

⁶⁵ Frase popularizada por el actor Santiago Urrialde en su caracterización como Rambo, personaje cinematográfico (Rambo: First Blood Part II, George Pan Comastos, 1985), en el programa televisivo Esta noche cruzamos el Mississippi de Tele 5 (1995-96).

⁶⁶ Es una alusión general a los *slogans* publicitarios de colonias y perfumes.

⁶⁷ Frase basada en el título de la película Desde Rusia con amor (From Russia with Love, Terence Young, 1964), protagonizada por el personaje literario James Bond, creado por Ian Fleming.

⁶⁸ Alude a un grupo ficticio de resistencia al dominio imperial romano mencionado en la película La vida de Bryan (Monty Python's life of Brian, Terry Jones, 1979).

⁶⁹ Alude al título de un programa televisivo de sucesos de Telemadrid, Sucedio en Madrid (1993-1996).

17) **Epigrama referente al mundo del graffiti y al Hip Hop.** En algún caso podría interpretarse como un auténtico lema. En algún otro, puede consistir en rimas o fragmentos de rimas raperas. Por ejemplo:

SI PINTAR ES UN CRIMEN QUE DIOS NOS PERDONE (NEM),
SI PINTAR ES UN DELITO QUE DIOS NOS PERDONE (s.d.)⁷⁰,
AEROSOL Y ;;MADNESS!! (ASH),
AEROSOL ART (AGDM e IVAN),
THE HIP HOP DON'T STOP (s.d.),
HIP HOP ONE (VAMP),
SKATE OR DIE (PATINA O MUERE) (s.d.),
VIVA EL RAP (s.d.),
ARTEFIMEROROE31 (ROE), etc.

18) **Epigrama suburbial:** Hace referencia a la vida en los barrios periféricos, con un indiscutible sabor y regusto por lo marginal, el lumpen, el gueto. Es habitual de esa corriente denominada *Gansta Graffiti*. Por ejemplo:

----- LA NUEVA EMBAJADA CRIMINAL (JOB), -----
...TALENTO URVANO... (TCB),
CODE DE LA RUE (MANY),
LA LEY DE LA CALLE... (RPS), etc.

19) **Epigrama toponímico:** Enuncia un pensamiento vinculado a una localidad o barrio. En algunos casos sirve como muestra del ingenio de algunos escritores que juegan con la modificación fonética de una forma

⁷⁰ La transmisión de lemas procedentes del graffiti newyorkino es, en este caso particular, evidente:

GRAFFITTI IS A ART AND IF ART IS A CRIME, LET GOD FOR-GIVE ALL
(LEE, 1981) (Chalfant y Prigoff 1995: 14),
IF GRAFITTI IS A CRIME, LET GOD FORGIVE US (CHICO, 1986) (VV.AA.
1990: 79), etc.

generalmente conocida y la consiguiente alteración conceptual, en ocasiones con resultados cómicos. Por ejemplo:

VALLEKAS POR LA KARA (s.d.)
VALLELKAS BY THE FACE (s.d.)
BARRIO POTENTE VK (s.d.),
VALLE DEL KAOS⁷¹ (MATHE),
VALLE DEL JAS⁷² (JAS), etc.

20) **Epigrama aforístico:** Expresa una máxima o un consejo con intención moralizante o doctrinal. Por ejemplo:

SI NO PUDISTE COMUNICAR CON TUS PADRES, INTENTA HACERLO
CON TUS HIJOS... (RAFITA),
SI ELLOS TE AGOBIAN SE TU SU PESADILLA (S.d.), etc.

21) **Epigrama lírico:** Adquiere un aspecto versificado. Puede ser original o no. Por ejemplo:

SE SUCEDEN TODOS LOS ENIGMAS Y SOPORTAN AL SUMERGIDO
SUEÑO... (s.d.), etc.

22) **Epigrama interpersonal:** Lo enuncia el escritor a un determinado receptor, atendiendo a unas claves personales y una actitud confidencial. Puede incluirse dentro de los criptogramas por revestirse de cierto aire sibilino, aunque en ocasiones no se observa una clara intención hermética, aproximándose al subtipo lírico. Por ejemplo:

⁷¹ Variante del topónimo «Valle del Kas».

⁷² Ídem.

DESDE LO ALTO DIVISANDO EL SENDERO DEL QUE FUE MI
VERDUGO. ROZA EL 96... DISFRUTA Y DESEA QUE DISFRUTEN
(RAFITA), etc.

23) **Epigrama criptico:** Resulta intencionadamente indescifrable para el lector que no está al tanto de sus claves, impidiendo su correcta descodificación. Generalmente es intergrupala o interpersonal y exponente de la generación de una jerga restringida o muy restringida. Por ejemplo:

MUERTE A LOS ORSIDOS (REK y ROB),
MIRA LA PECERA (JEIS),
¡¡TENGO INSOMNIO!! (TCB), etc.

En muy determinados casos, puede establecerse una vinculación con el nombre de un grupo o un escritor, pudiendo considerarse como un mote de éste. Por ejemplo:

KARDOS KRUDOS (KR2),
LOS "Z" (XZEN),
LOS GATOS GORDOS (31 CLAN), etc.

3.3.2.5. Los textos

Algunas piezas presentan generalmente textos compuestos por varias frases y en un párrafo que explican, describen o acotan la escena representada. En general, se emparentan con los títulos de crédito del cine o los carteles del cine mudo, los bocadillos, cartuchos, letreros o comentarios narrativos del cómic y los elementos textuales, constitutivos de los anuncios publicitarios. También pueden constituir auténticas arengas a la acción cívica o sermones críticos, ligados al *hardcore*.

3.3.2.6. Los signos

Son los mismos que habitualmente forman parte del diseño de las firmas y que abordaremos más adelante, al tratar la firma en su autonomía y como género independiente y principal del *Hip Hop Graffiti*.

3.4. El enmarcado

En el graffiti se percibe el poderoso influjo de la convención occidental del encuadre y que determina medios como la pintura, el cómic, la fotografía, el cine o la televisión. Este convencionalismo se refuerza con su implantación sobre un paisaje urbano donde las estructuras cuadrangulares y las rectas modulan principalmente sus formas (muros, losas, ventanas, paneles y carteles, cajas de vagones, de furgonetas, etc.) No obstante, es frecuente que figuras o letras se salgan a lo ancho y largo del marco y rompan la concepción estática del espacio que éste establece. Pero, en toda esta desmesura o violación de barreras se fija un límite que se centra en los mismos motivos: el contorneado. Mediante éste, letras y figuras son ceñidas por una línea, haciéndose autocontingentes, autónomas a la superficie donde se asientan, inmunes a la resonancia de otras imágenes y reafirmando la percepción unitaria de todos los elementos gráficos que integran la pieza.

Por otra parte, el graffiti es dado a plantearse problemas de ilusionismo. Esto es más evidente cuando el escritor ya es lo suficientemente experto^{como} para conseguir construir verdaderos trampantojos (ALI, SUSO 33, MEGAROCK, ZETA, etc.) que diluyen esa clara demarcación entre el espacio pictórico y el del espectador o también, por ejemplo, con el marco arquitectónico donde se asienta la pieza. En este sentido la limitación bidimensional se

rompe, la ventana se abre hacia el espacio del espectador o se abre un espacio más profundo rompiendo el fondo de la imagen. De esta forma, el mundo irreal del graffiti irrumpe en nuestra realidad cotidiana, más allá del diálogo que puede ofrecer la mirada o los gestos de unas figuras, o nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en un espacio maravilloso e infinito que se asoma a través de las oquedades abiertas en unos lienzos de muro o de papel fingidos. El engaño, la confusión entre realidad y fantasía hacen reflexionar acerca de la verdadera sustancia del mundo real, frecuentemente mediante el planteamiento de la transitoriedad y futilidad objetual del graffiti.

El encuadre temporal estático también se trata de superar. El recurso de la representación de las figuras en diferentes instantes de una secuencia (momento previo a la acción, la acción misma o el momento posterior a la acción) o mediante el uso de convenciones gráficas ayudan a crear la impresión de movimiento. De esta forma, se sugieren en nuestra imaginación unas imágenes precedentes y continuadoras de la imagen contemplada y, consiguientemente, la cuarta dimensión. Igualmente, se acude a la sugerencia de mudabilidad por medio de la representación de una materialidad gaseosa, dúctil, deleznable, correosa, chorreosa u orgánica entre otras, sobre la que se asienta el motivo central y que ya algunos estilos ofrecen con su dinamismo formal.

4. Técnica y procedimiento

4.1. Nociones generales sobre las técnicas del graffiti

Los escritores pueden emplear cualquier instrumento o instrumentalizar cualquier objeto con una funcionalidad, en principio, ajena (llaves, sprays de nieve, tubos de betún líquido, piedras de afilar, puntas de diamante, clavos, etc.), principalmente atendiendo a los siguientes factores:

- 1) **Disponibilidad:** un instrumento que en el momento de acometer el graffiti se tenga a mano o sea asequible (obtenible o económico).
- 2) **Operatividad:** un instrumento que no se inactive o desvirtúe al contacto con la superficie del soporte y se adapte a sus cualidades.
- 3) **Prestancia:** un instrumento digno de la categoría del graffiti o adecuado al tamaño de éste.

La operatividad está, por tanto, muy condicionada por el tipo de superficie en que se trabaje. Esto crea unas pautas generales que vinculan un tipo de instrumento a un tipo de superficie (tabla I⁷³).

Igualmente puede establecerse una relación cronológica entre el uso de ciertos instrumentos y la fase de desarrollo de

⁷³ Todas las tablas de este apartado son fruto de las observaciones realizadas esporádicamente y de los datos obtenidos con el seguimiento de la cata N1/95.

los escritores (tabla II). De este modo, el escritor va a ir procurando ampliar progresivamente el repertorio técnico. No obstante, este enriquecimiento técnico se ve condicionado por la accesibilidad del escritor a cada una de esas técnicas. Principalmente, los impedimentos más notables son el conocimiento de suministradores, la cuantía económica y el no sentirse a gusto con la técnica o negársele ésta.

En cuanto a la prestancia, es muy importante optar por un instrumento digno del tipo de pieza que se va a realizar. Aquí puede observarse cierto ennoblecimiento en el recurso de un instrumento tan celebrado como el aerosol. Sobre todo, si se atiende a su destino al pintado de trenes o muros. Una preferencia que, dado el condicionante de emplearlo para todo, ha obligado a su desarrollo tecnológico cara a lograr una autosuficiencia en las prestaciones, adecuándolo a trabajos delicados a través de la creación de válvulas o adaptadores para cada tipo de tarea.

No obstante, lo principal es que, si se va a cubrir una extensión notable de superficie, además de en un breve plazo de tiempo, esto se haga con un instrumento de gran cobertura, como es el aerosol. Por tanto, no se puede acometer un *whole car* con un rotulador, aunque quizás el resultado fuese plásticamente interesante. Requisito no necesario, por su parte, en los graffiti lineales o de pequeño formato como las firmas, donde un aerosol entorpecería enormemente su concreción y basta con una brocha o, incluso, una tiza. También, en el caso de piezas, al condicionar el instrumento en buena medida las calidades formales de la obra, el uso del aerosol se hace prioritario para obtener un acabado uniforme, satinado o brillante.

SOPORTE	TÉCNICA
Superficie escarchada, nevada, empañada, cubierta de polvo o de carbonilla	Incisión digital
Cemento fresco	Impresión o incisión grosera o fina
Enyesado	Incisión fina, paletina o <i>spray</i>
Madera o formica	Incisión fina, pirograbado, grafito, bolígrafo, rotulador, paletina o <i>spray</i>
Superficie metálica o cromada	Incisión fina, rotulador o <i>spray</i>
Superficie de cristal o acetato	Incisión fina, pirograbado (acetato); rotulador o <i>spray</i>
Superficie pulida	Incisión fina o rotulador
Superficie parietal o pavimento	Incisión, grafito, tiza, cera, bolígrafo, rotulador, paletinas o <i>spray</i>

Tabla I

FASES SUCESIVAS	INSTRUMENTOS	CRONATISMO
PRIMITIVA	Incisión e impresión	Acromo, interés por los valores plásticos de la materia. Cromatismo por levantado de capas de distinto color o tono.
INICIÁTICA	+ Tiza, grafito, cera, bolígrafo, pirograbado	Monocromía, bicromía o tricromía. Linealidad
CONSUMADA	+ Rotulador o <i>spray</i>	Policromía, mezclas y esfumatos. Linealidad y mancha de color.

Tabla II

En un lugar aparte, hay que considerar el recurso a técnicas indirectas (pegatina, *collage*, plantilla, etc.), aunque sea poco usual. Normalmente se da en la fase consumada sin ser determinante.

4.2. Los útiles del escritor de graffiti

4.2.1. Los rotuladores

El uso de los rotuladores está enfocado casi exclusivamente a las firmas, las potas y los *grafs*, aunque puede echarse mano de ellos para el acabado de ciertos detalles de las piezas o como sustitutos del aerosol en el caso de las brochas, por tener unos trazos igual de poderosos. Su uso generalizado por los escritores de graffiti puede fijarse en los años 70, afirmándose por algún autor que el primer escritor que se sirvió de este instrumento para *takear* fue el legendario TAKI 183 (Popper 1989: 258). Característica técnica que sin duda suponga el punto de partida de la ruptura y distinción de esta tipología de graffiti con otras tradicionales que impliquen la escritura del nombre.

Mayoritariamente suelen emplearse los rotuladores de más grosor (a partir de 1 cm.) y preferentemente con puntas planas, por el juego estético que dan. Por tanto, se aprecian mucho los rotuladores denominados brochas o linternas, cuyas puntas planas pueden ofrecer trazos de hasta 5 ó 6 cm., y se desprecian rotuladores más finos, los llamados juguetes. Uno de los más codiciados es el Edding 8700, *jumbo paintmarker*.

Al ser su uso frecuente en el ámbito escolar, el rotulador y no el aerosol constituye el primer instrumento de envergadura tecnológica y emblemática que utilizan los *toys* al

traspasar la fase iniciática y pasar a ser escritores. Aunque inicialmente se sirven de marcas comunes como los Carioca, se aspira a adquirir o maladquirir marcas con unas consonancias menos pueriles y más profesionales: Inoxcrom, Staedtler, Pelikan, Stabilo, Pilot o Edding.

Existe otro tipo de rotuladores, los denominables caseros. Son los conocidos como camaleones o pegamentos. Al fabricárselos el propio escritor, estos pueden adaptarse a las exigencias particulares de éste. También, es bastante común emplear sustitutos, como los botes de crema limpiazapatos (Kanfort, Búfalo, etc.), que una vez vacíos pueden cargarse con tintas.

Por otro lado, el rotulador se vincula con la práctica del *tagging* con pegatinas o *tagging* indirecto, ya que es el instrumento más apropiado para firmar en ellas. Un "truco" este que busca una economía de tiempo en las acciones de firmado, pese a condicionar el formato reducido de la firma.

4.2.2. El aerosol

Para el graffiti ha sido vital el desarrollo de la pintura en aerosol hasta el punto de haber sido definido por algunos autores como *Spraycan Art* (Chalfant y Prigoff 1995) o por buen número de escritores como *Aerosol Art*⁷⁴. Por tanto, asistimos de nuevo en la génesis de los movimientos artísticos a la intervención del factor tecnológico. Es más, contemplamos como se favorece y potencia la expresión plástica gracias a las posibilidades ofrecidas por este avance industrial que perfecciona una técnica bastante reciente: la aerografía. Estos medios a su vez han mejorado ostensiblemente una técnica tan primitiva como es el estarcido, con una gran aplicación en el graffiti general a través de plantillas metálicas o plásticas que permiten una producción seriada y uniforme (serigrafí). En definitiva, esta técnica resulta muy apropiada para la cubrición de grandes superficies -favoreciendo el *blow up*- y un ritmo gradual e intensivo de trabajo⁷⁵. En otro lugar, como contrapartida ha obligado a recurrir a mascarillas para neutralizar los perjuicios de la vaporización de la pintura. De todos modos, la necesidad expresiva y operativa de los escritores de graffiti -no lo olvidemos- precedió a y fomentó en cierta medida estos adelantos, al menos con vistas a su

⁷⁴ Acerca de esta denominación, habría que puntualizar dos cosas. Primero, que ésta se usa también para referirse al *Graffitismo*, aunque por lo general^{me} a la faceta legal de los escritores de graffiti. Segundo, que, aunque la pintura en aerosol sea sin duda el elemento más característico del graffiti newyorkino y del graffiti de nuestro siglo, en igual grado de significación el rotulador o el chicle constituyen otros materiales de trabajo distintivos frente a otros periodos históricos.

⁷⁵ No olvidemos que el gran avance tecnológico que revolucionó el joven panorama del graffiti newyorkino hacia 1972 fue la incorporación al aerosol de la válvula ancha (Castleman 1987: 62). Acontecimiento que, sin duda, provocó la proliferación de estilos y la aceleración de los ritmos de renovación formal que constituyen las guerras de estilo.

aplicación en lo artístico. Adelantos sin los cuales el graffiti no habría alcanzado las cotas de desarrollo de las que goza en la actualidad.

No obstante, cuando llega a España, aún el graffiti no puede lograr unas cotas de desarrollo equiparables a la metrópoli newyorkina ni a otros focos del resto de Europa. Los escritores carecen no ya de una experiencia laboral que aún ha de forjarse, sino de los elementos técnicos apropiados. CHICO, escritor de Aluche que vivió los inicios, nos pone en antecedentes sobre esta cuestión:

F.F-S.- Te gusta experimentar y no quedarte en...

CHICO.- Sí, eso. Estancarte no. Mola eso. Además, con el tiempo siempre aprendes algo, siempre sale... O los botes te los cambian. Porque antiguamente... Tenía más mérito antiguamente que ahora. Pues ahora realmente los botes puede pintar cualquiera que coja técnica. Ahora es más técnica que... Porque antes era... Sólo había unos botes, los Dupli-Color, y eran malísimos y tenías que pintar con eso. Y pintaba superfino y no te hacía degradados, no te hacía nada. Era... Es que es diferente antes que ahora.

F.F-S.- Es que ha habido un gran desarrollo hasta...

CHICO.- Sí. Es que ahora. Los spray ahora son... Antes eran *spray* de coche.

F.F-S.- Las boquillas.

CHICO.- Sí, sí, lo han cambiado todo. Ahora los *sprays* son para pintar, cuando antes el *spray* era para eso, quitar rayones del coche. Y tenías que pintar con eso. Pero ahora hay *sprays* solo para eso, ¿sabes?, para pintar. Y tienes boquillas que pintan fino que te pintan... te pintan...

(CHICO c.p. marzo 1996)

Obviamente, la necesidad aguzó el aprovechamiento de los humildes medios con que se contaba para sacarles el máximo rendimiento posible. No era extraño que se recurriese al empleo de paletinas y botes de pintura y de esos primeros *sprays* chorreosos en los últimos años de la década de los 70 y

principios de los 80. También entre estos años se encontraba la reproducción de la manipulación ingeniosa de válvulas a la manera de cómo se hizo en el New York de los 70. Incluso, movidos por el deseo de ser unos buenos escritores y emular la calidad tímidamente reflejada en fotografías a blanco y negro o a color o recreada imaginariamente de los graffiti newyorkinos o de otros focos punteros, eran los mismos escritores los que viajaban al extranjero para proveerse de aerosoles y válvulas, antes de que se hubiesen creado unos circuitos de importación. En este sentido, cabe también destacar la introducción de material realizada por escritores, hijos de emigrantes, durante sus desplazamientos veraniegos desde Francia, Alemania, Bélgica o Suiza a España.

Lógicamente, al originarse poco a poco una demanda local firme (integrada tanto por las demandas industrial, artística y grafitera), se posibilitó la importación y la fabricación nacional de un material de pintura más apropiado para un uso artístico. Un material de calidad que permitiese conseguir ciertas calidades plásticas imposibles de obtener con un material inadecuado (degradados, difuminado, brillos, trazo grueso, amplia cobertura, etc.) Esta satisfacción del mercado produjo en el mundo del graffiti lo que podría llamarse efecto Montana, por ser esta la marca que revolucionó en España la oferta de aerosoles. Este efecto consistiría en el desarrollo explosivo del graffiti en un lapso de tiempo corto, gracias a una brusca mejora de las prestaciones del material. No obstante, la incorporación al mercado madrileño de estos productos fue inicialmente problemática para los escritores, ya que sólo se ofertaba dicho material en un gran almacén y a un precio excesivo para sus bolsillos. Esta carestía favoreció la

reproducción del *racking* o *nicking*. Un hábito que venía a asentarse como una práctica iniciática y autenticadora de la acción grafitera y que sólo parece desaparecer, a ciertas edades, cuando el escritor disfruta de una autosuficiencia económica gracias a un trabajo o por tener un *status* social acomodado.

Podemos percatarnos en definitiva de que en toda la cuestión técnica del graffiti se asienta un principio clave y constante: el uso del *spray*. La carga emblemática y potencial del *spray* pesa tanto como elemento definidor del graffiti que siempre está presente, incluso en lugares donde no se distribuye comercialmente. De este modo, pese a cualquier dificultad distributiva, el umbral (Hannerz 1990: 108) de este mercado es elevado, al ampliarse el deseo de alcance. Por encima de cualquier otra consideración, los escritores se apañan para conseguir y usar aerosoles, aunque fuesen inadecuados o perjudiciales visualmente, aunque procurasen ciertos valores estéticos no deseados (trazo fino, chorreones, etc.) En todo caso, los puntos de venta de aerosoles se convierten en *lugares centrales* (Hannerz 1990: 109), que sirven como puntos de encuentro de escritores de distintas áreas urbanas.

Consiguientemente, el uso de la técnica del aerosol es un medio tan íntimamente ligado al desarrollo de todo tipo de graffiti en los últimos treinta años y especialmente en el graffiti *alla americana* que entre algunos escritores su uso - sobre todo para piezas- se ha convertido en un auténtico dogma⁷⁶. Pero, ciertos grupos de escritores, más abiertos, sin

⁷⁶ En la cultura *Hip Hop* encontramos como otro ejemplo de estos "dogmas

prescindir en ningún momento del aerosol, consideran que pueden emplearse conjuntamente pinceles o rotuladores para realizar detalles y rodillos o brochas para las labores de fondeado en las piezas. En el primer caso, prima el resultado por medio de un instrumento más preciso y, en el segundo, un sentido económico por medio del abaratamiento de costes materiales y de tiempo en la preparación conveniente del soporte. Además, pueden ayudarse de cartones o cinta adhesiva para trazar líneas o plantillas para letras o figuras.

Esta desacralización del *spray* deriva del planteamiento de otros elementos constitutivos del graffiti como más importantes y vitales a la hora de definirlo. En ocasiones algunos escritores advierten que el graffiti no lo determina una técnica en especial, sino ciertos condicionantes como son lo prohibido o el riesgo. En este caso, el instrumento, aunque sea importante, pasa a segundo lugar y lo que prima es la acción y la acumulación de acciones, más que el resultado productivo en sí:

SUSO.- ...Te puedes bombardear toda una ciudad sin usar *spray*, con una tiza como aquí ha pasado. De hecho la persona que más tenía bombardeado Nueva York, por lo visto, era una mujer que rascaba..., rayaba todo lo que pillaba y ponía «Pray» y «Reza». Y no está utilizando *spray*⁷⁷.

(SUSO 33 c.p. marzo 1996)

de fe instrumentales" en su vertiente musical el empleo del vinilo por DJs o la grabación en este soporte de las rimas. Planteamientos que entrarían en conexión con el concepto de lo auténtico como distintivo cultural.

⁷⁷ SUSO 33 hace referencia a una historia recogida por Craig Castleman (1987: 86-87), aunque cambia ciertos detalles que no alteran la interpretación general cara a su declaración acerca del valor de los instrumentos.

El escritor al que se refiere es PRAY. Fue considerado rey de la ciudad de New York, porque, aunque no tenía estilo, consiguió inundar los vagones del metro, las paredes y las cabinas telefónicas con las frases «Pray», «Worship God» o «Jesus saves». Empleaba sólo bolígrafo o rotulador y no un útil de grabar (material elegido como ejemplo posiblemente por su carga primaria y humilde). Causó un fuerte impacto no sólo en la gente ajena al graffiti, sino hasta en los mismos escritores dado que su personalidad y su identidad se rodeó de un sugestivo y terrible misterio (anciano alcohólico,

440

Sin embargo, existe una concepción ortodoxa que sólo admite el uso exclusivo del *spray* y a pulso, incluso sin auxilio de plantillas. Una pretensión que hasta se enraiza como aspiración entre los escritores más liberales. Una opción, además, refrendada por la efectiva realización de piezas por medio únicamente de este sistema.

En todo este asunto surge siempre la polémica al traslucirse distintas formas de entender el graffiti entre los escritores. Acudo de nuevo a unas declaraciones registradas para ilustrar este aspecto:

CHICO.- ...Y coges un *spray* y haces lo mismo y luego lo puedes alternar, si te da la gana. Lo haces con *spray* y luego, después, le puedes meter pincel y eso. Claro, puedes retocar lo que quieras. Luego, claro, hay gente radical de turno. Dirá «huy, sólo graffiti».

F.F-S.- ¿Hay una ortodoxia y heterodoxia?

CHICO.- Huy, sí, sí. Es que claro, depende de la gente que...

F.F-S.- ¿Qué existen ya como una normas académicas dentro del graffiti?

CHICO.- Sí, sí. Hay mucha tontería. Es ideología. Igual que los nazis tienen su ideología, pues esto igual. Los que somos abiertos, pues nos da igual simplemente. Pero es que hay gente que es pasión. Se pegan y tonterías. Y eso es absurdo.

enfermera enloquecida por una secta, una anciana nonagenaria, mendiga y loca...) En este caso, sorprende el hincapié en resaltar rasgos descriptivos como la extrema edad, la marginalidad o la locura a la hora de construir lo que se constituye como un estereotipo legendario dentro del marco del graffiti. Unos personajes que se construyen a partir de lo que pueden dar de sí las connotaciones semánticas de sus frases y los múltiples y contradictorios testimonios de testigos que afirmaban haberlo reconocido en distintas personas. Unas interpretaciones que no se cuestionan la posibilidad de una pluriautoría o un efecto mimético, como sucedió hace medio siglo con el famoso «*Kilroy was here*».

También a un nivel subcultural, en este personaje se proyectan figuras culturales como el artista maldito (el escritor maldito) o el emparejamiento de raíz romántica entre arte y locura (grafitomanía). También, sugiere que se trata de explicar a ojos de los escritores una anomalía en su medio acudiendo a la injerencia de caracteres atípicos o extraordinarios al escritor común (vejez, alcoholismo, profetismo o locura). Incluso cabría reconocer los ecos proyectados de ciertas condenas míticas de la tradición occidental encarnados en la figura de un "escritor errante". Parábola mitológica transmitida en ámbitos juveniles a través de relecturas del cómic o el cine, fundamentalmente en géneros como el fantástico o el *western*.

Mucha gente que es que es pasión por eso y si te tienen que pegar, porque han hablado mal de él...

(CHICO c.p. marzo 1996)

Obviamente, existe una corriente de escritores que se mantienen fieles a unas normas de comportamiento equiparables con las enunciadas por Craig Castleman o Henry Chalfant en el caso newyorkino⁷⁸. No puede por menos que advertirse cierta reproducción mimética de estos hábitos de conducta. Pero, frente a ellos, existen unos escritores que tienen a gala una actitud más acorde con la realidad subcultural madrileña y que no desean convertirse en meros reflejos clónicos de unos estereotipos caricaturizables, que tampoco se corresponden exactamente con la realidad emulada y que sí tienen mucha relación con ciertos estereotipos cinematográficos o televisivos.

Tipos de aerosol

En la actualidad, los escritores disfrutan de una amplia oferta de marcas, botes de distinto volumen, tipos de válvulas, gamas de colores.

⁷⁸ Esta observación me hace sospechar que algunos escritores -sin contacto directo con los focos americanos o con los escritores newyorkinos que arribaron a Europa- conocieron directamente el libro de Castleman y divulgaron oralmente partes de su contenido entre otros, de modo literal o libre. En el caso de Chalfant, lo que tendría un mayor peso en la reproducción conductual del graffiti sería el documental Syle Wars, por su doblaje al castellano, mientras que sus libros tendrían una repercusión eminentemente visual, al no traducirse a esta lengua.

Las principales marcas existentes en el mercado madrileño en la actualidad son Montana, Felton, Sparvar o Novelty⁷⁹. Otra marca, muy estimada, es Krylon, dado

su empleo emblemático por los escritores newyorkinos, seguida por otras como Rust-Oleum, Red Devil, Wet Lock, Plasti-Kote, DY-Mark, Tuxan, etc.; sin presencia en el mercado nacional.

El volumen de los botes más comúnmente usados suele ir de los 200 ml. a los 400 ml.

Las válvulas o boquillas básicas que se emplean actualmente son tres tipos:

- 1) La que normalmente va incluida en el bote (punto blanco). Permite un trazo medio.
- 2) La *skinny cap* (punto negro). Permite un trazo fino, útil para bordes y detalles decorativos.
- 3) La *fat cap* (punto verde) o la *jumbo cap*. Ofrecen un trazo grueso, muy útil para el fondeado, los rellenos o el *powerline*.

Dos o tres años atrás el mercado madrileño carecía de las válvulas específicas, para trazo fino o grueso. En este momento, incluso puede obtenerse una gama de al menos siete válvulas:

- 1) *Super skinny cap* (punto amarillo)
- 2) *Regular skinny cap* (punto negro)
- 3) *Power cap* (punto blanco)
- 4) *Regular fat cap* (punto verde)
- 5) *Super fat cap* (punto rojo)

⁷⁹ Las fábricas de estas marcas se ubican en Madrid y Barcelona. En el caso de la marca madrileña Novelty, ésta se encuentra en Fuenlabrada, punto clave del graffiti de la Comunidad.

6) *Skinny tagger cap* (con un tubo fino aplicado)

7) *Fat tagger cap* (con un tubo grueso aplicado)

Cuando no se dispone de ellas, los escritores consiguen mediante artimañas que las válvulas normales les presten un servicio parecido. En el caso de necesitar aumentar el grosor del chorro de *spray*, con el rajado o cruzado de las válvulas normales éste puede obtenerse (ZSL c.p.2 marzo 1996; TRAS c.p. mayo 1996). No obstante, caracteriza el trazo con una dicción cuadrada y no redondeada, desa-gradable para algunos escritores, (TRAS c.p. mayo 1996).

En colores los más demandados son los industriales y los brillantes, siendo los satinados y fosforitos los menos utilizados. En el caso de los colores fosforito se suma su contraindicación para uso en exteriores y su mejor adecuación a la decoración de espacios interiores (*pubs*, discotecas, etc.), además de resultar odioso para los escritores, por su rutilancia y esnobismo. Cuando se da el caso, puede presumirse sin lugar a dudas de que es obra de un *toy*.

Habitualmente el mínimo de colores empleados en una pieza son tres, o dos en el caso de una pota algo más trabajada. Aunque para que una pieza luzca bien lo usual suelen ser de seis a diez colores. En algunos casos se han llegado a combinar hasta la veintena (ZSL c.p.2 marzo 1996). De todas formas en España, dentro de un uso rico del color, parece darse una mayor austeridad que en el resto de Europa (CHICO c.p. marzo 1996). Al menos, vistos los ejemplos que suministran las publicaciones de otras partes de Europa, como Francia o Alemania.

En algunos casos el empleo de un determinado color encuadra a una pieza en una determinada modalidad. Este es el caso del plata, cuyo uso es frecuente en estos últimos años, por el excelente juego que ofrece su aspecto brillante al combinarse con una gran variedad de colores y por el mejor mantenimiento de sus cualidades reflectantes que en el caso del oro. Este hecho ha provocado la aparición del término plateado para referirse a aquellas piezas donde se emplea de modo protagonista. Incluso, el uso insistente por un escritor de un color en particular ha provocado que dicho color se asocie al nombre del escritor (p. ej., plata kami).

A continuación, señalo cuales son los colores más empleados, según la información suministrada por la tienda *Tiempo Libre*⁸⁰:

C. BRILLO		C. INDUSTRIAL	
	(todos los ofertados)		
Amarillo limón	Verde claro	Amarillo azafrán	Verde pálido
Amarillo claro	Verde lutecia	Amarillo pastel	Verde luminoso
Amarillo medio	Verde oscuro	Beige rosado	Verde menta
Naranja	Ocre	Rosa pálido	Marrón cuero
Rojo vivo	Marrón tostado	Rojo fiebre	
Rojo claro	Marrón tabaco	Violeta erika	
Rojo burdeos	Crema bebé	Violeta	
Rosa	Gris claro	Magenta	
Violeta pálido	Gris perla	Azul ultramar	
Violeta	Gris oscuro	Azul luminoso	
Violeta azulado		Azul turquesa	
Azul claro	Plata (+)	Azul océano	
Azul medio	Oro (-)	Azul caribe	
Azul oscuro			

⁸⁰ *Tiempo Libre*, Moda sport y deportes. Calle Duque de Fernan Núñez, 4, 28012-MADRID.

Por último, indicar que ante la carestía del material algunos escritores observan el hábito de dirigirse a comprarlo a mayoristas. Incluso, algunos grupos de escritores montan su propio negocio, abriendo comercios donde entre otras mercancías se vende material de pintura.

4.2.3. Instrumentos para grabar

A partir de 1993 ó 1994 aproximadamente, se introduce en Madrid el *scratch tagging* (rayar la firma) por los escritores RED y COS⁸¹. Es hacia 1995, cuando esta modalidad de takeo se pone muy de moda entre los *taggers*. De este modo, contemplamos en el metro de Madrid como sus estaciones y vagones (preferentemente en puertas, ventanas y pasamanos) se cubren de firmas realizadas por este procedimiento directo con puntas de acero, puntas de diamante, fresas, piedras de afilado o cualquier otro instrumento útil a este fin. Igualmente, en la superficie urbana es fácil hallar firmas rayadas sobre enlosados pulidos, cristalerías, superficies metálicas, plásticas y enyesados.

La proliferación de este tipo de acciones -junto a la intriga de a qué responden- ha suscitado una viva polémica pública, cuyo ejemplo más inmediato es la reacción de algunos comerciantes y responsables de entidades financieras del distrito Centro (calles: Gran Vía, Corredera Baja de San Pablo, Velarde, Fuencarral, Hortaleza, Augusto Figueroa, Libertad y Barquillo), afectados por la demoledora actuación de escritores que se sirven del rayado (Ahrens 27-11-1996: 5). Éstos han manifestado su descontento públicamente por medio de la Plataforma de Asociaciones Independientes de Vecinos y

⁸¹ Resulta curioso que al referirse algunos escritores al *boom* de esta técnica, recalquen quién la introdujo. Incluso, cuando algún escritor consultado habla de otros escritores, si no se sirven de los útiles habituales, o sea del *spray* y el rotulador, suelen indicar su técnica particular.

En esta conducta apreciamos semejanzas con el hábito de buscarle a toda técnica artística un "inventor", "introducido" o "divulgador" en el mundo del arte (Kris y Kurz 1991: 36), con el fin de consolidar un Olimpo de héroes culturales.

Comerciantes de Centro a través de los medios de comunicación (prensa, radio y televisión).

Las razones para el uso de este sistema son su bajo coste, la mayor duración del material, la mayor duración de su huella -al eludir la acción de los métodos de limpieza aplicados para borrar firmas a tinta o pintura, pues requiere en todo caso el pulido del soporte para su eliminación-, el no dejar rastro oloroso alguno que pudiese delatar la permanencia próxima del escritor y su aspecto más primitiva y contundentemente radical, que subraya el cariz vandálico. En contrapartida, por el momento su visualización es bastante pobre y el tamaño de las firmas por lo general muy pequeño, reproduciéndose los recursos primitivos que encontramos en la generación de los estilos de las piezas con aerosol.

4.3. El *modus operandi* del escritor de graffiti

4.3.1. Procedimiento del firmado

Al firmar, el escritor puede actuar de un modo selectivo o precipitado, sobre soportes a los que llegue bien con su extensión corporal (altura del brazo), aupado por un compañero (a caballo), subido a un objeto (un cubo de basura, un buzón, la capota de un coche, etc.) o trepando por la arquitectura (tapias, cornisas, enrejados, torretas, etc.)⁸² Esta actividad suele ser clandestina, no obstante, algunos escritores osan ejercerla de modo descarado y con mayores riesgos cara a testigos. Todo depende del grado de emoción que quiera dotarse a la acción. Normalmente, se escribe la firma en el momento con el instrumento a mano, pero existe también la práctica de golpear con pegatinas firmadas. Es una forma más rápida, para situaciones especiales donde no se puede portar el material usual o actuar de un modo tradicional.

En el caso del bombardeo indiscriminado, puede darse una alta concentración de firmas idénticas en un área bastante escasa (una calle, una estación, un vagón, etc.) o en un punto especial (un lienzo de muro, un panel publicitario, una puerta,

⁸² En ocasiones, se observan firmas realizadas a una altura anormal de modo aparentemente inexplicable, ya que reclamarían contar con un despliegue de medios fuera del alcance común y espontáneo de un escritor de graffiti (escalas, cuerdas o poleas, etc.). La solución a este enigma es sencilla y ya la sugiere de por sí el que en estos casos las firmas suelen ubicarse en medianeras. Estas se trazaron sirviéndose de una estructura arquitectónica posteriormente derribada o bien por rebajarse el nivel del suelo. Una circunstancia ajena al escritor que aumenta el lucimiento visual de su firma y puede generar una impresión sorprendente entre aquellos escritores que desconocen los factores que inicialmente concurren en su realización, sobreestimando la capacidad de éste (fs. 63, 155 y 300).

etc.). Normalmente, sucede en aquellas áreas que más suele frecuentar el escritor. En este caso, no tiene por qué darse una planificación previa, sino que se puede producir netamente *in situ* en distintas y sucesivas acciones. Igualmente, también puede darse en el caso contrario. Al tratarse de un lugar al que rara vez va a volver a poner el pie el escritor, éste procede a la masificación. Con ello, pretende destacar su presencia puntual, ensalzando su ego, y favorecer por probabilidades la supervivencia de su testimonio por largo tiempo frente al deterioro o las limpiezas, a veces de modo ingenuo.

En casos extremos, tenemos un tipo de firma que calificaría de compulsiva. En éstos, la misma firma se traza en una sucesión consecutiva y en paralelo en uno o varios sentidos numerosas veces. Aparentemente se trataría de un ejercicio repetitivo con objeto de agilizar el trazo, pero esta seriación manual suele darse entre escritores expertos lo que puede indicar una especie de exhibición virtuosa cara a otros escritores. En otras situaciones, responde a una relación rítmica que se realiza de un modo dialogado con el soporte⁸³.

A algunos escritores les basta con firmar una sola vez en un lugar (edificio, calle, estación, ciudad...), escogiendo el punto más conveniente para captar la mirada del espectador. Por lo general, son ya escritores veteranos, bastante conocidos e

⁸³ Por ejemplo, en la fachada del nº 22 de la calle Monte Oliveti (cata N1 /95), aparecían a lo largo de su arrimadero cuatro firmas de LSK del siguiente modo: firma / vano / firma / vano / firma / vano / firma.

Igualmente, junto al Ambulatorio de la Seguridad Social de la Avda. Peña Prieta, 4, en la calle de Sierra de Filabres, encontramos tres pivotes de hormigón. En este caso, el escritor JAS ha dejado su firma en cada uno de ellos exactamente del mismo modo, mirando hacia la avenida. Este mismo escritor gusta de repetir sucesivamente su firma en los soportes murales, con esa compulsividad comentada, mostrando un deleite impulsivo hacia el monotrazo de su *tag* (fs. 240 y 242).

incluso consagrados entre los círculos de escritores. Normalmente suele ser un hábito propio de los escritores autóctonos. En este supuesto, la envergadura de la firma es mayor tanto en tamaño como en el cuidado de su diseño. En algunos casos, la ubicación de la firma se convierte en una constante, como en el caso de RAFITA que las sitúa siempre a la altura de un primer piso (f. 14)⁸⁴. Incluso, el autor busca lo que pueden considerarse sitios silenciosos o sitios llamativos, donde está garantizado el efecto sorpresa por lo inesperado que resulta contemplar inscrita la firma de un escritor de graffiti. La motivación aquí es clara: añadir un aliciente más al reto de firmar y añadir elementos de juicio que eleven el prestigio del escritor, como la originalidad del soporte escogido o la dificultad de su acceso:

F.F-S.- Lo que he visto es... ¿Los escritores se mueven siempre por las mismas zonas?, porque he visto repetidas muchas veces las firmas.

CHICO.- No, claro. Es que depende. Porque ellos como viven por aquí, sí. Pero yo, al revés. Yo tengo por todos lados. Yo todo lo contrario, me gusta tener una en todos los sitios. O sea, irme a cualquier sitio que no sea Madrid y normalmente en carreteras, que se lo coman los coches. En sitios muy cantosos que no va nadie. Que realmente es lo que mola.

F.F-S.- Y causar efecto sorpresa. «Oye, mira quién ha estado aquí».

CHICO.- Sí y, además, ya la gente en el fondo esperan, esperan, saben que va aparecer la firma ahí, ¿sabes? Es que claro, depende el que pinta. Mi estilo es eso, pintar en sitios muy, muy cantosos y hacérmelas muy grandes y en sitios que no pintaría nadie, ¿sabes? Que estás un poco... Te gusta el riesgo y pintas ahí. Pero normalmente, la gente que pinta no lo hace y eso mola, ¿sabes? Yo tengo en Móstoles, en Alcorcón, en Toledo, en todos los laos, ¿sabes? En sitios... Y los chavales estos siempre lo hacen en el barrio. En el barrio y en sitios muy tranquilos, donde no tengan problema y

⁸⁴ Estos hábitos de ubicación o de condicionantes de ejecución entre los escritores ya se dan en el contexto newyorkino. En cuanto a los de ubicación, Craig Castleman recoge los casos de WASPS, MAZE, SIN I o SAGE (Castleman 1987: 38).

es que eso aburre. Te lo juro, aburre. En plan de pasar el tiempo, dices «mira, he quedao con los amigos y eso», «vamos a pasar un día».

F.F-S.- Pero te quita el aliciente.

CHICO.- Pero, te aburre, ¿sabes?... O sea, es como... Es que no tiene nada especial, ¿sabes? Es pintar y mira que bonito queda. Pero no tiene mérito ninguno. [...] Tú tranquilo. Sí, tú pregunta todo lo que quieras.[...]

CHICO.- [...] Ha tenido que pasar mucho, mucho tiempo y realmente jugarte tú el tipo. Porque, o sea, la fama no te la ganas solo... O sea, la fama entre comillas y el que te conozcan no es sólo pintar es que donde pintas tiene tela, ¿sabes? Que no es lo mismo pintar en el barrio, que te ven los del barrio y te tienen y dicen «joder». Pero no es lo mismo pintar en tu barrio que salir en plena Carretera de Extremadura, en un sitio que a lo mejor no pinta nadie, porque saben que se va a venir la Guardia Civil o que te va a ver todo el mundo. Y pintas ahí y claro, llega la gente que coja el coche el fin de semana y eso y fanzina. Que vas hacia Toledo, imagínate, y te ves ahí «MAX 501»; que vayas hacia Ávila y, cuando menos te lo esperes en medio de... ¡Bum! Entonces, eso los chavales lo valoran mucho. El factor sorpresa. [...] Y claro, y destaca más el individualismo. Tu lo haces solo y en sitios raros y entonces dicen «¡joder, qué tío!, ¡qué pelotas le ha echao!, se ha ido aquí». Bueno, «¿cómo coño se ha venido aquí?, ¿cómo coño se ha subido ahí sin que le pillen?», ¿sabes? Entonces, eso son puntos.

(CHICO c.p. marzo 1996)

En el terreno estético, el escritor suele procurar que la inscripción, por ejemplo, se encuadre y conjugue lo más acertadamente posible con el marco, el cromatismo del soporte o las firmas ya presentes. De todos modos, se ha apreciado alguna incompetencia en este aspecto, principalmente en el terreno cromático, al no prever que la inexistencia de contraste por tono o color impedía la correcta visualización de la firma. En este caso, es muy seguro que prime el interés por hacer esa firma en ese determinado lugar y no se tenga otro color a mano.

En cuanto al comportamiento, las salidas al igual que en solitario también pueden producirse en grupo. En este caso, es muy probable que sucedan competiciones entre sus componentes o con respecto a otros grupos o se emprendan retos en común. Estas salidas, por lo general, pueden ser al mismo tiempo salidas de ocio, para pasarlo bien, e incluso ser principalmente eso. Excepcionalmente, a lo largo de sus actuaciones, los escritores pueden aparentar no conocerse e ir desapegados aun en grupo, para pasar desapercibidos, especialmente en el metro o el tren. En el caso de las escritoras, éstas pasan más desapercibidas, dado el prejuicio de que ésta es una actividad masculina. Incluso, pueden emparejarse con otro escritor y pasar, si no lo son⁸⁵, por una pareja a efectos de no llamar la atención de la gente o de vigilantes. No obstante, el ir en grupo envaleciona y da confianza a la hora de pintar, haciéndose proezas que más difícilmente se harían por solitario; lo que por otro lado hace bajar la guardia, cuando sin embargo más llamativa es su presencia. Por otro lado, se puede recurrir al camuflaje social, adoptando un vestuario que no sea delator de su adscripción subcultural.

⁸⁵ Craig Castleman recoge la historia de Wicked Gary y DIMPLES que, siendo pareja, salían a pintar juntos al metro (Castleman 1987: 103). Incluso, también se da el caso de que algún escritor saliese a firmar con su mujer e hijo (Castleman 1987: 72).

4.3.2. Procedimiento para piezas⁸⁶

Cuando un escritor afronta el reto de realizar una pieza suele seguir unos pasos marcados por una tradición común, más o menos establecida, y las costumbres particulares del grupo o del mismo escritor⁸⁷. Sin embargo, aunque pueden darse una multitud de variantes, puede enunciarse básicamente una manera de obrar típica. Para explicar su desarrollo, he recurrido a su compartimentación en tres fases:

- 1*) preámbulo,
- 2*) ejecución y
- 3*) documentación.

⁸⁶ Las fotos que ilustran las distintas fases de realización de una pieza fueron tomadas en un seguimiento procesual el día 26 de mayo de 1996, entre las 12,00 h. y las 14,00 h., en el Recinto ferial de la Avda. de Buenos Aires (fs. 311-312, 314-329). Éste pudo realizarse gracias a la colaboración y gentileza de los escritores MEGAROCK, GOLZ y TRAS.

⁸⁷ En el contexto del *Mural Movement* ha aparecido algún texto que trata de dar respuesta a cómo se pinta un mural, abordando asuntos como el reclutamiento del equipo, el nuevo papel del artista profesional como organizador, la elección del soporte, las técnicas y materiales, el tema y su traslación y hasta cuáles son y cómo se consiguen los permisos necesarios (Rogovin, Burton y Highfill 1975). En cambio, en el contexto del *Graffiti Move* no tengo constancia de la existencia de texto específico alguno que instruya a los escritores acerca de cómo obrar técnicamente, aunque algunos autores clásicos sí recojan testimonios o describan su sistema de actuación, como Craig Castleman, Suzi Gablik o Henry Chalfant.

4.3.2.1. Preámbulo

El preámbulo abarca la preparación de los bocetos, la localización del soporte y la reunión del material (aerosoles, guantes, mascarillas, etc.)⁸⁸, y del personal⁸⁹ (fs. 311-312).

Los bocetos pueden ir desde meros diseños lineales a modo de croquis sin color hasta verdaderos dibujos acabados, donde no se olvidan ni los más mínimos detalles (Cooper y Chalfant 1991: 32). Normalmente, de una misma imagen se ensayan distintas variantes, lo que en el caso de figuras se convierte en algo corriente. En sí el abocetado resulta prácticamente imprescindible para todo graffiti de gran importancia. Por otro lado, es en la combinación de bocetos de figuras y de letras (frecuentemente separados) de donde surgen las piezas más notables.

Es habitual que los escritores acumulen numerosos bocetos en hojas sueltas o en cuadernos blancos o cuadriculados⁹⁰. Por

⁸⁸ Ya se ha hablado del *racking* o *nicking* a la hora de proveerse de aerosoles. Sin embargo, también se recurre a fuentes de financiación ilegales o próximas a los ambientes delictivos. Puede llegarse hasta a asaltar a otros escritores que porten material.

⁸⁹ No sólo se ha de reunir un grupo por operatividad, sino también por seguridad, primando ésta. Es por ello que si bien es más común ver aventurarse a escritores solos en las cocheras, este hábito no parece frecuente entre las escritoras (Castleman 1987: 74). Esto es así y se desaconseja la incursión solitaria de las escritoras por las posibles agresiones sexuales que pudiesen sufrir de ser cogidas por vigilantes desaprensivos, al carecer de testigos. Respecto al número de escritores éste puede ser muy amplio, dependiendo, incluso, de si se establecen competiciones o labores de cooperación o coordinadas. Se puede llegar a superar la veintena (Fernández 20-2-1995: 71).

⁹⁰ Estos cuadernos de dibujo -según se recoge- recibían el nombre de *black books* (Castleman 1987: 32) y en ellos podían incluirse, además de los diseños de piezas, autógrafos o dibujos de otros escritores. También, se les llamaba simplemente *sketchbooks* (Cooper y Chalfant 1991: 32) o *piece books* (Chalfant y Prigoff 1995: 12).

lo general, se lleva un cierto orden cronológico a la hora de transportarlos a un soporte, aunque en buena parte depende de la vigencia del estilo. Pero es normal que quede una gran parte sin consumarse dado que son contadas las ocasiones en las que pueden llevarse a cabo, tanto en vagones u otras superficies móviles como en los muros de un área urbana verdaderamente saturada de graffiti como la comprendida en esta investigación. Un área en la que los mejores sitios son codiciados por varios grupos o, incluso, disputados entre los componentes de un mismo grupo. Sin embargo, el desgaste o borrado de las piezas o la aparición de nuevas superficies a causa del derribo de alguna casa o algún bloque de viviendas suele ser una llamada a la acción inmediata.

Es notable la manera de concebir la relación con el soporte por los escritores que afirman actuar desde una posición de diálogo con éste. Esta postura condiciona que se aplique un determinado tipo de diseño o de estilo en función a las características del soporte (formas, dimensiones, textura, color, movilidad...), inclusive el acometer *a priori* un diseño específico para éste:

LERAS.- ...Yo pa mí primero veo el muro y según como sea el muro así hago el boceto y según ese boceto así hago los colores.

(LERAS c.p. abril 1996).

En el caso de pintar vagones de tren o metro, autobuses, *containers* de camiones, cajas de furgonetas, etc., la premeditación de su puesta en práctica conlleva unas labores previas de vigilancia y control para conocer los turnos de guardia de los servicios de seguridad o los hábitos de dueños o

usuarios. De este modo se evalúan las probabilidades de acceso al objetivo (entrada a cocheras, zona de aparcamiento...) Esta vigilancia continuará durante su realización para alertar de la aparición de posibles "aguafiestas" o de cualquier otro imprevisto. Esto conlleva el preparativo añadido de reclutar al equipo necesario para un trabajo eficaz, entre los que figuren pintores y vigilantes suficientes e imprescindibles para no ir dando el cante. Esta discreción es un aspecto importante, sobre todo a través de la conducta o la forma de vestir, ya que ciertos grupos como los constituidos por los llamados toyakos suelen ser fácilmente detectables y controlables, siendo muy frecuentemente cogidos *in fraganti*.

Otro impedimento generalizado para la realización de piezas es el que se deriva de la disponibilidad o poder adquisitivo de los botes necesarios para realizar la pieza prevista. Es corriente que se destine buena parte de tiempo al acopio de la pintura necesaria de un modo esforzado, a través del ahorro para costeársela o la puesta en práctica del *racking*, cada vez más en desuso. Debe procurarse que no se quede corta, lo que provocaría dejar incompleta o inacabada la obra y el consiguiente retorno, con el riesgo añadido de caer en una trampa. Este extremo incurriría en un posible desprestigio para los autores que podrían considerarse unos novatos o chapuceros (unos toys de pura cepa) de no reemprender con prontitud su finalización o ser cogidos. Aquí cabe señalar un comportamiento observado con frecuencia: el trazado de un croquis de la pieza con objeto de reservar el sitio, lo que aunque pueda parecer que otorga preferencia, sin embargo no da ningún derecho pasado el tiempo.

En esta línea, también tiene incidencia el emprender un proyecto materialmente muy ambicioso en formato. Al ser la dimensión del graffiti un factor a tener en cuenta al valorarse a un escritor, éstos tienden a ampliarla progresivamente, lo que colisiona con el factor tiempo, forzando una mayor velocidad de trabajo. Para ello, se requiere una cada vez más adecuada planificación de la ejecución de la pieza, un ritmo constante y nada reposado, una ejercitada agilidad corporal y mental, que incluso obliga a educar ambas manos (ambidestreza), para usarlas al mismo tiempo o turnarlas; la búsqueda de apoyos en compañeros, el empleo de aerosoles de gran volumen, la movilización de recursos excepcionales (escaleras, andamiajes, etc.), en definitiva, el aprovechamiento de todo aquello que revierta en la mayor rentabilidad de los restringidos recursos humanos y materiales, disponibles en unas condiciones desfavorables de trabajo.

En general, antes de echar mano de un bote, es aconsejable comprobar su buen estado, observando que ni su carga ni su válvula estén deterioradas⁹¹ (fs. 313-314). Sobre todo, la válvula no debe encontrarse obstruida, pues podría producir efectos extraños, ajenos a la voluntad del escritor: desvíos de chorro, cambios de grosor, fluctuación del chorro, etc. Esto sucede normalmente por el resecado de la pintura o la entrada de arenilla en su salida. La comprobación se realiza sobre alguna parte del muro, losas, piedras, bordillos, objetos diversos o el suelo mismo. Estos rastros generalmente se reconocen por conformar acumulaciones de líneas paralelas o sin

⁹¹ Este deterioro del material parece ser algo común. De tal modo que algunas empresas de fabricación de aerosoles (p. ej., Montana) permiten el canje del material defectuoso (TRAS c.p. mayo 1996). Una gentileza que favorece el uso preferente de ciertas marcas.

ningún orden ni concierto (fs. 209, 238 y 313). Este chequeo previo también sirve para que el escritor entre en calentamiento y se haga con él instrumento, adaptándolo a su propia dicción. Por lo general, estas comprobaciones se efectúan durante la realización de la pieza. Una vez sale el chorro de la carga de modo uniforme e intenso, se procede a trazar o cubrir con él.

Otro aspecto importante es la previsión de las condiciones de trabajo: meteorológicas u horarias, principalmente. Esto es debido a que modifica, a veces grandemente, la logística prevista: la cantidad de pintura a llevar o el equipo necesario (vestimenta y calzado adecuado, linternas...) El aspecto de la nocturnidad es vital, porque ofrece mayores ocasiones de soledad y ocultación para el trabajo. No obstante, puede volverse en contra, ya que en la noche la presencia de un grupo de personas es más fácilmente detectable con sólo un pequeño barullo. Además, tiene como contrapartida la reducida apreciación de los efectos y detalles de la pintura, que sólo la experiencia subsana. La lluvia, que para un profano podría parecer un terrible agravamiento de las condiciones de trabajo, no lo es tanto una vez deja de llover, salvo si el terreno es un barrizal. La técnica del *spray* no tiene en un muro mojado un gran impedimento -siempre que no esté muy empapado- ya que el pulverizado seca la superficie antes y mientras se deposita la pintura. No sucede así con los días ventosos, que suelen ser fatídicos para los escritores al contraer una disminución de la prestación de los *sprays*. Éstos cunden menos ya que la pintura se vuela irremediabilmente antes de depositarse y pueda tizar partes ya resueltas.

En todo esto, hay que destacar que la mayor actividad grafitera (en exteriores) se da a partir de los meses de febrero y marzo hasta los meses de octubre y noviembre. Se produce por tanto un significativo paréntesis que coincide con fechas de bajas temperaturas. Lo que no ha de extrañar en una actividad fundamentalmente callejera y mural. Además, para el aerosol las temperaturas muy bajas o bajo cero resultan muy negativas por reducir la proyección de pintura. Sin embargo, el calor estival puede representar un arma de doble filo para las acciones grafiteras. Por lo general, favorece el trabajo de día ya que durante la sobremesa y la siesta disuade a la gente de salir a la calle, lo que les permite obrar de día con mayor impunidad. No obstante, esta disuasión afecta también a los escritores, que preferirán aprovechar la fresca de la mañana, el atardecer y la caída del sol y la noche. Por otro lado, la noche pasa a ser más concurrida con el trasnoche típico de esta temporada, lo que añade complicación.

4.3.2.2. Ejecución

Entramos ya en la segunda fase, que se caracteriza principalmente por implicar en todas sus partes el enfrentamiento cara a cara con la superficie. En ésta ha de considerarse dos partes: la preparación del soporte y el trabajo de la pieza. De estos dos, el primero puede ser omitido, dependiendo de las características del soporte o de la escrupulosidad o la experimentación del escritor.

Preparación del soporte

La preparación del soporte suele consistir en dos acciones: la eliminación de cuerpos extraños del soporte y el fondeado base. Denota un buen hacer del escritor, aunque es prescindible si no se entiende de un modo profesional el graffiti o por imperativos de tiempo o económicos.

Los cuerpos extraños aparecen principalmente en el caso de soportes parietales. Suelen ser principalmente carteles o clavos, elementos integrados en los muros de tal modo que se puedan retirar sin dificultad y sin representar un serio perjuicio para los ciudadanos. En el caso contrario, se procede a su total o parcial cubrición al pintarlos, (canalones, cables, cajetines, buzones, señalizaciones, etc.) Los carteles

sólo se retiran manualmente si están medio despegados, ya que su cubrición es perfecta. No obstante, en algún caso sí se requiere un raspado previo de la superficie, aunque sea en contadas ocasiones. A veces, es obligado cuando una capa de pintura anterior presenta una textura desagradable o se ha resecado, apareciendo levantados y desconches. Ello permite un buen agarre y una mejor vistosidad de la pieza. En este caso, lo más conveniente es la utilización de una espátula, aunque normalmente se echa mano del mismo bote de *spray*, usando el canto de su base. Los clavos se sacan si estorban el trazado, al interceptar el gesto del escritor, suponiendo incluso, más allá de un perjuicio notable a la obra, un peligro físico para su mano o antebrazo.

El fondeado base ya sí es más habitual y puede deberse a tres causas:

- a) La excesiva porosidad de la superficie que redundaría en un mayor gasto de *spray*,
- b) la aglomeración ruidosa y confusa de graffiti, que puede distraer y dificultar el marcado y la concentración del escritor,
- c) evitar el traslucido o afloramiento del graffiti que se recubre con la pieza y
- d) el color inapropiado del soporte que no ayuda a la integración o la vistosidad de la pieza.

En ambos casos, se procede por lo general a fondear con rodillo o paletas y una pintura plástica, diluible en agua.

Por tanto, la preparación del soporte, cuando se da, es sencilla. Sin duda, la conciencia y aceptación de la

transitoriedad de las piezas conlleva que los escritores no desarrollen modos de preparación más complejos. Incluso, con la experiencia, aprenden a economizar sus energías no haciendo esfuerzos vanos y realizando unas preparaciones aceptables cada vez con más prestancia y sin excesos inútiles. En el caso de trabajos furtivos y mediatizados por el condicionante de la rapidez, se suele prescindir de esta fase preparatoria. También lo determina en gran medida el recorte de gastos.

La tarea de la pieza

La ejecución en sí misma de la pieza es la parte crucial y verdaderamente fundamental del graffiti. Se pasa a ella en el mismo momento en que se procede a trasladar del boceto o se aborda la obra desde su propia especificidad. El escritor después de apoyarse en su cuaderno o en cualquier referente gráfico o en su imaginación, pasa a la contemplación directa de la pieza sobre el soporte. A lo largo de su desarrollo irá tomando distancia para ver cómo va saliendo para volver inmediatamente manos a la obra. Según sean sus impresiones, modificará el planteamiento previsto o seguirá adelante con el proyecto. De este modo, procura darle lo que pida según su criterio experto y su intencionalidad expresiva, por medio de la improvisación o del recuerdo de fórmulas efectivas. Aquí surge el diálogo con la obra y el marco que la acoge (f. 327). Un diálogo al que en ocasiones asisten otros escritores que

pueden confirmar sus aciertos o aportar consejos o sugerencias (f. 336).

La importancia primordial de la realización de la pieza radica en el carácter experimental del mismo graffiti. Esto incide en que la proyección preconcebida de la pieza sobre un papel o mentalmente en ocasiones no es un medio idóneo para acertar a comprender si el juego planteado de formas o de colores va a funcionar como se prevé. La pieza en su contexto final manda en sí misma y lo que sirve en un boceto en ocasiones no funciona o incluso perjudica a la pieza. A lo largo de ella se puede incurrir en rectificaciones en el color o de la forma bajo el criterio empírico del autor, sin que signifique una merma de oficio, sino a lo mejor lo contrario.

El componente furtivo de esta actividad conlleva que durante la ejecución los escritores porten los aerosoles en una mochila que generalmente llevan a la espalda o dejan en el suelo, cerca de ellos. Esto evita que, en caso de tener que largarse rápidamente, no se pierda tiempo en recoger o se deba sacrificar el material abandonándolo. En situaciones más relajadas se permiten la confianza de desplegar todo el material frente a la pieza, para una mayor comodidad.

Hay tantas formas de abordarla como tipos de escritores. No obstante atendiendo a las observaciones realizadas he procedido a una descripción garantizadamente generalizable, que puede resumirse en los siguientes pasos:

- 1) Marcado,
- 2) relleno y
- 2) acabado.

El marcado

Puede consistir en la traslación del boceto de toda una pieza o de alguno de sus elementos. No obstante, éste marcado puede ser directo sin suponer la traslación de un referente prefijado y ensayado.

Para la traslación del boceto, se procede a un trazado de las líneas básicas (contornos de las letras, croquis o esqueleto estructural de las figuras...), con un color que no se vaya a necesitar o un spray que haya que gastarse (f. 315). También se puede hacer con una simple tiza u otro material. Algunos escritores proceden a un primer esbozo de aproximación que luego repasan y corrigen con otro color o con el mismo. Las correcciones son normales y todo es susceptible de retocarse o, incluso, de modificarse de arriba a abajo, gracias al poder cubriente de los aerosoles. En algunos casos se busca un módulo referencial en la pared -para lo que^{se} adecúan estupendamente los muros enladrillados- acoplándose proporcionalmente la imagen elegida.

En definitiva, sirve a modo de aproximación al soporte y un preámbulo necesario para la consumación satisfactoria del graffiti.

El relleno

Lo inmediato al marcado de la pieza es el relleno plano de las letras y de las figuras (fs. 316 y 322). Este primer relleno base suele ser uniforme y señala normalmente la gama de color predominante que regirá toda la composición. Se acompaña de un contorneado grueso que destaca las formas del motivo y que puede incidir en su visión tridimensional o, simplemente, constituye una franja decorativa que sirve de nexo entre el motivo central y el fondo que también se trabaja (fs. 318-319 y 323-326). En este momento, también puede procederse a anunciar los motivos decorativos internos de las letras (f. 317) e, incluso, trabajar el fondo.

El acabado

Después, se pasa al acabado de los detalles. Se definen los motivos decorativos, se remata con el trazado de líneas y contornos finos que subrayen el efecto de volumen (sacando luces), brillos o destellos (fs. 320-321 y 326-328). No obstante, el resalte tridimensional también se suele obtener simplemente con el juego de tonos entre los colores, sin tenerse que recurrir a un convencionalismo lineal.

Algunos prefieren dejar el fondeado para el final. Es un medio de ahorrar pintura e, incluso, resulta obligado aunque se efectúe el fondeado preparatorio del soporte, ya que éste es meramente funcional y requiere su adecuación al acabado de toda la pieza. En otros casos, se prefiere lo contrario para evitar que el fondeado manche la imagen y haya que corregir, pero no es muy común. De cualquier modo, el motivo central es lo primero en acometerse, seguido de las figuras y el fondo definitivo. También, puede apreciarse el recurso generalizado de contrastar el motivo central y el fondo, bien por sus formas, sus tratamientos texturales, el color o el tono.

Las figuras requieren por lo general una dedicación detenida, especial, aunque se integren con el resto de la pieza, incluso en su tratamiento (fs. 202 y 205). En toda imagen lo primero es cubrir de su color correspondiente los distintos planos que la componen, generalmente con un tono medio u oscuro, sacándose volumen con el aerosol, mediante manchas contrastadas de color o de tono o por medio de degradados que sacan luces y marcan zonas de sombra. Como en todo por lo común, se procede siempre de lo general al detalle, adecuándose el instrumental empleado al carácter grosero o fino de la labor entre manos.

Una vez concluida la pieza se firma por su autor o autores y se dedica (fs. 321 y 329). A veces, esta firma resulta redundante y algunos escritores prefieren omitirla al constituir su nombre el motivo central de la pieza. También puede procederse a su datación o la inscripción de signos, mensajes o epigramas.

El tiempo que dura la realización de una pieza normal puede ser de una media de dos a cuatro horas entre los escritores expertos. Cuando el trabajo es más complejo o de mayor magnitud puede suponer dos jornadas a lo sumo. Esto, siempre y cuando, se acometa con ganas y sin interferencias. Para evitar el cansancio, normalmente se toman descansos o se trabaja pausado, cuando se puede. Incluso, se llega a alternar el uso de las manos o de los dedos (índice/pulgar) en la presión de las válvulas, para relajarlos.

Los vestigios del combate

Algunos escritores dejan una serie de rastros que advierten de la realización más o menos reciente de la pieza (fs. 176, 178, 205-206, 208-210, 214, 238, 313 ó 331-332). Estos rastros son principalmente las huellas del chequeo instrumental, el propio material para pintar (botes, guantes, etc.), y las pruebas del aerosol, así como incluso tebeos, revistas o recortes que sirven de referentes visuales o de entretenimiento. También, aparecen restos de índole diverso (botes de bebida, litronas, cartones o botes de bebida, restos de comida, bolsas, envoltorios, paquetes de tabaco, etc.)

Es muy frecuente, sobre todo, ver las tapas de los botes junto o en las cercanías de las piezas. También los mismos aerosoles gastados o no, si se han abandonado por una huida o por un olvido involuntario; además de válvulas estropeadas.

Generalmente los aerosoles tirados no tienen puesta la válvula que viene con ellos, esto se debe a que se suele guardar por si es necesaria en otras ocasiones o, como generalmente se está cambiando de tipo según las exigencias del trabajo, estos suelen quedarse sin la pieza. En algunos casos, esta carencia responde a motivos de seguridad. Entre los escritores corre el consejo de que si te pillan no deben de cogerte los aerosoles con la válvula puesta ya que podrían rociarte los ojos de pintura. Esta creencia sin duda responde a algún acontecimiento real, aunque puntual (ZSL c.p.1 marzo 1996). En todo caso, el abandono del material antes que mostrar una faceta de irrespetuosidad contra el medio ambiente, supone una medida de protección. Con ello se evita que de ser parados de vuelta y se les registre, se les pueda encontrar el delator material. En ese mismo sentido, se procuran medios para evitar las manchas de pintura en manos o ropa, aunque los escritores experimentados saben pintar manchándose lo mínimo.

También se ha observado que algunos escritores, antes de deshacerse de los botes, los pinchan para que pierdan la presión. La razón de este hábito está en evitar que cualquiera que ande merodeando por las inmediaciones -especialmente los chavalines o algún toy-, al ocurrírsele coger uno y jugar con él o manipularlo, lo dirija contra su pieza, proyectando el resto de carga que pudiese quedar, chafándola (MROK c.p. mayo 1996). Este mismo resultado se obtiene retirando la válvula, pero este medio es más seguro.

Como elemento curioso, se puede indicar que el olor de la pintura, del aerosol es también un rastro importante. Gracias a

él, los escritores pueden determinar si se ha pintado recientemente en ese lugar (LERAS c.p. marzo 1996).

4.3.2.3. Documentación y desaparición

La última fase no es imprescindible ni inmediata, aunque es muy habitual, incluso entre los escritores más jóvenes, consolidándose progresivamente como fase irrenunciable. Está condicionada por el carácter efímero de la obra y la consciencia del escritor de la transitoriedad de ésta. Consiste en su registro, por lo general mediante el fotografiado de la pieza (*flicking*). Un recuerdo para el escritor y un testimonio frente a otros colegas, incluso para acallar comentarios escépticos. Estas fotos se suelen recopilar a modo de trofeos en uno o varios álbumes (*flicks books*) en los que también suelen figurar piezas de otros escritores amigos o admirados por su trabajo y que pueden adquirirse por intercambio. En algunos casos, dependiendo de los méritos de la obra, el prestigio del escritor o los contactos, estas fotos se destinan a su publicación en magazines.

Como muestra de la importancia que puede alcanzar la documentación de la actividad grafitera, se ha constatado la polémica entre los escritores sobre la existencia de trucajes fotográficos. Sobre todo, ésta acontece entorno a las piezas de trenes⁹².

Finalmente, advertir que se aprecia que los escritores de graffiti tienen asumido que sus obras son transitorias.

⁹² En especial, este tema surgió con relación al caso de la pintada del AVE (ZSL c.p.1 marzo 1996). No obstante, ha quedado registrado fehacientemente un graffiti realizado en octubre de 1995 sobre un AVE por escritores presumiblemente sevillanos (WANTED noviembre 1995). En general, se puede afirmar que todos los trenes europeos de alta velocidad han sido presa de los escritores de graffiti (SUSO c.p. marzo 1996).

Prácticamente, ninguno considera que la pieza que ejecuta vaya a tener una existencia imperecedera, aunque se pueda presumir según su ubicación un margen temporal concreto de existencia. No obstante, siempre se pueda mantener la esperanza de que por diversos avatares tal posibilidad suceda. Sin embargo, no puedo confirmar tajantemente que todos los escritores de *Hip Hop Graffiti* sean conscientes de que el remate al mensaje de protesta patente o latente que contraiga su acción grafitera resida en el *buffing*, o sea, la desaparición por una acción humana represiva de su obra. De este modo, habría que considerar que es este factor el que culmina la acción grafitera y completa la obra plástica del escritor (Ramírez 1992: 200-201). Por consiguiente, muy posiblemente haya que considerar la *damnatio* contra el graffiti como la última fase consumatoria del acto grafitero, por lo menos en buena parte de las tipologías de graffiti y fundamentalmente en el *Hip Hop Graffiti*, especialmente si procede de las instituciones (f. 330).

4.4. Patrocinio tecnológico y Graffiti Move

Antes de cerrar este bloque conviene subrayar aún más la vital importancia que tiene el desarrollo tecnológico de los útiles del escritor de graffiti. Es más, en este punto quiero destacar la labor de patrocinio o mecenazgo que realizan las distintas empresas que se dedican a la fabricación y distribución de este material artístico. Para ilustrar este aspecto, seguidamente analizaré sucintamente una nota publicada en el magazine AEROSOL KINGDOM (nº4, abril de 1995), firmada por Antonio Gumbau, representante de una de las marcas españolas más importante, la marca catalana Felton Spray:

Definir que Graffiti es igual a Cultura no es descubrir nada nuevo. En efecto, en todas las partes del mundo, millares de "escritores" estampan su obra y su firma en escogidos espacios urbanos, llenando de color y vistosidad unos parajes que, de otro modo, nos hubieran pasado inadvertidos. Lo que algunos lectores no saben, es que "veinte centímetros", aproximadamente, es lo que separa a Felton Spray de la obra de un "escritor".

De forma decidida la Dirección de Felton Spray, S.L., apoya este movimiento cívico-cultural, estando presente, con su patrocinio, en todo tipo de manifestaciones y exponentes de este Arte Urbano.

Los técnicos coloristas del departamento de Investigación y Desarrollo de Felton Spray, se sienten orgullosos de ver como día a día, a través de la calidad en la formulación de los colores, sus aerosoles son escogidos y valorados por "escritores", tanto de España, como del resto de Europa, para así plasmar, a "veinte centímetros", toda la sensibilidad que fluye de ellos, en la creación de su Obra.

Felton Spray, S.L., se siente muy honrada de ser, por medio de sus aerosoles, la prolongación de la mano y los dedos, en la expresión de la genialidad, creatividad y sensibilidad de estos artistas de la Cultura Urbana y renueva su compromiso de acercar la calidad y competitividad de sus productos, por lo menos, a "veinte centímetros del "Escritor".

Antonio Gumbau

Aparte, de la asociación que se establece entre el *Graffiti Movement* y la cultura (*arte urbano, cultura urbana*), resaltando sus cualidades éticas (*movimiento cívico-cultural*), lo que nos interesa en este particular es el discurso que se articula Felton cara a la construcción de su propio rol como promotora. En principio, ésta desde una retórica publicitaria sostiene las siguientes ideas:

a) El escritor ha de ser consciente de la importante labor que realiza Felton, porque su propia labor grafitera es importante.

b) Felton está siempre al lado de los escritores de graffiti, ayudándoles. Felton es un aliado, un amigo.

c) La calidad y competitividad -avalada por un eficiente equipo técnico- de Felton favorece la transmisión de la sensibilidad expresiva del creativo escritor europeo. La técnica colabora en la liberación del hombre, concretamente, en la libertad de expresión.

e) Felton es una prolongación física del escritor. Por tanto, el aerosol no es un elemento extraño al escritor. El instrumento es una parte del hombre, sujeto a su dirección, cuya carencia puede suponer un estado de mutilación o impotencia.

De esta forma, Felton aparece como una institución altruista de servicio público, mecenas de la cultura y participe en la construcción de un mundo mejor y más bello. No obstante, no resulta casi necesario advertir que ninguna empresa realiza una labor desinteresada a la hora de publicitarse. Consiguientemente, esos cuatro planteamientos responden, por tanto, a una serie de razones que se arremolinan alrededor del instrumento emblemático del graffiti (el aerosol), y que podríamos fijar de este modo:

1) Felton promueve el graffiti, para promover el consumo de aerosoles, especialmente de los Felton, posiblemente la mejor de las marcas.

2) Se dirige al escritor de graffiti como un cliente exigente que necesita de empresas como Felton para cubrir profesionalmente las necesidades instrumentales que requiere su obra artística.

3) Sin el aerosol (de calidad) el graffiti limitaría su existencia gravemente (espacial y expresivamente, cuantitativa y cualitativamente). Felton garantiza la oferta de este material.

4) El graffiti necesita de promotores tan dedicados, buenos y leales como Felton si quiere seguir progresando.

5) Felton es imprescindible.

Las empresas como Felton, por medio de su labor cara a la organización de certámenes o exhibiciones, están fortaleciendo su posición empresarial, garantizándose su cuota de mercado específica, nada desdeñable. A causa de su política empresarial -que sin duda delata la implicación de escritores o gente próxima a estos- procuran dar cobertura material al mundo del graffiti de una manera especial. De este modo, aunque priman por encima intereses comerciales, también se observa una actitud comprometida con un movimiento universal, eso sí, desde su virtual contribución a la cultura institucional. En este sentido, no se percibe ningún deleite en crear una imagen restringida del consumo de sus productos más allá de su etiqueta como material artístico ni en constituirse en única alternativa de compra (en éste caso, le basta recalcar una y otra vez sus excelencias y en acaparar en la práctica la oferta de algunos locales de venta). Igualmente, parece dar garantías

la imagen de empresa supranacional, expansiva, que se construye por medio del anuncio de su positiva valoración por escritores europeos (examen de expertos). Una imagen de prosperidad que contribuye a afianzar su imagen cualitativa y más o menos genuina.

No cabe duda de que los escritores de graffiti constituyen uno de los más potentes grupos de consumo de pintura en aerosol. En ello, participa, claro está, esa sacralización del *spray* que descansa en su aspecto práctico y simbólico. No obstante, las aventuras empresariales de algunos escritores para garantizarse el control de los medios de comercialización, distribución y producción, nos muestran que no se resignan al papel de consumidores pasivos, de piezas de tablero. Procuran ser dueños de su destino, ocupando todos los espacios relacionados con el graffiti como forma de vida, consumando su segregación cultural.

IV. EL ESCRITOR DE GRAFFITI Y SU FIRMA

1. El escritor de graffiti

1.1. Los inicios del escritor

El escritor de graffiti tipo comienza su actividad grafitera durante la fase escolar, en los últimos cursos de la educación primaria, o posteriormente una vez integrado en el mundo laboral o durante los primeros cursos del bachillerato o de la formación profesional. Normalmente tiene mucho peso la influencia ejercida por el círculo de amigos, ya sea como ámbito de iniciación o desde una actitud imitativa. No obstante, para su arraigo es necesario que el chaval presente una predisposición hacia las actividades manuales y, en especial, resulta muy conveniente que le guste el dibujo y la pintura y tenga habilidades para ello¹. También, implica que

¹ En este punto existe la polémica interna entre los escritores que por lo general sostienen que «no hace falta estudiar para pintar», o sea que la facultación para pintar no tiene por qué provenir de una formación institucional, sino que uno mismo puede proveérsela a través de la práctica y el desarrollo de la imaginación o el buen gusto (autodidactismo). En ciertos momentos parece aludirse al concepto de *gracia*, aunque es muy común declarar que no existe un determinismo nato, sino que cualquiera con esfuerzo y dedicación puede llegar a ser un buen escritor. Es ilustrativo un fragmento de la conversación sostenida entre MEGAROCK, CHICO y yo:

MROK.- Son los que peor pintan los raperos.

CHICO.- Sí, luego en el fondo los raperos, que son los más eso, son los que peores pintan. Sí, es verdad.

F.F-S.- De todos modos, no hace falta tener una formación artística para acercarse a esto.

CHICO.- No.

desarrolle un espíritu deportivo o aventurero, compañero de una requerida capacidad imaginativa. Además, es bastante importante que en su entorno habitual se venga desarrollando una actividad grafitera o muralista, aunque sea de modo mínimo o, al menos, frecuente puntualmente áreas con conjuntos notables o sobresalientes que puedan despertar en él cierta vocación.

Es difícil precisar la duración media de esta fase, ya que son bastantes los escritores que se estancan en ella y más los que abandonan. En general, no suele ser inferior a cuatro o cinco años, tras los cuales los escritores por medio de su autoaprendizaje adquieren en sus piezas un nivel cualitativo aceptable.

Los escritores más precoces rondan desde los nueve a los trece años de edad. Esto incide en el valor del graffiti como medio de reafirmación personal durante la adolescencia. Este refuerzo de la autoestima puede responder a muy diversas razones: problemas familiares, carencias afectivas, falta de proyección de futuro, una necesidad expansiva de comunicación,

MROK.- Hombre, el que sabe dibujar va a tener posibilidades de...

CHICO.- Hombre, siempre hay que saber dibujar algo, ¿sabes?

F.F-S.- Le sacaré más, ¿no?

CHICO.- Pero no tiene nada que ver.

MROK.- Pero la gente que no sepa dibujar no va a tener futuro.

CHICO.- Hay gente que se pone a hacer letras y letras y le sale guay.

MROK.- No es que para hacer letras tienes que saber dibujar, CHICO, es tontería.

CHICO.- No te creas tú.

MROK.- Es que, si no tienes gusto para saber dibujar, tío, es que no...

CHICO.- Pero es que hay mucho copieteo en esto.

MROK.- Bueno, pero es que todo el mundo copia, ¿sabes? Todo el mundo tiene una referencia de alguien.

CHICO.- Todo es copiado y entonces tampoco hace mucha falta dibujar. Te pones aquí a pintar de un fanzine o de donde pilles.

F.F-S.- Pero la cosa es darle luego el toque personal, a lo mejor. Aunque copies, pero que se note la mano.

CHICO.- Bueno, siempre se le mete ahí el toque.

MROK.- De todas formas, por mucho que copies, en la pared no vas a copiar. En la pared tienes que pintar tú.

(CHICO y MROK c.p. marzo 1996)

desarrollo de las capacidades senso-emotivas, etc. A este carácter del graffiti como medio de realización personal se añade la función de integración dentro de un grupo o, incluso, la búsqueda de una identidad propia dentro del macrogrupo de los escritores de graffiti, que dota al chaval de un sentimiento de hermanamiento² que le procura un sentimiento de seguridad. Este compadreo se ejercita por medio de colaboraciones, invitándose unos a otros para coparticipar en acciones, de manera correspondida; o en reuniones festivas (*jams*), donde lo que cuenta es el contacto personal y el cultivo de los lazos de amistad en un ambiente cordial y divertido. En el mismo sentido, el uso como lugares habituales de reunión de plazas, parques o locales de ocio, *pubs* y discotecas, con un mismo o variado ambiente estético-musical, etc.³, colabora en la consolidación de una identidad colectiva.

El grafiteo también le sirve como mecanismo o pretexto para conocer el mundo⁴ en una fase de apertura hacia el exterior de su entorno familiar, de su vecindario o del marco escolar, iniciando la exploración y "apropiación" o, mejor

² Esta concepción de los escritores como una gran familia (*Writers' Brotherhood*), una fraternidad que no entiende de fronteras y se pone por encima del interés netamente individual está dando paso, al menos en el caso español y sobre todo en el segundo tercio de la década de los 90, a un proceso de disgregación. Algunos grupos de escritores adoptan una actitud distante hacia el movimiento y sus reglas o se invisten como baluartes de la ortodoxia, esto genera un clima de dispersión y enemistad entre los escritores bastante dañino para la unidad del graffiti (*AEROSOL KINGDOM* octubre 1995: 8; *MROK* c.p. junio 1996). No obstante, se trata de un proceso previsible, inseparable del proceso de expansión e "institucionalización" del movimiento.

³ Algunos nombres de locales madrileños claves por su vinculación con el *Graffiti Movement* son los históricos: *Yas'tá*, *No sé*, *Más Más Más*, *Travesía*, *Tránsito* o *Stone's*, o más próximamente: *Gas*, *Cadye*, *Silikon*, *Acción Tóxica*, *No lo sé*, *Vogue*, *Ska*, *Plug*, *Kingston*, etc.

⁴ Este conocimiento se establece a través de un medio envolvente (accional, procesual y objetual) que se muestra atractivamente equilibrado, al conjugar de manera efectiva el procedimiento cognitivo intelectual y el procedimiento cognitivo intuitivo y que, perceptiblemente o no, siempre constituyen ambos un indisociable (Arheim 1989: 27).

dicho, toma de posesión de su barrio, de su ciudad, etc... Este componente es semejante al registrado por Frederic M. Thrasher entre las pandillas de vecindario (*gangs*) en el Chicago de los años 20, con un alto índice de delincuencia (Thrasher 1963). Salvando el factor de la etnicidad, que el propio autor secundariza por ser subsidiario a la territorialidad o convivencia de vecindario, y destacando el socioeconómico, su aplicación a este particular es procedente, pese a tratarse de dos marcos espacio-temporales distintos, ya que en ambos prevalece la concurrencia de factores como la vivencia suburbial en áreas "fronterizas" (*intersticialidad*) y el desarrollo facultativo propio de la edad:

«Gran parte de sus actividades, según observó Thrasher, consistían en vagar y explorar el mundo, ensayando nuevos comportamientos y creando fantasías para distraerse, al menos momentáneamente. En sus actividades veía Thrasher una inacabable búsqueda de experiencias nuevas, uno de los cuatro deseos que Thomas ha formulado como los principales resortes de las motivaciones humanas, a saber: experiencia nueva, seguridad, respuesta y reconocimiento [Thomas 1966: 117 y ss.]» (Hannerz 1990: 50-51; Fernández 1994: 253)

En el caso vallecano, este descubrimiento del barrio incide generalmente en la consolidación de una estrecha identificación entre el escritor y Vallecas o su porción de Vallecas (Entrevías / Puente Vallecas / Pueblo Vallecas). En sí, el descubrimiento del mundo es el descubrimiento de sus límites. Desde el planteamiento thrasheriano también se incidiría en ello: el pandillero es un hombre de frontera (física, cultural y moral) (Hannerz 1990: 51).

Por todo ello, esta actividad se puede constituir en un rito de paso⁵ hacia la madurez, donde el riesgo o la competitividad juegan un papel fundamental y dan sentido al deseo de activación de las capacidades del individuo⁶. Incluso, compuesto de distintas etapas o pruebas de valor como pueden ser el *racking* o la acometida de la primera pieza de tren. Estos elementos le dotan de un valor trascendente no evidente en el mero terreno lúdico, pero abiertamente manifiestos al interferir los ámbitos de la realidad social. A través de ellos se abre la conciencia a constantes conceptuales como el enfrentamiento con la muerte o con la vida⁷.

⁵ Por rito de paso (*rite de passage*) se entiende todo aquel ritual que acompaña a todo cambio de lugar, estado, posición social y edad, según la definición de Arnold van Gennep (Van Gennep 1960; Turner 1988: 101-102). En el caso del escritor de graffiti, la adopción de un nombre, la integración en un grupo, la realización de la primera pieza o de la primera chapa o toda su actividad como escritor constituirían ejemplos de este tipo de actos.

⁶ Respecto al sentido iniciático de los primeros tanteos de los escritores, creo conveniente extraer parte de la entrevista sostenida con CHICO, que puede extrapolarse sin problemas de modo general:

F.F-S.- Entonces, ¿cuánto tiempo llevas en esto?

CHICO.- Diez años. Diez, nueve años y ya a partir del cuarto ya como ya, ¿sabes? Al principio es lo típico, trastear y manchar. O sea, todo el mundo...

F.F-S.- O sea, el contacto con la materia, digamos.

CHICO.- Sí, sí. Esto es como todo el mundo. Nadie nace... Para pintar un pared así nadie nace con los dotes. Hay que manchar mucho, estropear muchas fachadas y... y estropear todo. Te cargas todo, lo que pillas. Firmas en todos los sitios. Pero, luego ya pasa esa etapa y ya realmente cuando le coges el truquillo. O sea, es que es una técnica más. Cuando ya sabes dominarla, ya, también la da. Cuando ya eres mayor ya dices «vaya tontería».

F.F-S.- Sí. Parece una cosa de críos.

CHICO.- O sea, ya vas a hacer simplemente tu pieza y ya está. Y ya no eso de que cuando eres pequeño pintas -pues fíjate- todo lo que se pueda pintar y pintas por todos los lados.

(CHICO c.p. marzo 1996)

⁷ La búsqueda de una identidad se manifiesta más intensa durante el ciclo juvenil (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 16). Pero, es en la adolescencia avanzada o en el momento inmediato de alcanzar el estadio adulto o antes según sea la sensibilidad de cada cual, cuando el escritor, como persona, se plantea más crudamente ciertas interrogantes vitales. Indudablemente, la liberación mental de ciertas preocupaciones materiales inmediatas permite proceder a una intensa introspección en torno a su identidad e, incluso, en torno a la misma entidad. En este sentido cabe recordar la conexión entre los movimientos juveniles y la cultura de ocio y consumo (Feixa 1998: 43).

Igualmente, este valor como rito de paso no sólo se plantea a un nivel personal o social, sino también como mecanismo de integración estructural. Esto viene determinado por la concepción entre algunos escritores de la dedicación al graffiti como algo temporal u ocasional, lo que vendría a caracterizarlo como un tránsito.

No obstante, el escritor común no es un apologeta de la violencia criminal ni de los conflictos sociales, según mis observaciones. Es más suele criticar el clima crispado, agresivo de su entorno cotidiano, arremetiendo directamente contra sus causantes a sus ojos por medio de la ironía, la evasión o el comentario directo. Su actuación se mueve en un nivel personal o grupal, aunque con frecuencia por lo comunitario de su opinión el escritor asume el valor de portavoz social. De este modo, su acción individual o en grupo no consiste en una actividad criminal en el sentido estricto. Sólo en algunas ocasiones, por la magnitud que alcanza en términos generales, se convierte en una cuestión social a atajar dentro de su consideración como una oleada vandálica o delictiva. En este asunto juega un papel importante la liminalidad y la prolongación temporal y espacial de este mundo y la exageración de la estructura. Ya que la liminalidad por una parte genera la constitución de una *communitas* de individuos que se identifican con tipos marginales o símbolos culturales de esta liminalidad (el bufón, el monstruo, el negro, el delincuente, etc.), pero tomados como símbolos de unos valores morales enfrentados al poder coercitivo de la administración política, y, por otra parte genera su visión social como algo "contaminante" o "peligroso", fundada en su aclasificación o inclasificación, atendiendo a los criterios

tradicionales (Turner 1988: 115-116). Finalmente, la exageración de la estructura social provoca que la *communitas* se convierta en una manifestación patológica al margen o contra la ley oficial (Turner 1988: 135).

Las mayores complicaciones para formarse son la dependencia económica de los padres o la supervisión de sus gastos y sus actividades. Esto hace que no puedan afrontar numerosos proyectos y que los que se ejecuten no representen serias tareas y, además, se restrinja su movilidad física. Las críticas de los vecinos también inciden por lo que puedan decir a sus familiares o influir en sus amigos por recubrirlos de una reputación vandálica y, por extensión, delictiva. Esto motiva que se busquen sitios resguardados o escondidos o, incluso, alejados de donde se vive, desarrollando una actividad incógnita hasta que son sorprendidos y cogidos por la policía o los guardias de seguridad. En ese momento los padres afrontan esta situación como un problema en sí o una simple travesura. Por otro lado, este hecho suele ser un hito frecuente en la vida de los escritores que por lo general les obliga a tomar una decisión firme de continuidad, si ciertamente su vocación es sincera, o abandonar, si consideran que no vale la pena, no pasando su periplo grafitero de un simple escarceo juvenil. Curiosamente, se puede afirmar que ambas opciones permiten alcanzar una posición de madurez bien como simple adulto, bien como escritor adulto.

En cierta medida, la actividad grafitera a estas edades no está tan mal vista como a otras más mayores, ya que se considera como algo propio de la edad, de la golfería de los chavales. Esto incide en que socialmente se venga creyendo,

significativamente, que el graffiti es un producto infantil. Esta asociación pública condescendiente en cierto punto con la trastada inocente sin embargo se torna escandalosa y combativa cuando el escritor tiene dieciséis o más años. En este caso, incluso lo que en otras circunstancias podría valorarse como una habilidad graciosa o prometedora, más o menos reprochable por el medio más que por el fin, pasa a ser visto como una extravagancia o chifladura perjudicial al atentar contra derechos tan fundamentales como el de la propiedad, sin reparar en las virtudes artísticas o las posibles vinculaciones sociales:

MROK.- Claro. Muchas veces me han visto pintar y me han dicho, a lo mejor, «con pelos en los huevos y pintando en las paredes». Claro que no ven. Que esto lo ven. Que pasa una persona a lo mejor y dice «mira los niños como dibujan». No ven que esto lo pudo hacer una persona de más edad. Cuando en realidad los mejores pintores son, claro, la gente más mayor, que son los que más años llevan.

(MROK c.p. abril 1996)

Esta actitud social, está además respaldada proporcionalmente por la legislación⁸, que sólo contempla, lógicamente, una actuación "seria" o "dura" contra los escritores mayores de dieciocho años, en edad penal.

No obstante, es la actividad de los *tagger-toys* la que ocasiona la mayor mala fama del graffiti y la mayor excitación

⁸ No existen normas específicas contra el graffiti, pero se pueden aplicar distintos artículos y decretos pertenecientes al Código Penal (daños a la propiedad ajena, reparación de daños, injurias y reincidencia, contemplándose el atenuante de minoría de edad), a la Ley de Ordenación de los Transportes Terrestres, al Reglamento de viajeros del Ferrocarril Metropolitano de Madrid, a la Ordenanza Municipal de Madrid, en especial todas aquellas medidas referentes a la protección del medio ambiente urbano; y los bandos municipales.

pública⁹. La piedra clave es el bombardeo indiscriminado de estos estrambóticos chicos que empiezan a coger el spray o aquellos no tan chicos que se han anclado en esta fase. Además de que su actitud evidencia claramente síntomas de una alevosía delictiva, que no guarda el más mínimo respeto ni siquiera hacia las buenas piezas de otros escritores o para con los escritores veteranos¹⁰. Es más, al disfrutar en el caso de los

⁹ Un claro ejemplo de la oposición social al *tagging*, que por lo general no se destaca precisamente por sus cualidades artísticas, aunque las alcance, lo tenemos en la respuesta ciudadana que en agosto de 1993 estalló en Carabanchel, en el barrio de Comillas (Juanes 18-8-1993: 49; 30-8-1993: 71).

¹⁰ Esta vinculación queda bastante patente en los comentarios recogidos entre los escritores veteranos. Incluso, puede llegarse a determinar la existencia de una "delincuencia interna" con la transgresión de los códigos normativos básicos que tradicionalmente se han transmitido entre los escritores para convivir de manera armoniosa y fortalecer su sentido de unidad o por jugar con ventaja, valiendo menos:

CHICO.- Eso es lo que te decía. Nosotros. Eso normalmente es el bombardeo de los niños pequeños. Cuando eres pequeño no piensas y te da igual, ¿sabes? Y, si pintas un monumento sabes que haces daño y lo va a ver más gente y van a decir «mira este desgraciado que ha pintado aquí». Pero ya se fijan en la firma, ¿sabes? Cuando empiezas en esto eres un inconsciente y hasta que no te meten el primer susto, ¿sabes? Que te metan un susto de agarrarte y... También depende mucho de las familias.

F.F-S.- ¿Qué penas tiene esto del graffiti?, ¿qué suele ponerse, multas...?

CHICO.- ¡Estos, éstos son la pega! Mira.

[Hace un gesto señalando a un coche-patrulla de la Policía Nacional que lentamente se acerca. Se para a nuestro lado mientras charlamos]

CHICO.- No, es que normalmente multa. Multa que te crío. Y al que pillan, pues...

F.F-S.- ¿Te pueden confiscar el material?

CHICO.- Sí, eso claramente. Te quitan todo y, hala, multa y juicio. Tienes un juicio. Y la multa, pues depende... Entonces, lo que hablábamos, la gente que pinta estatuas y eso son la gente joven. Pero joven, menores normalmente y son los se roñan unos a otros, los que pintan en cualquier sitio. O sea, son... la gente joven es delincuente. Yo lo considero más delincuencia, porque saben que por su juventud no les hacen nada.

F.F-S.- Se escudan.

CHICO.- Sí, sí y es verdad. Y se meten más a pintar vagones a, o sea, a estropear cosas y eso, porque saben que son pequeños. Hacen daño por el hecho de que son intocables. la policía le pillan a lo mejor pintando un sitio, yo qué sé, un monumento, cualquier cosa así que normalmente a una persona adulta se le cae el pelo; a ellos no les hacen nada. Simplemente, les cogen de la oreja, llaman a sus padres y a limpiarlo mañana. Y claro, normal. Todas estas firmas, todo el bombardeo que hay en el barrio, aquí, todo eso, no pasarán de los dieciséis y menos años. Todo, todo en general, todo el bombardeo que hay aquí.

F.F-S.- Eso es lo que hay que hay muchos, pero luego que vayan a más ya hay menos.

CHICO.- No, no, claro. Es que lo fácil es tener un spray y hala. Son etapas de tu barrio, ¿sabes? Es como «voy a pintar». Conoces a gente en el colegio a lo mejor que pinta. «¡Ah, mira! Mi amigo pinta, pues yo también lo voy hacer». Y ya te juntas mucho y a poner a caldo a todo el barrio.

(CHICO c.p. marzo 1996)

menores de edad de una práctica impunidad sólo rota por la imposición de medidas ejemplarizantes -que sin lugar a dudas les resta cualquier mérito, ya que saltan, como se dice, con red-, provoca que las autoridades se ceban con los escritores mayores sobre los que concentran los mayores esfuerzos represivos. Esta fricción interna y la conciencia del autoperjuicio cara a la sociedad que ocasionan al graffiti estos escritores que no miran por el resto queda bastante patente en los testimonios recogidos de grupos como los TZC de Parla (manifestando una clara distinción interna dentro del graffiti entre los escritores que se limitan a firmar y los que aspiran a hacer cosas de mas enjundia), para los que «*los taggers como suele decirse son la oveja negra. Por ellos tenemos la fama que tenemos. Son los más radicales, sólo pintan su firma para joder*» (Alonso 1993: 11-14)¹¹. Porque no hay que olvidar que aunque el graffiti es en principio una actividad vandálica por ley, aspira a participar en el beneficio a la comunidad, humanizando el espacio urbano a través de su buen hacer, de su arte. Se trata de una particular manera de entender la iniciativa cívica y un excelente exponente de la indispensable y recíproca dialéctica que se produce entre la *communitas* y la estructura (Turner 1988: 134-135).

¹¹ Estas actitudes críticas en el mundo del graffiti frente a la actividad de los *taggers* ya se dan con bastante antelación en el contexto newyorkino. De este modo, Castleman recogía ya las manifestaciones menospreciantes o críticas al *tagging* por escritores de piezas (Castleman 1987: 38).

1.1.1. La formación plástica del escritor

Su formación es autodidacta y se produce en la calle, de modo informal, a través de la propia práctica, de enfrentarse directamente a la materia y de ver trabajar a otros escritores. Por tanto, es ajena a los cauces formativos articulados socialmente (talleres, academias, escuelas, facultades...) Igualmente, la base principal de la adquisición de un buen estilo es la práctica, la observación y el intercambio de ideas e informaciones (*crítica y consejo*¹²).

Esto no impide que posteriormente algunos escritores ingresen dentro del sistema de enseñanza institucionalizado, aunque sea con el interés de conseguir unos conocimientos y unas experiencias que beneficien su carrera como escritor de graffiti, cuando la mantienen paralelamente. Esta formación por lo general le sirve para ampliar su repertorio técnico, principalmente para enfocarlo hacia actividades como el diseño gráfico, la serigrafía, la animación, la ilustración o el cómic, la pintura mural, etc. En esta tendencia habría un deseo de buscarse unas fuentes de financiación que no estuviesen

¹² El consejo y la crítica contribuyen en el terreno plástico y técnico a mejorar más rápidamente la destreza manual y la perfección técnica, la planificación racional de la ejecución del graffiti y a educar el gusto, lo que contribuye a perpetuar una serie de convenciones formales que caracterizan lo que vienen a ser los estilos o el mismo *graffiti style*. Consecuentemente, esto estimula la actividad del escritor, ayudándole a definir su proyecto particular como tal. Indudablemente, este logro se efectúa al calor de la atención personalizada que se establece entre un escritor que asume temporalmente el rol de maestro y otro que asume el de aprendiz, incluso, alternantemente. Por lo general, el escritor maestro suele ser veterano, pero lo que le caracteriza es su amplia formación y experiencia. Devon D. Brewer le denomina *mentor-protégé* (Brewer 1992: 188), lo que se corresponde con los calificativos usados por Craig Castleman para el escritor novato: *protegido* (Castleman 1987: 33) y para el veterano que dirige el aprendizaje de éste: *maestro* (Castleman 1987: 112).

desligadas de lo artístico (decoración de locales, de cascos de motorista, de vehículos, diseño y venta de estampaciones para camisetas o pegatinas, diseño de carátulas, dibujos para tatuajes o logotipos, etc.)

En estos casos, los escritores no suelen ser especialmente contenidos en lo referente a su actividad grafitera, aunque puedan ser discretos en su declaración pública como escritores (KOAS c.p. mayo 1998). Normalmente dejan un buen reguero de pruebas en tablonas, taquillas, mesas, paredes, fachadas, etc., (fs. 333-335). No es extraño que incluso entre sus compañeros estudiantes surja, cuando se descubre su identidad de escritores, la incompreensión acerca de algo que puede considerarse como una pérdida de tiempo o un riesgo innecesario, una extravagancia o una locura.

En este punto, es curioso destacar que aquel joven que se ha integrado en los mecanismos de formación artística y no ha desarrollado con anterioridad una actividad grafitera, difícilmente profesará ésta. Al menos, de un modo continuado y tan sentido como los escritores que se han iniciado en edad temprana, pasando a vivirse como una experiencia caprichosa para contar a modo de anécdota. Sin duda, la preferencia por otras alternativas a sus ojos más lucrativas o prestigiosas desde su marco circunstancial, le hace concebir el graffiti como un divertimento puntual, una experiencia más que añadir a su *curriculum* de extravagancias, cuyos postulados sociales podrían defenderse sin problemas de conciencia dentro de los cauces establecidos.

Respecto al graffiti en sí, se procede primero a abordar cosas tan simples como una firma o una pota hasta la consecución de la *masterpiece* y a un aprendizaje gradual desde los estilos más sencillos a los más salvajes (Cooper y Chalfant 1991: 32). Por otra parte, en los inicios juega un papel primordial el copiado (iconografía, formas, colores, etc.), hasta que se alcanza un nivel suficiente que permita la elaboración de motivos originales o sin recurrir a un referente sobre papel. De este modo, se procura que, aunque sea reconocible la existencia de influencias, se alcance un punto de innovación o personalización que prevalezca sobre éstas:

KAMI.- No, pero es que... Date cuenta que... Yo qué sé. Hay... Es como en música, como en todo tipo de arte supongo, ¿no? Que tienes... Aam... Pues eso, veinte pioneros por un lao y luego tienes veinte pavos innovadores que salen con cosas que da igual la época que sea, de donde han salido... Aam... Y luego, pues hay peñita que intenta hacer sus cosas, ¿no? Pero... Yo qué sé. Luego la gran mayoría que ves de las pintadas pues tienen influencia de esos veinte pioneros y de esos veinte innovadores, ¿no? Aam... Y a algunos pues se les ve las influencias muy claras. Éste se ha copia, pero que se mueve mucho y es... Pues, a mi modo de ver, pues no han conseguido su estilo propio. Y luego hay otra gente, que vale, que puedes ver influencias, pero tampoco las ves de dónde, ¿no? A lo mejor, vale sí... Yo qué sé. Hum... De mi estilo se podría decir que hay influencias de KASE y de PHASE TWO, de Nueva York, pero más que nada porque son cosas muy rectas y hay muchas rectas y tal y no y es... Antes era más complicao, ahora intento hacerlo recto, medio complicao, pero con formas simples, ¿no? Aunque las letras sean complicadas, pero que las formas sean simples. Aam. Y eso, pues creo que es bastante mío, ¿no?, el rollo que he conseguido. Aam. Pero, el rollillo de rectas y tal y de asimetría es un rollo diferente, ¿no? No sé. Aam. Pero bueno.

(KAMI c.p. junio 1998)

Esta actitud del copiado -típica de la fase escolar en que el copiado de dibujos, de rotulaciones, cómics o

ilustraciones de libros es habitual- se debe procurar superar lo más pronto posible para evitar que se convierta en un pernicioso hábito -en este sentido el procesamiento iconoclasta o no de las imágenes de los *mass media* es fundamental-, aunque no siempre se tiene muy en cuenta este punto a la hora de valorar la obra de un escritor:

SUSO.- [...] La gente copia bastante, muchísimo. Porque al fin y al cabo tampoco le da mucha importancia lo que es al ser original o no. Lo que quieren es mucha cantidad y en sitios difíciles. Lo que es la gente que busca eso. Luego, los que están, los muralistas buscan tener, sacar cosas originales, intentar crear su propio estilo, que dicen. Pero vamos, esos son los menos.

(SUSO c.p. marzo 1996)

En esta construcción de un estilo propio, hoy por hoy tiene una importancia principal la gran difusión interna de fanzines y fotografías, ya que surte a las nuevas generaciones de referentes visuales internacionales.

Igualmente, siempre suele estar presente en la mente del escritor, aunque sus estilos no tengan mucha semejanza, un escritor predilecto al que le hubiese gustado parecerse en lo artístico y que sirve de motivación, de referencia ideal. Se distinguiría del *mentor-protégé* en que no se establece con él un contacto directo. El extracto siguiente de la entrevista con el escritor MEGAROCK se refiere a esta cuestión¹³:

F.F-S.- ¿Existen maestros y discípulos ahora, dado el desarrollo del graffiti?, ¿tú tienes algún discípulo?

¹³ En el caso de ZETA también se percibe la existencia de una serie de escritores preferidos (los newyorkinos SEEM y LEE o los parisinos MODE 2 y CANE) que, sin duda, alientan desde su posición como modelos a emular un deseo de autosuperación para llegar a su altura. (AEROSOL KINGDOM abril 1995).

MROK.- No. Hombre, ha habido algunas veces, alguna temporada que algún chaval que ha empezado a pintar, no y tal, y ha estado pintando conmigo y tal [p.ej., SWON]. Pero vamos considerarme maestro¹⁴. [...]

F.F-S.- ¿Esos chicos que vinieron a pintar con vosotros qué están aquí como con maestros?

MROK.- Sí, para ellos ha sido pintar como si estuvieran con unos maestros, según dijo el CHICO. Yo es que no los conozco, ya te digo. Pero sí, para ellos fue como pintar con... Yo qué sé, como para mí pintar con el MODE 2. [...]

MROK.- [...] Maestro y discípulo, no. Lo que suele haber es un pintor preferido, ¿sabes? Para mí, un pintor preferido es MODE 2. Cada uno tiene siempre su pintor preferido.

F.F-S.- ¿Te inspiras un poco en su estilo al principio o es más por gusto?

MROK.- Hombre, siempre tienes tendencias. Pero, vamos es que inspirarse en MODE 2... Es que MODE 2 es único, para mí, vamos.

(MROK c.p. abril 1996)

Esta fascinación frecuente de los escritores jóvenes hacia la obra de los veteranos e, incluso, su figura personal, suele reportar una gran satisfacción a éstos que se deleitan refiriendo anécdotas sobre el tema que traslucen su satisfacción por el reconocimiento recibido:

CHICO.- [...] Mira, antes de venir tú se me ha acercado un chaval y me ha dicho «tú eres el MAX 501». Y ahí el chaval estaba alucinando y «joder, qué ganas tenía de conocerte y eso».

F.F-S.- Mucha fascinación y eso.

CHICO.- Sí, ¿sabes? Eso siempre gusta y...

F.F-S.- No, yo lo he visto. Estos chicos que vine con ellos el otro día [los ZSL], hablando con ellos, estaban, se le veía una pasión, una admiración por los que ya...¹⁵

¹⁴ La humildad de este escritor veterano no debe confundirnos. Aunque el concepto de maestro deba siempre de considerarse desde un plano informal, MEGAROCK nos confirma su posición veterana, técnica y operativa, a través de su ocasional desempeño de la tarea de *mentor-protégé*.

¹⁵ También se observó que realizaron una especie de "espionaje técnico-industrial". Fundamentalmente, se fijaban en la técnica del escritor veterano, el proceso de ejecución, la combinación de colores, el material empleado, etc.

CHICO.- Sí, es por eso. Porque ya llevas muchos años y ellos están empezando ahora y eso. Entonces, ya te conocen de...

F.F-S.- Te cogen como modelo.

CHICO.- Claro, sí, sí, sí. Es lo típico. Te empiezan... Te copian. O sea, te hacen fotos y sacan tus colores, que si haces esto, la forma... O sea, así es cómo se aprende, copiándose unos a otros.

(CHICO c.p. marzo 1996)

Incluso, se pueden observar tendencias de *genealogización* como sucede en otros ámbitos culturales (Kris y Kurz 1991: 36)¹⁶, aunque el alto peso del individualismo de este mundo no favorezca los procesos de anclaje del logro individual en la sucesión dinástica como sucede en el mundo artístico.

Sin embargo, encontramos en las colaboraciones e invitaciones, las labores en equipo o la asistencia a muestras los medios más importantes de formación artística entre escritores, gracias a la mutua observación que se establece y el intercambio de consejos u opiniones. Esta convivencia resulta enormemente rentable para los jóvenes escritores, que aspiran a codearse con las figuras del graffiti y servirse de sus enseñanzas con el fin de hacerse un nombre. De este modo, las comparecencias de los escritores veteranos a las exhibiciones públicas legales son el mejor medio para facilitar a los principiantes acceder a ellos (Brewer 1992: 191).

A este respecto, cabe distinguir dos modos de actuación principales dentro de una práctica no estrictamente individual:

¹⁶ SUSO.- [MUELLE] Era amiguete mío, que le compraba pintura. (SUSO c.p. marzo 1996).

En este caso, cabe señalar que no existe una ligazón formativa o estilística, sino de trato. Incluso, la imagen de MUELLE, aunque genera el reconocimiento de todos los escritores por sus méritos como pionero, suele suscitar controversia y una revisión crítica de su posición como modelo, sobre todo en el ámbito del *Hip Hop Graffiti*. No obstante, los veteranos de una u otra manera tratan de aparecer de una u otra forma asociados con su nombre.

en compañía y en equipo. Una tarea en compañía representa la reunión de una serie de escritores que se juntan para realizar cada uno su graffiti, pudiendo haber alguna colaboración puntual entre ellos a la hora de resolver una pieza. El beneficio de este sistema reside en que se contempla la obra y la manera de hacer de otros escritores, se reciben críticas de la propia y consejos y se comparte, en definitiva, una misma experiencia creativa. Esto desemboca en un perfeccionamiento técnico y un dominio del medio mayor del conseguible por medio del ejercicio solitario, la definición del proyecto personal y una educación del gusto por el conocimiento de otros estilos y maneras de hacer. Normalmente, a diferencia del otro sistema, éste genera una competitividad o un deseo de emulación que estimula la superación individual. Esto redundará en un beneficio formativo, el afianzamiento de la identidad como colectivo y el ahondamiento amoroso hacia el medio expresivo del graffiti. El otro sistema, en equipo, se ejerce cuando se aborda una tarea en común y es muy propicio para embarcarse en ejecuciones de elevada complejidad o alto riesgo. El sentido de grupo es aquí fundamental y el deseo de coordinación incide en el fortalecimiento de las relaciones emocionales entre sus miembros. La amistad y el tratamiento igualitario entre los partícipes es crucial para hacer viable esta comunión operativa, ya que lima las posibles asperezas que desencadena la concurrencia de distintas personalidades y caracteres. Igualmente, como en el caso anterior, se perfecciona el conocimiento del medio y la práctica técnica, así como se educa el gusto, convergiendo el proyecto personal en la obra comunitaria. Ambos sistemas pueden confluir en un mismo momento. En el caso del seguimiento del grafiteo de la cata P1 se asistió a una realización en compañía, sujeta a un proyecto

en común. Cada pieza era fruto de uno o dos escritores a lo sumo, pero existía el condicionamiento *a priori* de que entre todos se daría o procuraría dar a luz un conjunto que integraría armoniosamente los distintos acentos particulares de cada escritor (MROK c.p. abril 1996).

Por otra parte, es de destacar en este punto, la influencia ejercida por el movimiento pendular entre la periferia madrileña (Móstoles, Alcorcón, Fuenlabrada, Coslada, Parla, etc.) y la capital, así como la establecida entre la Comunidad de Madrid y el resto de comunidades del Estado. De este modo, no es extraño descubrir el trasiego de escritores barceloneses, valencianos, alicantinos, malagueños, cacereños, cordobeses, ibicencos, etc., e, incluso, de países extranjeros (Francia, Italia, Alemania, U.S.A., etc.), por la ciudad de Madrid. Recíprocamente, también se establece un circuito hacia otras naciones desde España, en especial hacia las mecas europeas y de ^{los} U.S.A. También, sobresale en el caso de barrios periféricos como Vallecas, construidos a base de continuas oleadas migratorias, una fluctuación entre el mundo urbano y el rural. En los períodos festivos, en especial el veraneo, es habitual que los chavales vayan con sus padres o abuelos a sus pueblos de origen a otras autonomías (Andalucía, Extremadura, Castilla-La Mancha, etc.), o a localidades típicamente turísticas, principalmente del Levante. Este hecho es la causa de la exportación e introducción del graffiti, esencialmente urbano, en ámbitos rurales o en ámbitos urbanos ajenos en un primer momento al fenómeno, donde arraiga *ex novo* o sirve de incentivo para los escritores del lugar. En el marco rural, este graffiti suele ser un elemento extraño que no tiene un

agarre efectivo en la población juvenil local, salvo en localidades de cierta densidad y cierto porte demográfico.

Por otro lado, la formación autodidacta hace al escritor muy sensible a su iconosfera¹⁷ inmediata de la que se nutre en busca de referentes visuales y culturales, para enriquecer o consolidar sus códigos o ensañarse sobre ellos iconoclastamente. Especialmente, se vuelca en los ámbitos que más directamente le suministran modelos, como el público (donde se incluirían los mismos graffiti),^{el} de los registros-ventana y ^{el} de la comunicación icónico-impresa -como hemos visto anteriormente al hablar de las fuentes iconográficas-. Por medio de todos ellos, el escritor de graffiti va recibiendo multitud de estímulos. Por tanto, la grafitosfera, del mismo modo, se origina a partir de la acumulación de unos materiales visuales heterogéneos, altamente codificados y consecuentemente -puede decirse- influye y es influenciada, se infiltra y es infiltrada, "parasita" y es "parasitada" por ese conjunto de informaciones visuales que circulan en ese universo icónico regido por los medios de comunicación de masas. Igualmente, los mecanismos de concreción de sus productos visuales son similares como corresponde a su implicación en la estructura cultural. No obstante, surge entre ambas esferas una tensa fricción que se deriva del carácter institucional de la

¹⁷ Por iconosfera -término acuñado por Gilbert Cohen-Séat (Cohen-Séat y Foueyrollas 1977)- ha de entenderse el resultado de las actividades productivas socialmente institucionalizadas dentro de un contexto cultural definido en el tiempo y el espacio (Brihuega 1997: 402). También ha de entenderse como un fenómeno urbano y exclusivo de nuestro tiempo, consecuencia de la globalización cultural y el desarrollo hipertrófico de la comunicación masiva, especialmente de orden icónico (Brihuega 1997: 398). En ella, se distinguen tres ámbitos o fundamentales: el público, el privado y el de los registros-ventana, a los que se suma el cuarto ámbito de la comunicación icónico-impresa. Se trata, pues, de un verdadero ecosistema visual, donde el graffiti se injerta ilegítimamente, jugando un importante papel como forma discursiva asumida por la cultura y, en cierta medida, determinada por ella, pero sin circunscribirse a su ordenamiento imperante (Brihuega 1997: 407).

iconosfera (regulación oficial) y ^{el}subversivo de la grafitosfera
(transgresión de las normas).

1.2. Academicismo y Graffiti Move

Sin duda, resulta polémico hablar de academicismo en un movimiento que se reafirma en su condición de paradigma de la libertad expresiva y operativa durante sus cerca de treinta años de desarrollo, alrededor de doce o catorce en España. A esto se suma la especial carga peyorativa que el término *académico* ha adquirido desde el prerromanticismo hasta nuestros días (Pevsner 1982: 133 y ss.) y que hace que se deba emplear con precaución. Ciertamente, los escritores de graffiti en un sentido estricto no constituyen una institución ni un conjunto de instituciones y por tanto están alejados de ostentar con propiedad el calificativo de académicos. No obstante, por su organización básica, aunque sea dentro de un sistema descentralizado; su paulatina profesionalización, aunque sea de modo ocasional; la fijación de convenciones formales, aunque no sean imperativas en su predominio; la construcción en algún extremo de un cuerpo de pensamiento ortodoxo, la aparición de un patrocinio, la aparición de una clientela individualizada y de unos "entendidos", etc., el graffiti presenta unos caracteres propios que hacen suponer la concreción de una estructura "paracadémica", "protoacadémica" o, al menos, de una regulación formal y conceptual que en cierta medida uniformiza o enlaza las manifestaciones grafiteras de los escritores de todo el mundo que actualmente integran el *Graffiti Movement* en beneficio de su consciencia como colectivo movilizado. En cualquier caso, lo que en definitiva nos va a resolver esta problemática es la relación que puede trazarse entre éste

frente al modelo institucional, más que a la definición de su propio cuerpo de caracteres de por sí.

Los escritores se constituyen en grupos informales de amigos, reunidos bajo el interés común del graffiti. A su vez, todos estos grupos constituyen una *communitas* normativa, dado su grado de desarrollo como movimiento subcultural, pero que bastantes escritores se resisten a concebirla más allá de su modalidad existencial o espontánea o algunos pretenden conducirla hacia su concreción como una *communitas* ideológica¹⁸.

En general, se ha observado que el componente de la antigüedad fija una estructuración básica bipartita, distinguiéndose dos categorías generales de escritores: los veteranos y los principiantes¹⁹. Los primeros cuentan con

¹⁸ Victor W. Turner distingue tres modalidades de *communitas* o *sociedad abierta* (Turner 1988: 137-139):

- 1) La *existencial* o *espontánea*, que se caracteriza por la relación libre entre los individuos.
- 2) La *normativa*, que se constituye en un sistema social duradero, por la necesidad de movilizar y organizar recursos y el imperativo de ejercer un control social entre sus miembros para lograr los fines propuestos.
- 3) La *ideológica*, que adopta el valor de modelo utópico social basado en la existencial.

En general, la *communitas* consiste en una relación espontánea, concreta e inmediata entre individuos concretos, históricos y con una idiosincrasia determinada, que no están segmentados en roles ni *status*, sino enfrentados entre sí en un plano igualitario, en condiciones de liminalidad, marginalidad e inferioridad estructural, en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte (Turner 1988: 134, 137). Como veremos a lo largo de este apartado, entre los escritores de graffiti prima un principio de igualdad incuestionable, aunque sujeto a unas limitaciones inevitables en toda *communitas* (Turner 1988: 136) y se establece un tipo de relaciones y condiciones acogibles a esta definición. Por otro lado, el concepto de *communitas* parece compatible con el de *mundo autocontenido* (Cressey 1969: 31), que parece más pertinente usar con respecto al *outlaw ethos* del escritor de graffiti y en términos generales, dado el peso de este componente. No obstante, en un sentido cultural o subcultural resulta más apropiado hablar de *communitas*, por cuanto admite sin extrañeza el componente artístico.

¹⁹ Estas categorías se corresponderían con la distinción que aplica Devon D. Brewer entre los *elite writers* y los *taggers* (Brewer 1992: 188). Aunque en este caso cabría incluir entre los principiantes a ejecutores de piezas y no sólo de firmas o potas. Incluso, entre los veteranos se acogería a los grandes *taggers*, como es el caso de los mayores representantes de la

498

experiencia y una numerosa obra y, por lo general, gozan de renombre. Los segundos, carecen de suficiente experiencia, pero manifiestan unas aptitudes óptimas y cuentan en su haber con méritos destacables. Es extraño, por tanto, que haya grupos que participen de ambas categorías y los que pueden ser susceptibles de integrar miembros de ambas corren el riesgo de escindirse con el tiempo. En cierta medida, estas categorías se corresponden con una disyunción generacional, que se hace muy patente entre los grupos de escritores que guerrean desde los 80 (*old school*) y los de los escritores que saltan a la palestra en los 90, más concretamente desde aproximadamente 1993 ó 1994 (*new school*). Disyunción que también se revela a través de las líneas estilísticas que desarrollan.

También, se advierte que esta estructura tan simple alberga la existencia de una sencilla "jerarquía" o *pseudojerarquía* (Turner 1988: 195-197), a modo de grados y que, en apariencia, puede recordarnos un esquema de corte gremial (*toy // escritor no toy / king, star o master*²⁰), si no fuera por que no responde a exigencias de cariz profesional o facultativo, y que sí podría conectarse con fundamentos más sólidos con las divisiones internas de las bandas urbanas

tendencia autóctona, aunque no abordasen piezas significativas. Un buen ejemplo de esto la tenemos en que el primer grupo de *elite writers* de la historia del *Graffiti Move*, el WAR (*Writers Already Respected*), se componía por una *old school* de *taggers* (Popper 1989: 258).

²⁰ Esta analogía tiene un potente apoyo en el concepto *masterpiece* (o *grand design*). Éste se emplea para calificar a todo aquel graffiti que por sus cualidades plásticas constituye una pieza de gran calidad. Con el desarrollo del graffiti las cotas por las cuales se evalúa tal consideración se hacen más exigentes, pues la primera *masterpiece* de la historia del movimiento, hecha por SUPER KOOL en 1972 (Castleman 1987: 62), consistía en lo que se viene a considerar actualmente una pieza vulgar y corriente. Por tanto, todo aquel escritor que logra realizar obras maestras se convierte en un maestro de estilo. Sin embargo, esta meta no supone una facultación profesional o docente, sino básicamente el reconocimiento de su habilidad y gusto como proyectista y ejecutor de obras ambiciosas. Para una aproximación al origen y la evolución del significado del concepto *masterpiece*, otras variantes y sinónimos, véase Cahn 1989: 91-107.

(Turner 1988: 196). También, recuerda un sistema de títulos de corte "aristocrático", pero que no se queda sólo en un campo honorífico, reconociendo a los mejores, sino que aborda también lo denigratorio, recalcando la situación de los peores. Sin embargo, estas titulaciones, aunque se ligan estrechamente al individuo, obviamente, no son vitalicias ni mucho menos transferibles y su asignación viene sujeta al testimonio de los demás. El dinamismo de esta estructura abierta y la fragilidad del graffiti hacen que la defensa de un "status grafitero" tenga que realizarse día a día hasta que se consigue obtener una fama tal que sobrepase el riesgo de una parcialidad insondable o de un olvido rápido. Hoy en día la articulación por los propios escritores de un hábito de registro documental y medios de comunicación específicos puede paliar tanto la transitoriedad del recuerdo de las figuras del graffiti como facilitar su conocimiento generalizado, del mismo modo que ocurrió con la actividad de investigadores como Craig Castleman o Henry Chalfant, a la hora de dejar testimonio histórico a nivel universal acerca de los protagonistas del graffiti de New York City.

Esta estructuración, no obstante, no se traduce en una relación rígida de poder entre superiores y subordinados. Estas valoraciones honoríficas no se corresponden con un dominio efectivo sobre otros escritores tanto fuera como dentro del mundo del graffiti. Atañen a lo que podemos denominar reconocimiento de las obras o la valía personal del escritor, pero no incumben a la interrelación con otros colegas. Incluso, aspectos como la territorialidad, la pertenencia a un grupo, un fuerte carácter o la edad son más determinantes en el momento de marcar distancias o "derechos" que este factor. La

conciencia igualitaria de base del graffiti (todos los que hacen graffiti son escritores, sean malos o buenos) es incuestionable y a menudo se pone de relieve por medio de actos irrespetuosos o piques, que obligan a adoptar por los afrentados una posición de fuerza a la altura de su siempre cuestionable posición. Nada queda escrito, si quieres ser el mejor serás el mejor si haces lo mejor y nadie hace nada mejor y todos lo saben²¹.

Claramente, esta nivelación gradual debe evaluarse desde una concepción iniciática, como una progresión positiva hacia la fama, una serie de sanciones (endógenas o exógenas) o autosanciones que confirman al escritor en su buen camino. El sentido de prestigio, de reconocimiento y competitividad dentro de un grupo determina la formación de unos escalafones, que para tener pleno sentido han de contar con el reconocimiento general, superando frecuentemente un escepticismo común que surge para evitar que prosperen los faroleros o se genere una jerarquía efectiva.

En la especialización de la actividad de los escritores también se aprecia una situación parecida. La diferencia que se establece entre un escritor de muros y un *fastwriter* se deriva del superior mérito que contrae la emblemática actividad del segundo. Pero ésta no supone ninguna potestad sobre los escritores que pintan sobre soportes con un menor riesgo o dificultad. Sólo aporta un prestigio, que -eso sí- obliga a un

²¹ Este conocimiento general, necesario para el reconocimiento de un escritor en particular, es a la vez que un elemento fundamental para alcanzar la fama uno de los elementos más complicados, dado que la clandestinidad de este mundo afecta tanto a su visión desde fuera por los no iniciados como a la divulgación interna.

reconocimiento moral que ha de traducirse en respeto y, acaso, admiración.

No obstante, el comprometido escritor veterano que cuenta con un prestigio reconocido y una maestría incuestionable va a asumir unos valores añadidos con la progresiva organización del graffiti y su apertura al sistema central. La creación de medios de información autónomos por parte de estos mismos escritores, que asumen el papel de productores culturales, les da una capacidad de control antes inexistente. Con ello, aparte de contribuir a la concreción de unos límites exclusivos del movimiento, pueden abrir camino a unos o a otros, divulgando sus piezas. El amiguismo o el favoritismo, exponente de la gran importancia de los grupos o los lazos individuales, se convierten en norma, debilitándose el sentimiento de fraternidad -en un proceso en el que influye la disyunción generacional- y facilitando la constitución de oligarquías informales que se ven tentadas a erigirse en defensoras de la ortodoxia, de lo auténtico. De este modo, las preferencias particulares de éstos van a condicionar la publicidad de unas determinadas líneas estilísticas en detrimento de otras y, consiguientemente, el resaltar la obra de unos frente a otros en ocasiones arbitrariamente, guiados por un gusto particular. Sin embargo, la necesidad de una difusión interna, el procurarse la ecuanimidad de los juicios estéticos en beneficio de la aceptación de su sentido crítico, la relativa escasez de escritores de calidad o el contraste cualitativo generacional, el imperativo de una renovación o lucha de estilos o el asentamiento de un sentimiento de identidad como colectivo, se restrinja o no el concepto de fraternidad; en definitiva, la

salvaguarda de la prosperidad humana del movimiento contiene en buena parte estas tendencias totalizadoras.

Su aventura en el terreno comercial también les va a suponer -aunque limitado- un potencial económico antes desconocido y, en cierta medida, obligado a adquirirse por la conversión en adultos de los escritores pioneros, con lo que deben plantearse asumir una autosuficiencia económica²². Esto favorece que, gracias a las ganancias obtenidas o los contactos derivados con fábricas de pinturas y distribuidoras, se puedan mantener un volumen material y unas cotas de calidad en su obra prácticamente inalcanzables para escritores más jóvenes o modestos. Igualmente les confiere la posibilidad de situarse como patrocinadores de nuevos talentos mediante la participación en la organización de exhibiciones, fomentando en sí el movimiento y evitando su atrofia y su esclerosis. En esta línea, la creación de tiendas especializadas es el más efectivo medio para el *mantenimiento de los límites*, facilitando la realización de un comportamiento circunscrito al marco subcultural que recalque esa distinción *nosotros/ellos*²³ fortalecida por medio del suministro de símbolos distintivos y de actividades vinculadas a ellas (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 22-23) y, asimismo, se constituye en plataforma

²² En esta conducta, también se puede observar el deseo compartido de que los beneficios que genera la explotación comercial del *graffiti style* revierta en buena parte en los mismos escritores -dentro de un sentido comunitario próximo a un planteamiento redistributivo-, junto al lógico interés de algunos otros por lucrarse particularmente. No obstante, parece una estrategia conveniente frente a la desarticulación subcultural que supone la comercialización y transformación en moda de los movimientos sociales o juveniles.

²³ En este nivel, aunque el *nosotros* permanezca como conciencia de comunidad desde un planteamiento solidario, se superaría el *nosotros esencial* propio de una *communitas* espontánea o *Zwischenmenschliche*, ya que aparece el deseo de desmarque y la utilización entre sus miembros (Buber 1974, 1961; Turner 1988: 142).

mercadotécnica del movimiento (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 20).

Su prestigio también se muestra útil cara a ejercer una actividad paralela legal: la oficialmente reconocida como artística. De este modo, los escritores veteranos - especialmente los pintamuros- presentan por su experiencia técnica, su conocimiento del medio, el desarrollo de sus dotes imaginativas y formales y sus menores ínfulas una preparación y disposición adecuada para competir con los artistas profesionales, formados en los circuitos institucionales desde la referencia del modelo convencional de artista. La necesidad de un reconocimiento social del graffiti como tal o, al menos, de su estética visual dentro del concierto cultural y la necesidad de unas fuentes de financiación acordes con su actividad grafitera, satisfecha con ciertas estrategias de integración (Brewer 1992: 191), provocan la interferencia de la esfera de acción de los artistas plásticos. Esta competencia se establece preferentemente en el terreno del trabajo de encargo (fs. 28, 195-196)²⁴. Esta fricción ocasiona toda una serie de alegatos por una y otra parte en defensa o en reivindicación de unos derechos, que apelan tanto a la calidad de la obra, de la formación que la avala o la competencia desleal. Pero, lo que

²⁴ Esta infiltración -dejando aparte la irrupción en las galerías de arte, compitiendo con pintores y grabadores- es más patente con la asunción de encargos decorativos, pisando el terreno de decoradores y muralistas (Castleman 1987: 76) o ejerciendo labores asignadas a los artistas gráficos y diseñadores (Cooper y Sciorra 1996: 9-12). Esta injerencia parece menor o nula cuando se han organizado -con esos mismos fines descritos, además de para reafirmar la identidad común o servir como medio de promoción interna- eventos específicos como las exhibiciones o los certámenes públicos de graffiti, que no suponen un "atentado artístico", pues no suelen suscitar de por sí reacciones entre los artistas.

Incluso, existe un fenómeno de apropiación de tareas. Esto es, labores asignadas tradicionalmente a determinados artistas profesionales se trasvasan a artistas en principio *amateurs*. En la ciudad de New York, por ejemplo, quizás porque la proximidad de los escritores de graffiti con el vecindario les hace más accesibles, el encargo de memoriales de difuntos constituye no ya un género dentro del graffiti, sino una más de las salidas productivas de estos artistas no oficiales (Cooper y Sciorra 1996: 12).

quizá sea más importante es que esta irrupción en el panorama artístico desestabiliza en cierta medida la posición de los profesionales del arte -sin que suponga al escritor de graffiti un drama por su parte y sí, quizá, un logro-, lo que genera un replanteamiento puntual y parcial de los sistemas de representación empleados en respuesta de la demanda social que genera el éxito del "fácil" graffiti. De este modo, algunos artistas se ocupan de asimilar su influencia, incorporando su formalismo, su acento de época, a las corrientes estéticas vigentes en el arte contemporáneo. Por otro lado, surge la figura del comitente o del consumidor de obras realizadas por estos escritores con vistas a su comercialización convencional en los circuitos artísticos (p. ej., soportes tradicionales como los lienzos o diseños de artes aplicadas para la producción industrial). Esto obliga a encaminar una producción específicamente perfilada a este fin y genera distinciones socioeconómicas entre los escritores según la categoría de los clientes, lo que puede redundar en su posición dentro del mundo del graffiti, mejorándola o subrayándola.

La ausencia de profesionalización es uno de los factores que nos señalan la inexistencia de una intencionalidad academicista, ya que ésta surge como un refuerzo cultural a la hora de defender un mercado y garantizar una productividad determinada. Obviamente, desde el momento en que los escritores pretenden desarrollar una faceta de trabajador artístico, se fuerza a optar por la constitución de una serie de agrupaciones que salvaguarden sus derechos laborales y garanticen una calidad mínima y de la concreción de una teoría²⁵. En este

²⁵ Buenos ejemplos de ello son la U.G.A., la N.O.G.A. (Castleman 1987: 117 y ss.) o el Group Material (Gablik 1982: 37) en los albores newyorkinos del movimiento. En el caso madrileño, las asociaciones de escritores creadas

marco, se provoca la aparición de unas condiciones que favorecen el nacimiento de tendencias academicistas que garanticen una coordinación organizativa, un mínimo cualitativo e, incluso, una delimitativa homogeneidad ideológica. Esto, por su parte, ocasiona paradójicamente un virtual recorte del ideal libertario e individualista del graffiti en su afán por proteger su mismo ideario de la explotación y perversión del sistema, con el peligro de vulgarizar la producción e incurrir en un potencial servilismo, al dotarse los escritores de una funcionalidad social desde los parámetros establecidos culturalmente para el artista.

En este aspecto de la profesionalización, el sistema de formación autodidacta, eminentemente empírico, que permite una serie de intercambios a nivel interpersonal sujetos al consejo y la crítica como elementos básicos de regulación, no se concibe como una limitación. Ni siquiera cuando se incide en lo común del recurso -potencialmente vicioso- de la copia del material visual suministrado por la cultura de masas y los medios de divulgación del graffiti como medio usual de aprendizaje del escritor, se condena su práctica. Sin duda, por advertirse su transitoriedad, su escandalosa futilidad y verse evidente la necesidad de emprender un desarrollo de una lectura directa y de las propias capacidades imaginativas para destacar mínimamente en este mundo marcado por la competitividad. En sí, no se procede a reformar la relación que se establece a efectos formativos entre los escritores, ni a los propios escritores se le pasa la idea de pasar de la calle a crear sus propios

en Parla (Morales 22-11-1993) o en Móstoles (Moreno 27-2-1995) representan esta opción. En el terreno teórico, cabe volver a recordar el enunciado de la *Teoría de la letra armada* del *Ikonoclast Panzerism* de RAMMELLZEE (Daolio y Pasquali 1984: 115; Dorfles 1990: 17) o la labor realizada por medio de los graffiti magazines o Internet.

"centros de enseñanza" alternativos -por el momento- ni siquiera concretan teóricamente un método educativo definido. Posiblemente, por ser ajenos al arte institucional, independientes de su dinámica concreta, del proceder de sus modernas reconversiones históricas, del recurrente hilvanado de sus discursos, de su lucha por la supervivencia e integridad de la figura del artista en la sociedad tecnoindustrial. Con ello, se tiene que afirmar que su prístina academización es relativa en su puesta en práctica, primero, por lo relativo de la profesionalización de estos escritores y, segundo, por la eficiencia del sistema libremente establecido de aprendizaje, cara a satisfacer la necesidad de adquirir un código expresivo sencillo que sirva de base sobre la que operar. Si acaso, en el terreno formativo -como ya hemos visto- se procede a adentrarse en los medios de formación artística que ofrece el sistema institucional como complemento. Esta formación compensa las posibles carencias, deficiencias o ralentizaciones que conlleva el autodidactismo, enriqueciendo el registro visual, plástico y técnico del escritor. No obstante, sólo unos pocos escritores optan por cursar estudios artísticos o afines, dado el predominio de una concepción *amateur* o vocacional de la práctica artística y el rechazo y desprecio que ocasiona -a menudo desde la vivencia de experiencias frustrantes- lo institucional como símbolo de manipulación, como mecanismo formalizador que reprime y amanaera al individuo²⁶ o como

²⁶ En este sentido, resultan muy ilustrativos los comentarios críticos del escritor KOAS desde su experiencia como estudiante de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En especial, acerca del planteamiento formativo instituido, el amaneramiento de la percepción y la expresión, que se desemboca en este caso en la conversión de su gusto por lo técnicamente bien acabado en una sensibilización por lo gestual, lo suelto, lo expresivo: lo *pitimíní* frente a lo *guarripé*, en su terminología particular. Un debate, por otro lado, presente en el mismo seno del mundo del graffiti.

F.F-S.- Te ayudó un poco lo del graffiti para, no sé, abrirte un poco a la posibilidad de meterte a algo artístico.

KOAS.- Sí, en el sentido de que... eh... Yo siempre de toda la vida me ha gustado lo perfecto, lo limpito, las letras perfectitas y tal. Y... Al cabo del tiempo me he acabado apestando de eso y... Bueno, según he empezado, porque ahora hay una tendencia en toda Europa de ir a lo cerdo, ahora; a lo mal hecho. Bueno, a lo mal hecho, a lo hecho sin pensar, sin preocupación que por eso sale más fresco. Y bueno, yo personalmente también mi visión de las cosas ha cambiado totalmente de una semana a otra. Y ahora me gusta lo cerdo y lo... Pues, me gusta mucho más ese DENO guarripé, que hace sin ninguna intención que... que las naves espaciales del SEAK, ¿sabes? Qué son la poya, ¿sabes?, y tal y qué cual. Eso tiene mucho más, brah. Se hace en un minuto, ¿sabes? Y con ese planteamiento me empecé a... Porque toda la vida he hecho las pintadas y tal y nunca me había fijao para nada en el arte ni en los cuadros ni en poyas de esas y cuando me metí en Bellas Artes empecé a fijarme en eso y como tenía ya la mentalidad cambiada, sabes, pues me fue muy fácil... No sé... Después, ya no me gustaba. Yo qué sé, ¿sabes? Ya entré con el planteamiento este de... de asco por lo pitimín y graffiti y que me gusta lo... lo guarripé, ¿sabes? Y entonces directamente... Digamos que tenía alguna etapa ya quemada, ¿sabes? Porque la gente normalmente entra ahí muchas veces sin saber muy bien qué coño es el arte ni qué coño son los cuadros ni qué ha pasado en la vida, ¿sabes?, porque son la gente y tal. Y entonces, claro, te pasas los años diciendo «ah, Velázquez y cómo mola y tal». Qué mola, no, pero... Y a lo mejor incluso pintando ahí... Venga a pintar jarroncitos y eso, porque piensas... No sé... Porque hay una especie de... de... de dogma de fe de que se supone que hay que pintar bien antes de que... antes de que un churro tenga valor y tal y qué cual. Y entonces yo veo a la gente que... Gente joven como yo, gente igual que yo, ¿sabes?, pero que no... nunca se para a pensar eso y no se quita... No se saca de la cabeza eso y piensa que tiene que aprender a pintar bien, cuando realmente en muchos casos, sino en todos, eso lo que hace es atonarte y deformarte, ¿sabes? Y si eres incapaz de pintar una vez... Bueno, se supone que tú tienes que pintar de puta madre y pintar caballitos y tías en bolas a la perfección y luego ya, cuando tengas eso dominao, pues sí, ya puedes ponerte a hacer churros y hacer cosas locas y tal y qué cual. Y entonces con mucho conocimiento de causa te saldrá mejor y que tal. Y a lo mejor hay algunos casos, que yo creo que en la mayoría al revés. Y en las pintadas se ve. O sea, en mi caso mismo, yo ahora mismo quiero hacer cosas garrulas y es que no puedo, que se me va la mano...

F.F-S.- Ya estás amanerado.

KOAS.- Sí, estoy amaneradísimo. La mano se me va a trazar paralelos siempre, ¿sabes? Que no... que no tengo posibilidad de que me salgan sin querer. O sea, las puedo hacer maquinándolo yo y haciéndolas adrede como lo hacemos yo y otra gente que le gusta esto, no. Lo que pasa que nunca... Tienes que ser... Tener mucho frescor, para que eso no se note ahí manido, ¿sabes? Adrede, ¿sabes? Hay que... Yo qué sé. Y... Y, eso, ¿sabes?, veo a la gente que nunca se ha planteado pintar perfecto, ¿sabes?, y directamente se pone a hacer las cosas frescas y le salen. Le sale el 3-D. Le sale mal de un lao para otro. Queda guay. Pero que no se lo ha planteado, ¿sabes? Y por eso queda guay. Y... Pues eso. Estoy convencido de que en más casos destroza tus posibilidades intrínsecas, ¿sabes?, el aprendizaje, que mejorar quizás, no sé. Desde luego el que quiera hacer cosas limpietas y tal, tiene que pasar por eso, no. Y si le mola eso, pues mira guay. Pero vamos, toda la gente que sé... que te divierta, ¿sabes? Si de por medio hay años de aprendizaje ahí, cagándote en la hostia. «Ay, qué no me sale» y venga, venga. Qué son trabajos, ¿sabes?, trabajos ingratos.

F.F-S.- Sí, en vez de un placer es una tortura eso.

KOAS.- Sí. Sí hay trabajo ingrato como tal, yo creo que casi siempre se nota... Bueno, hay gente que le molará, no. Estar ahí, dándole, venga hasta que le sale bien. No sé. Todos son casos, no, pero... [...]

(KOAS c.p. mayo 1998)

determinados sectores profesionales, con la práctica de su facultación titular como artistas.

Por otro lado, los escritores participan de una creencia común en que el arte no se enseña²⁷ y de que el hombre es o debe ser autosuficiente (no depender del sistema). Inclusive, gustan de creer que pueden expresarse y desarrollar su sensibilidad individual sin ayudas de nadie y en contra de la reacción que genera su acción transgresora. Igualmente, intuyen que de encauzar su actividad por los circuitos establecidos oficialmente su talento sería susceptible de vulgarizarse, se perjudicaría su genio, se rebajaría el sentido de su acción vitalista, que quedaría sesgada, se denigraría y enajenaría su individualidad. En esta reflexión, desempeña un papel fundamental la peculiaridad del medio grafitero, al que se

²⁷ Esta idea no es nueva y parece directamente emparentada, total o parcialmente, con los revolucionarios planteamientos filosóficos y estéticos que nacen dentro de una coordenada mental de corte ilustrado, prerromántico o romántico, que estiman que la labor académica ha de limitarse a una enseñanza elemental que cubra esa formación básica necesaria para manifestar el ser artístico, dejando la mayor libertad posible a la expresión de su talento personal y su especial modo de mirar el mundo (Pevsner 1982: 133 y 144). Este ser artístico (*genio*), aunque educable, no puede enseñarse (Arnheim 1989: 29). En este sentido, la enseñanza se estima como algo entre lo superficial o lo secundario y lo artístico como algo más o tan intuitivo como intelectual.

Sin embargo, aunque todos los escritores entrevistados confirman esta idea, también dan por sentado que algunas personas tienen unas dotes especiales que les facilitan las cosas en el campo técnico y plástico (capacidades o gracia). Pero, en ningún caso, ello es indispensable para el graffiti, es más, con el ejercicio se puede llegar a igualar a los mejores, incluso en cuestiones de estilo. Las aptitudes o capacidades hay que educarlas, si no, no son nada. En esto, revolotea la valoración de otras variables a la hora de enjuiciar los méritos de un escritor y que no son sólo los derivables de la materialidad de su obra.

De todos modos, en la actualidad esta concepción aún mantiene un talante culturalmente subversivo -sobre todo cuando los propios artistas hacen gala de un acorporativismo-. El cuestionamiento de la especialización artística, de la existencia de un grupo de operarios que en exclusiva desarrollan sus capacidades creativas ante la atrofia delegadora del resto de la humanidad, revienta el estado de cosas. Por ejemplo, la creencia en que el ser artístico es de todos y está en todos y la exigencia del desarrollo de la creatividad de todos los seres humanos por encima del monopolio de la creación artística por un grupo de especialistas en beneficio de sus privilegios profesionales, denunciada por Jean Dubuffet (Dubuffet 1970: 31, 41; 1975: 96, 102), y de la autodeterminación del individuo fuera de los imperativos de la cultura oficial y la remodelación o renovación institucinal, sostenida por Joseph Beuys (Bodenmann-Ritter 1995: 72-73, 89), favorece la concepción de convertir el mundo entero en una "gran academia" o en derribar los muros que delimitan el arte cultural en aras de la justa consideración del arte en bruto, del lenguaje vivo de la cultura de calle.

acomoda el escritor, y podría incluirse, en algún caso, su implicación en un ambiente de renovación social y política.

Es este predominio de la formación informal lo que nos podría anticipar la aparición de un "academicismo" formal y técnico: la fijación de las fases de ejecución de las piezas, la formulación repetitiva de una serie de convenciones que se fundan en la reproducción estereotipada de formas, de modo mecánico y parcial, o la copia (iconoclasta o no) de imágenes suministradas por los *mass media* o cita de otros escritores, que caracterizan toda la obra inicial de cualquier escritor, o también la reticencia a aceptar técnicas o medios poco o nada "auténticos", como sucede con el uso de brochas, pinceles y paletas, el recurso de las pegatinas *takeadas* o el *scratching*. Estos "vicios" incurren en la fijación de un estilismo que podríamos etiquetar de "eclecticismo manierista". Sin embargo, la progresión formativa de los escritores y la acentuación de rasgos personales disimula o rompe con esta tónica. De este modo, en estados avanzados de desarrollo se llegan a componer los graffiti como una totalidad orgánicamente configurada y a presentar una total autonomía referencial. Consiguientemente, ambos niveles formales coexisten. Pero, dado que la valoración cualitativa del último es notablemente superior, los escritores insertos en el primero guardan la pretensión de equipararse con los mejores, quienes llegan a constituir una elite interna de virtuosos maestros.

No obstante, existe una tolerancia mayor de la que nos cabe suponer acerca de los estilos, aunque predomine una línea determinada, exponente de un gusto mayoritario, que en ningún caso es determinante. Esto puede afirmarse, porque los ejemplos

que existen y que en algún caso contrastan estilísticamente en demasía son respetados de igual manera que el resto. Sin duda, la tolerancia que se establece por medio de la coexistencia de estilos personales o muy personales, exponente de ese individualismo, educa a admitir y hasta a forzar la presencia marginal de variadas alternativas formales.

Esta pluralidad se manifiesta en los graffiti-fanzines. Sin embargo, éstos son uno de los medios aglutinantes - estéticamente hablando- con que cuenta el graffiti. De tal modo que, aun mostrando una gran variedad de estilos, fortalece y dirige el gusto mayoritario por unas determinadas tendencias formales. Pero además, contribuye a la mejora cualitativa por estimulación emulativa o superadora o hasta, por competitividad, la génesis de segregaciones estilísticas.

En conclusión, este academicismo limitado, latente, se excita en cuanto los escritores de graffiti quieren relacionarse o integrarse en la cultura oficial (control de la imagen pública) o que, al menos, la sociedad reconozca su faceta artística o cuando se procura reforzar su identidad colectiva. En general, surge como defensa para protegerse de las acciones externas represivas o integradoras lo que se traduce en un planteamiento ortodoxo o concesivo del graffiti, respectivamente.

Así también, aunque el graffiti es ajeno a lo que culturalmente se considera el mundo del arte, en el graffiti se reúnen los conflictos de identidad, aún por resolver, del hombre y del artista moderno. Es más, en él se cuestiona la existencia del artista moderno tal y cómo se concibe hoy en

día, desde fuera del marco artístico y desde una postura entre radical y reaccionaria, y se replica frente a la pérdida de la potestad expresiva y decisoria del ciudadano, contra la restricción de la iniciativa creativa del hombre moderno. Creatividad que la sociedad actual alaba y trata de favorecer a la vez que acota o priva de su ejercicio.

1.3. La ética del escritor

La motivación principal del comportamiento de cualquier escritor es alcanzar la fama. Es un objetivo primordial, un auténtico motivo vital que explica en parte la involucración de componentes tales como la superación formal o el riesgo, más allá del reto personal; o la rebeldía y la competitividad. Además, se establece un vínculo estrecho con la concepción individualista manifestada en ese *Leitmotiv* común en la obra de todos los escritores: sus nombres: ellos mismos. Una autorreferencia que tiene en la popularidad de esa identidad como escritor el mayor de los reconocimientos, la finalidad última, el logro supremo²⁸. De este modo, la fama del escritor y la fama de su obra se confunden en una única identidad.

Esta fama se puede entender de tres maneras. El primer tipo de fama se centraría en el entorno próximo del vecindario o la ciudad del escritor y se consuma con el reconocimiento entre colegas de su condición como tal escritor. En segundo lugar, pero el principal de todos, tendríamos un segundo tipo que se alcanza con la consagración de una reputación indiscutible frente al conjunto de los demás escritores de graffiti en un ámbito nacional o internacional, propia de escritores veteranos y constantes. El tercer tipo consistiría en la obtención de una popularidad que salga de los círculos eminentemente grafiteros y subculturales para infiltrarse en la oficialidad cultural. Un ejemplo de este tipo de fama

²⁸ Sólo en escritores o grupos de escritores con implicaciones ideológicas el principio de la fama podría quedar relegado o suprimido por focalizar sus objetivos en la realización de finalidades sociopolíticas.

lo tenemos en una figura como MUELLE. Esta fama "externa" no es prioritaria -quizá porque resulta muy complicada y tiene serios impedimentos-, aunque sea bastante apetecible para algunos escritores por cuanto podría reportarles una probable promoción económica o laboral.

Sin embargo, la fama es tan efímera como los mismos graffiti y sólo unos pocos escritores tienen la fortuna de escribir sus nombres con aerosol de oro en la historia del graffiti y mantenerlo imborrable en la memoria de todos los escritores. En esto cuentan con una ventaja indiscutible los pioneros flecheros o del *Hip Hop Graffiti* y tienen un notable papel los fanzines en lo que respecta a la construcción de una fama más allá del ámbito local.

El deseo de popularidad y el reconocimiento de los méritos de los escritores obliga la aparición de ciertas actitudes visibles en su comportamiento cara al resto de los escritores y cara al exterior, a la sociedad.

De igual modo que a los veteranos les divierte y encanta la fascinación que causan entre los escritores jóvenes, a éstos les satisface relatar, con un vivaz entusiasmo, sus contactos con escritores consagrados como si de una visión celestial o un encuentro en la tercera fase se tratase:

GOTICO.- «*EMT POSSE*», UFO y ROD. Los vimos en la vía el otro día, en Atocha, ¿sabes?...

LERAS.- Julio del 95.

GOTICO.-...Y nos conocimos. Llevaban un fanzine y tal. «*Mira un fanzine y tal*» y salió el ROD y nos dijo: «*sí*». Nos lo enseñó y salté yo: «¿*vosotros quiénes sois?*». «*Nosotros somos los EMT*», y ya se presentaron y tal. El MAKOE está en China.

Uno de ellos está en China.

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

Este codeo con altas personalidades del graffiti, sin duda, les reporta prestigio frente a otros compañeros u otros grupos y, fundamentalmente, tiene un inapreciable valor como acicate al aproximarles, fehacientemente, a una realidad conocida indirectamente. Se trata, en definitiva de un reconocimiento, de un gesto de homenaje que sitúa en niveles diferenciados a las distintas generaciones de escritores. Sin duda, esta apreciación se ha confirmado en esta investigación a través del seguimiento de los dos grupos vallecanos seleccionados para este estudio: los CZB y los ZSL; entre los que distan diez años de historia del graffiti.

En general, se observa una notable complacencia en contar historias con un fuerte acento épico. Es lógico que el escritor, por lo complicado y peligroso de sus acciones, esté en su derecho de contar sus peripecias entre sus compañeros como muestra probada de su valor como persona y de sus méritos como escritor. Es una forma natural de promocionarse. En cierta medida, si no se pudiese contar, la realización de los graffiti más arriesgados perdería bastante sentido. Su valor radica por tanto en que en buena parte sean lo suficientemente conocidos y comentados públicamente. Esta comunicación de novedades es frecuente en las reuniones entre escritores o grupos, en las que se ponen al día de qué se ha hecho. Estas informaciones sobre la gente y los acontecimientos, al sentirse partícipes de una misma causa, favorecen la consolidación de una identidad común²⁹.

²⁹

El rumor anónimo o el chisme, tanto positivos como negativos, juegan en todo esto una baza crucial cara al intercambio de informaciones (en

Estas hazañas propias o ajenas van integrándose, de este modo, dentro de un conjunto local de referencias legendarias³⁰ que inculcan en los jóvenes valores del graffiti un modelo de conducta a seguir transmitido oralmente, de forma consuetudinaria. En este contexto tiene gran relevancia las competiciones o piques entre escritores, con un indiscutible cariz deportivo o hasta belicoso, que tienen en las llamadas *guerras de estilo* su máximo exponente. También, están los conocidos *golpes* o *golpes de mano* y *bombardeos*, las *acciones criminales* o las *batallas* sostenidas contra empresas o instituciones públicas o privadas, cuya significancia beligerante subraya el talante vandálico de estos actos.

determinada dirección y de modo específico),^a la interrelación personal y la influencia en los demás. Igualmente, ayuda a mantener la unidad de los grupos, a expresar y afirmar normas, a dañar a enemigos, a sancionar disidencias y alejar a extraños (Gluckman 1963: 307-316; Hannerz 1986: 212-215).

Así pues, cabe destacar que en todas las entrevistas sostenidas se aprecia una discreción absoluta cara a citar nombres, sobre todo en el transcurso de críticas negativas hacia otros escritores o cuando se indica con quién se para. Este silencio, en el primer caso, tanto puede contemplarse como un mecanismo de protección como una manera de desprecio, pero en el segundo es claramente un medio de proteger a los compañeros. Todo ello, contrasta con la cita efusiva de nombres de escritores cuando se pregonan sus méritos o virtudes o cuando son célebres. Es una manera de ensalzar el mundo del graffiti.

Por otro lado, otra actitud observada es la información parcial o sesgada o sujeta a la iniciativa del investigador, limitándose el escritor a afirmar o negar lo descubierto. Incluso, se observa el recurso de las medioverdades, las declaraciones ambiguas, la exageración o la ignorancia fingida, pero raras veces la mentira (en mi caso). No obstante, en todas sus declaraciones se percibe un rico trasiego de informaciones orales, necesario por otra parte para protegerse desde la clandestinidad.

30

Esta tendencia a construir un acervo de mitos y leyendas ya se observa a través de los comentarios de los escritores newyorkinos recogidos por Craig Castleman. Sin duda, el punto más extremo, interesante por recurrir al campo de lo sobrenatural, sea la historia o las historias de la *cochera fantasma* (Castleman 1987: 56). Una de las versiones más atractiva es la del escritor CAZ. Éste refiere el supuesto asesinato y posterior enterramiento bajo las vías de un escritor a manos de unos vigilantes en este taller de mantenimiento situado en el 207 Street en el West Side de Manhattan. Este relato manifiesta claramente una tendencia popular a elaborar explicaciones atendiendo a la condición maldita de un espacio. Ilustrativo recurso que sirve eficazmente como un didáctico exponente general de la peligrosidad que entraña lo suburbano: pozos oscuros, electricidad traicionera, vigilantes diabólicos, trenes cazahombres, etc. Sin duda, un mundo en el que las asociaciones fantasiosas de sus elementos con lo ultraterreno o infraterreno, lo mortífero y lo macabro, son ineludibles para unas mentes juveniles propensas a nuevas emociones. Por otro lado, las "anécdotas" sirven a la construcción de una imagen particularizada como sucede a su vez en el caso de los artistas profesionales (Kris y Kurz 1991: 27-28).

En estas historias aparece citado normalmente uno de los mayores méritos de los que puede enorgullecerse un escritor: no haber sido cogido por la policía o los servicios de seguridad. Esto es, burlar la autoridad. En algún caso, este hecho se ha explicado a través de la fortuna, la buena suerte del escritor, aunque son numerosos los casos en que las capacidades intuitivas, el ingenio o la astucia justifican este hecho. No obstante, en términos generales son sólo unos pocos los que se pueden jactar de no haber sido sorprendidos *in fraganti* y haber pagado caro su afrenta:

GOTICO.- Esto está hecho, si te fijas... Yendo hacia Pueblo Vallecas hay una gasolinera...

F.F-S.- ¿Dónde Palomeras?

GOTICO.-...Es una chapa que está ahí puesta detrás. O sea que si se hubieran pasado hubieran visto hacerla. Por eso tienen ese mérito. Y el GONE tiene una en el Ayuntamiento. Tiene un muro... Está el Ayuntamiento, ¿no?, pues allí hay un muro y pone «GOM». Cuando lo estaba haciendo vino la policía y le cogió y le preguntaron que si tenía permiso y dijo: «sí, te voy a traer el permiso que lo tengo en casa» y se fue y no le cogieron. Y luego, ya cuando se fueron, les puso: «La tarde que me habéis dado, hijos de puta», ¿sabes? Como diciendo que ha tenido huevos de hacerlo ahí. Pues, por eso, es pequeño, pero tiene un mérito de que ha estado ahí, ¿sabes? Como la policía le paró y le dijo que qué hacía ahí. Y eso pues tiene mérito³¹.

(ZSL c.p.2 marzo 1996)

CHICO.- Normalmente, yo siempre que he pintao es así [clandestino y tranquilo]. Y nunca me han pillao afortunadamente. Yo creo que uno de los pocos. Yo, SUSO -el del otro día- igual. Yo creo que somos privilegiados con todos los años que llevamos y mira que hacemos en sitios

³¹ Este gusto por contar las peripecias relacionadas con mensajes escritos para o por los encargados de prevenir y combatir el graffiti o el diálogo entre éstos y los escritores ya se daba en la escena newyorkina (Castleman 1987: 50, 53).

peligrosos.

(CHICO c.p. marzo 1996)

Estas historias tienen su réplica amarga en el relato de vejaciones o torturas, incluso, de asesinatos o intentos de asesinato de escritores a manos de vigilantes o policías³²:

SUSO.- «En Barcelona han llegado a disparar, sin darles, a compañeros nuestros. Aquí se ha llegado a amenazar con pipa [pistola] a chavales». (Delgado 30-11-1993)

También los mismos escritores vallecanos entrevistados relatan varias modalidades típicas de humillación, entre las que destaca el pulverizado de la cara con su propio aerosol (ZSL c.p.2 marzo 1996)³³. Esta clase de sucesos es un elocuente exponente del sentimiento de impotencia que embarga a algunos encargados de velar por la ejecución de la política represiva planificada por los organismos responsables con objeto de atajar el graffiti desde su planteamiento como una actividad

³² La primera de estas historias en la Historia del *Graffiti Movement*, documentada y verificada, de la que tengo referencia es la de Michel Stewart (Warhol 1990: 657; Chalfant y Prigoff 1995: 16). Este escritor de New York City por septiembre de 1983 fue arrestado y maltratado, muriendo posteriormente tras permanecer en estado de coma. Este hecho obtuvo gran repercusión pública y alertó sobre los excesos en la política represiva del graffiti mantenida por la administración municipal. En este particular se añadía un componente racista tal y como manifiesta Andy Warhol al comentar la conmoción rabiosa que ocasionó este incidente en Keith Haring (Warhol 1990: 657).

El escritor newyorkino CHICO le rindió un homenaje a través de un memorial graffiti: Tribute to Michael Stewart, Manhattan, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 16).

³³ En este testimonio podría haber una traslación anecdótica cuya fuente original sería uno de los sucesos narrados en la película *Colors* (Denis Hopper, 1989). En concreto, me refiero a aquel en el que un policía rocía la cara de un chaval con su spray por tachar las marcas de una banda. Incluso, la visión de esta escena por parte de policías o vigilantes puede haberles inspirado la emulación de esta conducta. No obstante, puede haber una raíz común a todas estas historias de abusos policiales. A este respecto el testimonio de Craig Castleman de los actos de brutalidad del policía del *Transit Police Department* de New York, Steven Schwartz, que roció de pintura la la cabellera de SKY 3 (Castleman 1987: 166), como ejemplo tipo de esta práctica concreta de coerción o humillación, podría ser rememorada indirectamente en todo una serie de historias que tienen por objeto poner en alerta a los escritores sobre los abusos de quienes ostentan la autoridad.

vandálica y de los abusos cometidos bajo el amparo de un uniforme sin atender a la edad de los escritores o la entidad menor de la falta o el delito cometido. No es extraño que se articule todo una actitud negativa hacia lo policial como representación de la autoridad y encarnación de una sociedad opresiva y que el escritor se vea como un rebelde, sea un individuo enfrentado a un sistema injusto, enfermo y débil, que requiere de la fuerza para mantenerse.

No obstante, entre los guardias de seguridad o la policía pueden establecerse unos ciertos lazos "afectivos". Un entrañable juego de fuerzas, determinado por su condición de enemigos, de "enemigos eternos", pero desde una visión lúdica, que quizá no oculta lo desigual de la lucha, aunque sea una actitud más proporcionalmente acorde con la envergadura vandálica del delito. Por otro lado, esta relación nos advierte del potencial informante de estos vigilantes del orden:

SUSO.- *«Los jurados... son muy divertidos. En realidad les gusta, es como un juego para ellos. Nosotros somos los ratones y ellos los gatos. Conocen nuestras firmas [...], la verdad es que saben casi tanto como nosotros.»* (Delgado 30-11-1993)

Sin duda, las anécdotas que se cuentan sobre otros escritores tiene un sentido halagador cuando hacen referencia a conocidos del que las relata. En el caso de que se traten de personajes históricos o grandes figuras del graffiti, su adopción de un cariz genérico las reviste de cierto orgullo corporativo para quien las cuenta, en ocasiones, lindante con la autoidentificación de capacidades. Las referencias autobiográficas, hiperbolizadas o no, siempre tienen una

intencionalidad autoensalzadora que puede alcanzar lo presuntuoso. En algunos casos particulares, este presumir es hueco, sin razón de ser, sin el respaldo de una actuación real. En ese caso estamos ante un escritor fanfarrón, una de las distintas modalidades de *toy* que existen:

F.F-S.- Y, ¿qué has trabajado?, ¿solamente en muro?, ¿otras cosas?

SUSO.- Yo he trabajado sobre toda superficie posible. He sido el que más cantidad ha tenido de todo [...] Es verdad. Aquí en Madrid he sido el que más murales tiene, el que más de "estos" también tiene.

F.F-S.- Modestamente.

SUSO.- ¡No!, te puedo enseñar fotos. Es que ya me tocan las narices la gente con las tonterías que dice. Tengo fotos que lo dice todo.

F.F-S.- O sea, no sólo la foto es un recordatorio, sino también una prueba.

SUSO.- Claro. Como hay mucha rivalidad y mucho fanfarroneo. Todo el mundo te va a decir que es el mejor, que es muy bueno. Ya lo verás cuando...

F.F-S.- Eso en todas partes.

SUSO.- No, pero en esto más aún. Yo te lo estoy diciendo, pero la gente te lo va a seguir diciendo. Te va a decir todo el mundo que... Que son unos listos.

(SUSO c.p. marzo 1996)

No obstante, otra de las características particulares de los escritores de graffiti es su discreción, al menos inicialmente, si no hay confianza, y sobre todo frente a gente ajena a este mundillo. Este secretismo, fruto de una prudencia obligada por el carácter clandestino de su actividad, ha estado patente en el transcurso de esta investigación. Que decir tiene que prácticamente todos los contactos se tuvieron que efectuar de modo indirecto, a través de intermediarios y bajo las condiciones establecidas por los escritores. Aun así, en algún

caso hubo que pasar cierto ritual de aceptación³⁴. Sin embargo, una vez estrechados los lazos el buen talante y la generosidad de los escritores entrevistados fue inesperadamente cordial y, en algún punto, llegó a ser entrañable. De todas formas, hay aspectos que no se pueden ni conviene tratar como son la ruptura del anonimato y el conocimiento de cualquier dato personal. Acaso sólo se suele facilitar el nombre de guerra sin demasiados reparos, además de exigirse la confidencialidad y consulta respecto al uso del material recopilado.

En general, los escritores suelen estar abiertos a las entrevistas, sobre todo, si pueden figurar en algún artículo de prensa. Otra cuestión es que te cuenten mucho. Por otro lado,

³⁴ En este sentido, resulta muy ilustrativo la descripción del proceso de aproximación -que para mí constituía un verdadero rito de paso como investigador- en el primer encuentro establecido con los ZSL, el 17 de marzo de 1996:

«En la tarde-noche del viernes 15, se efectúa un previo contacto telefónico en el que nos citamos para el día 17 en el Centro Comercial de La Albufera a las 12 h. Una chica, dependiente de una tienda de pinturas, les pasó mis datos y les comentó mi interés por entrevistar a un grupo de escritores de Vallecas. Sólo tengo de ellos su nombre de grupo y la confianza en que no se trata de una guasa.

El día señalado, aparezco en el punto que me habían indicado. Llego bastante antes de la hora concertada. Mi interés por verles llegar y actuar y en que me reconozcan fácilmente hace que me aposte en un punto descubierto y de gran visibilidad.

Puntualmente, los que parecen ser los ZSL hacen su aparición distantemente, entrando sin detenerse en el centro comercial. Al cabo de un rato pasan por detrás de mí, rodeándome sin mirar, para volverse a meter dentro. Me siento observado. Mientras entran por la puerta, uno grita mi nombre de pila para ver si reacciono. Es una maniobra torpe, pero ingeniosa. Yo ni me inmuta, trato de mantener una actitud pasiva y cierta postura de fuerza. Luego, salen por la puerta y se sientan en un rincón de la fachada. Parecen consultarse entre ellos. Están a la expectativa de lo que hago.

Finalmente, para forzar un desenlace, opto por hacer un amago de cómo-no-veo-llegar-a-nadie,-estoy-pensando-irme. Ante lo cual, se levantan y se dirigen hacia donde estoy. Se adelanta el mismo que citó antes mi nombre, que al fin me pregunta directamente si soy yo con el que han quedado. Se lo confirmo y les doy pruebas. Es entonces cuando nos presentamos formalmente y nos retiramos a un lugar más discreto y silencioso, un parquecillo en la calle Maliciosa.

Previamente, en el momento de concertar la cita les indique como iba a ir vestido. Ellos confirmaron que tenían conocimiento de ello. Me estaban probando. No perdieron en ningún momento la iniciativa. Temían oler a madera.» (Preámbulo, ZSL c.p.1 marzo 1996)

el carácter periodístico asociado a las entrevistas puede ser una de las grandes objeciones para que algunos escritores acepten tomar contacto con la persona solicitante, dada la manipulación y distorsión que han sufrido sus declaraciones a través de los medios de comunicación. No obstante, es interesante observar cierta decepción inicial entre los escritores entrevistados al referirles la finalidad académica de la entrevista y su probable escasa divulgación, sobre todo entre los más jóvenes. Una decepción que se torna con el tiempo en curiosidad e intriga y en un vivo interés colaborador que trasluce una necesidad de control sobre lo que se dice de ellos y del graffiti. Esta apertura da también muestra de cierta necesidad por comunicarse y expresar sus ideas a gente extraña a su mundo, un modo de explicar y justificar su incomprendida actividad. También es una excelente vía de promocionarse, pasando a la Historia, y de forjar lazos con otros posibles entrevistados, utilizándose de enlace. En general, el sentirse un foco de atención les motiva y les hace sentirse importantes. Es más, en algunos escritores les refuerza su concepción del graffiti como un medio digno que dulcifica o da sentido a sus vidas.

Cabe advertir a aquellos colegas que acometan la realización de una investigación sobre graffiti que requiera un trabajo de campo la existencia de grupos radicales, muy cerrados y marginales, a los que cualquier aproximación resulta infructuosa o bastante complicada, requiriendo una labor lenta y delicada que nunca garantiza una adecuada resolución. Incluso, en un plano personal algunos escritores hacen gala de una actitud arrogante o prepotente, acorde con esa común consideración -entre la pose y el autoconvencimiento, la

motivación o el reconocimiento- de que cada escritor o cada grupo es el mejor.

1.3.1. Reglas de juego propias

Las reglas del graffiti establecidas entre los escritores son sencillas e integran lo que denominaremos *consciencia colectiva del graffiti*, un cuerpo de ideas y normas que establece qué comportamientos son adecuados y cuáles sancionables dentro de este mundo y que se sitúa en una posición incuestionable por cuanto se estima como un elemento definidor clave para la existencia del movimiento, por encima de hechos puntuales. Incluso, ese mismo cuerpo normativo acogería distintas modalidades de castigos, aplicadas proporcional, pero arbitrariamente, para aquellos escritores que violen las reglas de juego establecido³⁵ (un grafiteo de escarnio, una *damnatio memoriae*, una reprimenda, una amenaza, una requisa del material, una paliza, etc.) Este juego limpio se simplifica en dos principios esenciales: no envidiar al que está arriba y no putear al que está abajo. El hermanamiento significa ayudar y dejarse ayudar.

En primer lugar, como principal regla tenemos el respeto a la pieza ajena, con sus excepciones. Ya que, si bien hay que respetar el graffiti de otro escritor existe una prioridad en la realización de graffiti de categoría. Esto es, una tipología de mayor envergadura puede cubrir a otra de menor envergadura o, incluso, siendo del mismo nivel, si goza de mayor fuerza

³⁵ La figura o arquetipo histórico que encarna al grafitero malo es el newyorkino CAP, que suscitó una guerra contra el resto de escritores, encabezados por SEEM (*Style Wars*, Toni Silver, 1983; Cooper y Chalfant 1991: 29).

expresiva o calidad plástica³⁶. En algunos casos, la cubrición de las genas de un escritor puede hasta considerarse un favor para éste. De este modo, se trata de garantizar un progreso cualitativo del graffiti. En segundo, tenemos el respeto a la territorialidad o el principio de no-intrusión, al uso preferente de un lugar por un determinado escritor o grupo y que por extensión supone el reconocimiento de un principio de autoridad y la obligación de colonizar con graffiti nuevas áreas. En este caso, se trata de garantizar el progreso cuantitativo. Ambas reglas básicas nos vienen mencionadas y comentadas por MEGAROCK en la entrevista que sostuve con él:

MROK.-...Aunque esté mal hecho no hay por qué respetarlo. Hombre, hay que respetarlo hasta cierto límite, pero no tiene... No es normal. Vamos, yo no comparto el tener que respetar una cosa que está mal hecha. [pausa] Bueno esto que está haciendo este chaval [TRAS] sí. Cómo está la pared así tan dabuti y tal, pues me estoy quedando... Alucinando. Me dijo esta tarde que había hecho uno, pero, vamos, no me imaginaba que fuera tanto. [pausa] No, además, he visto uno de este mismo chaval esta mañana, esta misma mañana. Uno que ha tenido que hacer esta semana también. [pausa] No, los territorios, no. Lo único que se respeta es el sitio. Este chaval ha pintado aquí, pues este sitio ya es suyo. Desde donde empieza su pieza hasta donde acaba su pieza es suyo.
(MROK c.p. abril 1996)

Por lo que vemos, algunos de los factores que disculpan o autorizan a pisar el graffiti de otro escritor puede ser, la mayor envergadura de la pieza o su mejor calidad, aparte de cualquier castigo por su mal obrar o cualquier represalia por piques personales. Por otro lado, en Vallecas se ha constatado

³⁶ Hay también excepciones a las excepciones. Éstas descansan en el respeto hacia figuras importantes del graffiti por medio del respeto a su obra por muy sencilla que sea, percibiéndose incluso un interés por proteger el patrimonio histórico del movimiento. Éste es el caso, por ejemplo, del respeto a los tags simples de MUELLE, aunque la paulatina desmemorialización histórica permita su superación.

la existencia de espacios que constituyen prácticamente parcelas exclusivas para el uso de algunos grupos, a las que sólo con su permiso o invitación se puede acceder a pintar, lo que generalmente conlleva una reciprocidad. De todos modos, antes de esto ha debido de producirse en un momento concreto su toma de posesión. En caso de conflicto con otros escritores se suele atender a la antigüedad del primero que pintó como principal garante de este uso, aunque siempre cabe la posibilidad de la presión numérica y la pertenencia al barrio como factores alteradores de esta norma. Partiendo de ésta, el primero que pinta en un sitio tendrá siempre prioridad sobre los escritores segundones, en principio sólo sobre la porción mural cubierta, aunque por lo general de tratarse de un grupo este derecho se extiende a todo el espacio colindante. De este modo, resulta habitual que cada nuevo grupo que se forme deba de buscar su propio espacio base estableciéndose en sitios libres, vírgenes o abandonados por otros grupos. Normalmente se prefiere en su barrio o proximidades, pese a los inconvenientes típicos en estos casos; como el fichaje por parte del vecindario, que acaba convirtiendo al escritor o grupo de escritores en chivo expiatorio de todos los graffiti del área (LERAS, ZSL c.p.1 marzo 1996). Así pues, se asiste a un progresivo fenómeno de colonización grafitera en áreas donde, como en la vallecana, la saturación de graffiti es elevada.

En todo esto, revolotea una tendencia radical del graffiti que acepta la existencia, no ya de espacios exclusivos, sino de auténticos territorios (*turfs*) en los que sólo puede pintar unos determinados escritores. Ésta suele ser habitual en localidades como Móstoles y Alcorcón, con un importante componente xenófobo, donde se procura crear una

conciencia independiente frente a la capital más allá de lo meramente estilístico. MAST, escritor de graffiti mostolense, lo confirma en unas declaraciones a la prensa:

MAST.- «Hasta hace poco, no dejaba que nadie que no fuera de Móstoles pintara. Todo lo tachaba y hacía yo algo muchísimo mejor encima. [...] Esto es como en Nueva York: el este y el oeste. Aquí es la parte de Alcorcón y Móstoles, y la zona de Madrid.» (Mateu 24/30-5-1991: 14)

Este punto también lo sigue confirmando el escritor CHICO, cinco años después, con lo que se puede verificar la continuidad de este comportamiento colectivo:

CHICO.- [...] Tú imagínate que fuéramos radicales y en Vallecas sólo pudiéramos pintar nosotros. Si nosotros pensáramos así. Y el que pintara aquí, hala, le partiríamos la cara. Y hay mucha gente así.

F.F-S.- O sea, con esta investigación podría jugarme el cuello. [risas]

CHICO.- Hombre, no, no. Porque tú llegas, preguntas, «no». Pues mira, te dicen «no, tío», te quedas todo cortado y dices: «joder, vaya tiempos». En esto hay mucho chungo. Es lo típico. Hay mucha gente que se tiene un subido y... Yo qué sé, qué se creen. Pues eso, que hay mucha tontería.

F.F-S.- Y un fuerte sentido de la propiedad, cada uno lo suyo.

CHICO.- Sí, sí. Aquí hay mucho tonto. En este mundo hay mucho tonto. Normalmente suele pasar en Alcorcón y Móstoles. En los extrarradios de Madrid es donde ven muchas películas, como digo yo. Se creen que están en Nueva York, en sitios así, en guetos, ¿sabes? Se consideran guetos.

F.F-S.- Como si fuera el Bronx, Brooklyn, algo así.

CHICO.- Sí, sí, sí. Porque están fuera de Madrid. Y si tú vas a pintar allí o eres amigo, colega o lo que sea. Pero tú pintas ahí y te lo quitan. O sea, te lo tachan directamente y, si te pillan, o te cascan o te quitan los botes. O sea, son tonterías. Hay de todo. Eso es con quién te topes.

(CHICO c.p. marzo 1996).

En conclusión, en estos casos no puede hablarse de guetos, sino más bien de cotos privados o espacios de uso

(Hannerz 1986: 248). Consiste, pues, en una extensión del concepto de espacio particular, sobrepuesta a espacios particulares y generales. En esta dinámica, este parcelamiento del graffiti mata aspectos tan importantes como el *getting up* que hiciera famoso a escritores como MUELLE y hace peligrar el espíritu de fraternidad del *Graffiti Movement*.

Pese a las consideraciones promovidas por los escritores del graffiti de que su obra es artística y la norma de respetar la pieza de un compañero, el respeto por la obra de los artistas profesionales, en particular los escultores, no suele ser habitual. Un caso ejemplar es la acción de bombardeo a la que fueron sometidos cinco conjuntos escultóricos de Alcorcón, de los escultores Mario Ortiz, Arcadio Blasco, Carlos Armiño, Manuel Mesa y Manuel Alonso Reguilón (Barroso 10-12-1995: 1). Sin embargo, el caso más emblemático es el Monumento de Alfonso XII en El Retiro madrileño. Las obras no figurativas suelen estar más predispuestas a sufrir el *tagging*, dado el recurso de grandes planchas metálicas o superficies de hormigón, tentadores soportes planos para la acción.

Cuando los escritores de graffiti disponen la elaboración de unas reglas de juego asistimos, indudablemente, a la construcción de un aval que autolegitima moralmente su actuación, su *outlaw ethos* (Brewer 1992: 194). Es más, con ello se busca forjar una conciencia de grupo a través de una conducta fijada en unos elementos básicos indiscutibles. Estaríamos ante un *mundo social* o una *región moral*³⁷ (Hannerz

³⁷

Robert Ezra Park considera que la ciudad es una fuerza capaz de formar y liberar a la naturaleza humana de una manera nueva y -lo que nos interesa en este particular- estima que en cualquier sociedad el individuo lucha por preservar su respeto de sí mismo y su punto de vista, pero sólo puede lograrlo ganándose el reconocimiento de otros (Fernández 1994: 248-249). La 528

1986: 37; Fernández 1994: 249-250) o un mundo autocontenido³⁸ (Fernández 1994: 255), en el que las actuaciones transgresoras frente a las normas sociales, oficialmente establecidas, no sólo se explican sino que además se justifican mediante el asociacionismo, el sentimiento de identidad colectiva.

Por tanto, este comportamiento está estrechamente ligado a su dependencia de lo urbano. El ámbito urbano admite y tolera la aparición de fenómenos como el graffiti y la aparición de grupos tan específicos como los escritores de graffiti, ya que permite la integración de muy distintas clases de individuos y de dispares estilos de vida, pese a las posibles desaprobaciones de algunos sectores de la población, y, lo que quizá sea más importante, favorece la actuación anónima de los individuos. El graffiti obtiene la consideración de una manifestación subcultural, con su propio vocabulario, sus propias actuaciones e intereses y su propia concepción evaluativa de lo que es importante en la vida. En esta

ciudad, no obstante, dificulta alcanzar este orden moral con su nuevo orden social y sus hábitos de vida. Sin embargo, dentro de ese sistema de relaciones superficiales que establece el modo de vida urbano, Park distingue la existencia de vínculos íntimos y estables dentro de un mosaico variopinto de conductas, los mundos sociales o regiones morales:

«El contagio social tiende a estimular en tipos divergentes las diferencias temperamentales comunes, y a suprimir rasgos que los identifican con los tipos normales que les rodean. La asociación con otros de la misma condición proporciona no sólo un estímulo, sino un apoyo moral para los rasgos que tienen en común y que no encontrarían en una sociedad menos selecta. En la gran ciudad, los pobres, los viciosos y los delincuentes, amontonados en una intimidad malsana y contagiosa, se unen endogámicamente, compenetrándose. [...] Debemos, pues, aceptar estas regiones morales y a las personas más o menos excéntricas o excepcionales que habitan en ellas, en un sentido, al menos, como parte de la vida natural, si no normal, de una ciudad» (Park 1952: 50-51, traducción citada en Hannerz 1986: 36-37).

³⁸ Cressey entiende por mundo autocontenido «un medio moral casi completamente apartado de las demás formas más convencionales de vida urbana». «Un mundo distinto, con su propia manera de actuar, hablar y pensar... [con] su propio vocabulario, sus propias actividades e intereses, con su propia concepción de lo que es importante en la vida, y -hasta cierto punto- sus propios sistemas de vida» (Cressey 1969: 31).

situación, el graffiti no ha de considerarse una anomalía, sino una exigencia natural de la convivencia urbana, del desarrollo de unos modos de vida que se enfrentan a una realidad que envuelve y sumerge al hombre en un entorno hostil susceptible de humanizarse o rehumanizarse o, al menos, de reposeerse.

En definitiva, la ciudad permite que los escritores de graffiti puedan proporcionarse los apoyos morales necesarios para sostener un comportamiento que otros condenan y también persiguen, inviable en otro espacio e, inclusive, en otro tiempo con la misma envergadura y el mismo carácter.

ABRIR IV. 1. EL ESCRITOR...



(CONCLUSIÓN)