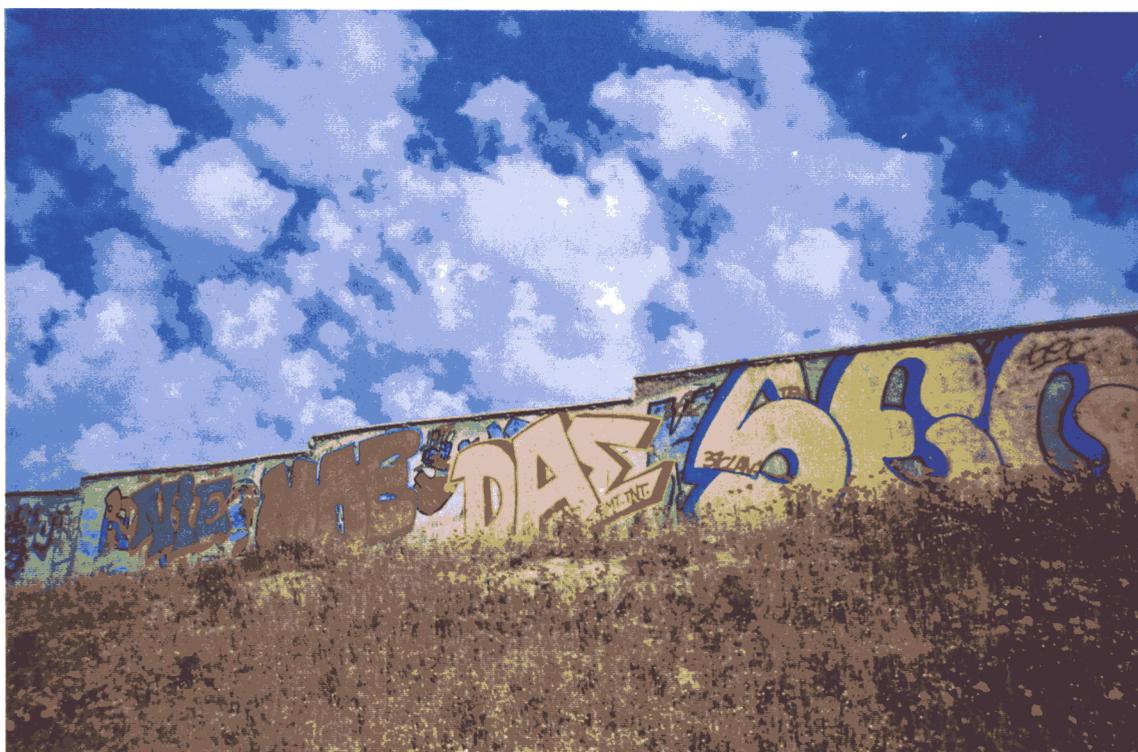


# **EL GRAFFITI MOVEMENT EN VALLECAS**

**HISTORIA, ESTÉTICA Y SOCIOLOGÍA DE UNA SUBCULTURA URBANA**

**(1980-1996)**



TESIS DOCTORAL DE FERNANDO FIGUEROA-SAAVEDRA, LICENCIADO EN GEOGRAFÍA E HISTORIA, SECCIÓN DE HISTORIA DEL ARTE; DIRIGIDA POR JAIME BRIHUEGA SIERRA, PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE HI, FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID Y PRESENTADA, ADMITIDA Y DEFENDIDA EN ESTE MISMO DEPARTAMENTO .

AÑO 1999

A mi madre y mis abuelos

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco la imprescindible colaboración prestada a este proyecto por los escritores CHICO, GOLZ, GOTICO, KAMI, KOAS, LERAS, MEGAROCK, SAP, SUSO.33, TRAS y ZANY y aquellos otros escritores que sin colaborar plenamente aportaron sus opiniones y compartieron algunos momentos conmigo. Sin duda, su interés y ayuda fue fundamental para el correcto desarrollo de esta investigación.

Del mismo modo, debo destacar la dirección y el apoyo de mi tutor y director de tesis JAIME BRIHUEGA SIERRA, profesor titular del Departamento de Historia del Arte III de la U.C.M., al que en parte debo -desde el compromiso personal- el empeñarme a fondo y hasta el final en la realización de esta tesis doctoral.

También, he de agradecer la intervención de ENTERRADOR HERNÁNDEZ, FELIPE NIETO y la RUBITA de *Tiempo Libre* a la hora de establecer contactos; al igual que las ayudas e informaciones puntuales prestadas por mi hermano MIGUEL y mi madre, FARES A. ABDEEN (Dtor. de la Biblioteca del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos), PABLO DOPICO DE GODOS, MANUEL A. GONZÁLEZ, MARTA IRIMIA y su hermano, JOSÉ ANTONIO LAGO, ANA LÓPEZ, ELENA MARTÍNEZ, INMA MENÉNDEZ, ANGÉLICA MORATA, CARLOS NAVAS, MANUEL ORTIZ, VALENTÍN PÉREZ, JUAN LUIS DE LA ROSA, MARCIAL SUSMOZAS y un churumbel tan simpático como curiosete con el que charlé en la calle de Altos Cabrejas. Además quiero destacar el animoso interés de mi amigo PACO APONTE, que le llevó a acompañarme en una prospección por el barrio, y de mis compañeros de doctorado, AGUSTÍN, ARTURO, CONCHA, MÓNICA, PEDRO, SALOMÉ y MANUEL MORALA MARISTEGUI, también estudioso del tema y cuyo proyecto de tesis doctoral sobre el graffiti de cuño americano, pese a estar inconcluso, antecedió al mío.

No quiero dejar sin mencionar a la persona atenta y comprensiva de VICTORINO OLLOQUI, jefe comercial de la Gerencia de Cercanías de Madrid de RENFE, que me facilitó con los permisos pertinentes la labor de documentación en las franjas ferroviarias de Vallecas, y a dos guardias de seguridad que me atendieron gentilmente en la estación de Puente Vallecas, cuyos nombres desconozco.

En un lugar aparte, pero no menor, quiero mostrar mi respeto por todos aquellos escritores, de fuera y dentro, que han ido construyendo día a día el VALLEKAS GRAFFITI y mi admiración por todos aquellos estudiosos que han dedicado sus esfuerzos en comprender y hacer comprensible el fenómeno que venimos a etiquetar como GRAFFITI MOVEMENT.



|        |                                                                   |     |
|--------|-------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.6.   | El asentamiento cultural del graffiti de cuño americano           | 190 |
| 2.6.1. | Medios de comunicación e información autónomos                    | 198 |
| 2.7.   | Actitudes políticas frente al graffiti en Madrid                  | 207 |
| 2.7.1. | Mecanismos de represión                                           | 211 |
| 2.7.2. | Mecanismos de integración                                         | 225 |
| 3.     | El graffiti de cuño americano en Vallecas                         | 233 |
| 3.1.   | Introducción al contexto vallecano                                | 233 |
| 3.1.1. | Marco urbano y social                                             | 233 |
| 3.1.2. | La constitución de una identidad propia:<br>el Barrio de Vallecas | 237 |
| 3.1.3. | El estereotipo de la subcultura vallekana                         | 244 |
| 3.2.   | Panorama general del graffiti contemporáneo vallecano             | 252 |
| 3.3.   | Los inicios del graffiti de cuño americano en Vallecas            | 255 |
| 3.4.   | El graffiti de cuño americano hoy en Vallecas                     | 273 |
| 3.4.1. | El Distrito de Puente de Vallecas                                 | 273 |
| 3.4.2. | El Distrito de Villa de Vallecas                                  | 280 |
| 3.4.3. | Principales grupos de Vallecas                                    | 282 |

### III. CARACTEROLOGÍA Y TÉCNICA DEL GRAFFITI DE CUÑO AMERICANO .....289

|          |                                                    |     |
|----------|----------------------------------------------------|-----|
| 1.       | Tipologías del graffiti de cuño americano          | 289 |
| 1.1.     | Las piezas móviles o rodantes                      | 289 |
| 1.2.     | Las piezas mixtas                                  | 296 |
| 1.3.     | Las piezas estáticas                               | 297 |
| 2.       | Ubicación de las piezas                            | 300 |
| 2.1.     | Espacios públicos                                  | 301 |
| 2.2.     | Espacios semipúblicos                              | 311 |
| 2.3.     | Espacios privados                                  | 320 |
| 3.       | Elementos constitutivos de las piezas              | 321 |
| 3.1.     | Las letras                                         | 322 |
| 3.1.1.   | Definición y clasificación de los estilos          | 323 |
| 3.1.1.1. | Los estilos en Vallecas                            | 328 |
| 3.1.2.   | La formación del estilo                            | 334 |
| 3.1.3.   | Categorías y criterios de evaluación del estilo    | 340 |
| 3.1.4.   | Elementos decorativos                              | 342 |
| 3.2.     | Iconografía                                        | 344 |
| 3.2.1.   | Las figuras                                        | 348 |
| 3.2.1.1. | Fuentes icónicas                                   | 349 |
| 3.2.1.2. | Temáticas                                          | 366 |
| 3.3.     | Epigramática de las piezas de graffiti             | 400 |
| 3.3.1.   | Lenguas y retórica                                 | 400 |
| 3.3.2.   | Epigrafía                                          | 407 |
| 3.3.2.1. | La firma                                           | 408 |
| 3.3.2.2. | La dedicatoria                                     | 410 |
| 3.3.2.3. | Las dataciones y los topónimos                     | 413 |
| 3.3.2.4. | Los epigramas                                      | 414 |
| 3.3.2.5. | Textos                                             | 427 |
| 3.3.2.6. | Signos                                             | 428 |
| 3.4.     | El enmarcado                                       | 429 |
| 4.       | Técnica y procedimiento                            | 431 |
| 4.1.     | Nociones generales sobre las técnicas del graffiti | 431 |
| 4.2.     | Los útiles del escritor de graffiti                | 434 |
| 4.2.1.   | Los rotuladores                                    | 434 |
| 4.2.2.   | El aerosol                                         | 436 |
| 4.2.3.   | Instrumentos para grabar                           | 447 |
| 4.3.     | El <i>modus operandi</i> del escritor de graffiti  | 449 |
| 4.3.1.   | Procedimiento del firmadoo                         | 449 |
| 4.3.2.   | Procedimiento para piezas                          | 454 |
| 4.3.2.1. | Preámbulo                                          | 455 |
| 4.3.2.2. | Ejecución                                          | 461 |
| 4.3.2.3. | Documentación y desaparición                       | 471 |
| 4.4.     | Patrocinio tecnológico y <i>Graffiti Move</i>      | 473 |

|        |                                                        |     |
|--------|--------------------------------------------------------|-----|
| IV.    | <b>EL ESCRITOR DE GRAFFITI Y SU FIRMA</b> .....        | 477 |
| 1.     | El escritor de graffiti .....                          | 477 |
| 1.1.   | Los inicios del escritor .....                         | 477 |
| 1.1.1. | La formación plástica del escritor .....               | 487 |
| 1.2.   | Academicismo y <i>Graffiti Move</i> .....              | 497 |
| 1.3.   | La ética del escritor .....                            | 513 |
| 1.3.1. | Reglas de juego propias .....                          | 524 |
| 1.4.   | La fase de madurez .....                               | 531 |
| 1.4.1. | Concepciones del graffiti .....                        | 534 |
| 1.5.   | Distintivos .....                                      | 542 |
| 1.6.   | Tipos de escritores .....                              | 549 |
| 1.7.   | El grupo .....                                         | 552 |
| 1.8.   | El nombre del escritor .....                           | 560 |
| 1.8.1. | El proceso de bautismo .....                           | 562 |
| 1.8.2. | La dimensión gráfica del nombre .....                  | 569 |
| 1.8.3. | La dimensión fonética del nombre .....                 | 573 |
| 2.     | La firma .....                                         | 576 |
| 2.1.   | El trazado .....                                       | 578 |
| 2.2.   | La transgresión de las normas ortográficas .....       | 582 |
| 2.3.   | La invención de alfabetos .....                        | 584 |
| 2.4.   | El nombre en la firma .....                            | 589 |
| 2.5.   | Elementos que acompañan al nombre en la firma .....    | 591 |
| 2.5.1. | La rúbrica .....                                       | 592 |
| 2.5.2. | Los signos .....                                       | 594 |
| 2.5.3. | Las siglas .....                                       | 604 |
| 2.5.4. | Los mensajes .....                                     | 605 |
| 2.5.5. | Los dibujos .....                                      | 608 |
| 2.6.   | Las firmas asociadas .....                             | 610 |
| 2.7.   | Las firmas copiadas .....                              | 611 |
| 2.8.   | El <i>tag</i> vallekano .....                          | 613 |
| 2.8.1. | El monograma vallekano .....                           | 616 |
| 2.8.2. | Catálogo de <i>tags</i> vallekanos de la cata N1/95 .. | 621 |
| V.     | <b>CONCLUSIÓN</b> .....                                | 635 |
|        | <b>APÉNDICE</b> .....                                  | 639 |
| 1.     | Entrevistas .....                                      | 639 |
| 1.1.   | Entrevista a SUSO.33 (LOS REYES DEL MAMBO) .....       | 640 |
| 1.2.   | Entrevista a CHICO (CZB) .....                         | 649 |
| 1.3.   | Entrevista a MEGAROCK (CZB) .....                      | 663 |
| 1.4.   | Entrevista a KOAS (RSK) .....                          | 671 |
| 1.5.   | Entrevista a KAMI (TFP) .....                          | 677 |
| 2.     | Glosario .....                                         | 684 |
|        | <b>FUENTES</b> .....                                   | 693 |
| 1.     | Bibliografía .....                                     | 693 |
| 2.     | Artículos de prensa y fanzines .....                   | 703 |
| 3.     | Documentales y direcciones de Internet .....           | 709 |
| 4.     | Entrevistas sostenidas con escritores .....            | 710 |
| 5.     | Fotografías .....                                      | 711 |
| 5.1.   | Localización de las fotografías .....                  | 761 |

## PRÓLOGO

El graffiti se convirtió en materia de estudio gracias a su valor como fuente de información histórica, social y cultural, llamando la atención por su alto valor como testimonio cotidiano y extraoficial. Así, la consideración de la que es objeto por la Epigrafía, la Paleografía o la Arqueología en su vertiente científica o antropológica fue crucial para que se estimase como un objeto digno de estudio. Sin embargo, aunque el graffiti antiguo fuese estudiado puntualmente desde el siglo XVII, pudiéndose considerar como pionero del estudio de estas inscripciones no oficiales al estudioso Antonio Bosio (Garí 1995: 27), no será hasta el siglo XIX cuando se generalice el interés por esta manifestación icónico-escrituraria. Este "descubrimiento" debe mucho a la publicación de los estudios del jesuita Raffaele Garrucci sobre el graffiti del excepcional yacimiento de Pompeya, excavado durante la segunda mitad del siglo XVIII, (Garrucci 1854 y 1856); teniendo como precedente los trabajos de recopilación de Christophorus Theophilus de Murr (Murr 1792). De este modo, el estudio académico del graffiti antiguo tiene un mayor énfasis en los siglos XIX y, sobre todo, XX con la publicación de numerosos estudios y catálogos arqueológicos (Bechi 1824, 1825, 1830; Geli 1832; Wordsworth 1837; Avellino 1841; Zangmeister 1871; Della Corte 1924, 1960; Tanzer 1939; Lindsay 1960; • Krenkel 1961, etc.)

Sin embargo, en el siglo XIX asistimos a la consolidación de una nueva percepción del graffiti como fuente de información

contemporánea, no estrictamente histórica, de la mano de los estudios etnográficos, sociológicos, psicológicos y criminológicos. En ocasiones, se trata de una prolongación investigadora que interrelaciona estudios diacrónicos de una determinada tipología y llegan a aplicar las conclusiones de estudios del graffiti presente a la explicación de las representaciones gráficas de otras épocas (Luquet 1910 b: 409-423; 1911: 215-216). No obstante, se suele partir de su consideración como algo impropio de los tiempos modernos. Esta nueva óptica parte de su visión como una evidencia sociopatológica o un síntoma psicopatológico e, incluso, de la identificación entre el término *graffiti* y el término *grafitomania*. Sin duda, esta visión del graffiti como una producción extraña o impropia de nuestra civilización, como fruto de la permanencia de hábitos primitivos, salvajes o maleducados o de conductas destructivas propias de bárbaros (*vandalisme*, Grégoire 1794) tiene su base en la consideración de que el graffiti antiguo es una evidencia de la depravación moral o de la decadencia de las culturas. A esto se añade que desde esa nueva sensibilidad preocupada por la conservación íntegra de los restos del pasado histórico o de la protección de la propiedad pública o privada, que se consolida socialmente con una mentalidad ilustrada, edificada sobre el mito racionalista del progreso ordenado, no se es consciente de que el graffiti consiste en un fenómeno cultural revulsivo, asociado con el desarrollo y el asentamiento de la civilización, aunque no tenga cabida en un proyecto formalista. No es extraño, por tanto, que se prodiguen los estudios de graffiti carcelario (Davitt 1885; Horsley 1887; Laurent 1890; Lombroso 1893, 1894), delictivo (Ellis 1903), de letrinas (Reiskel 1906: 244-246), homosexual (Praetorius 1911: 410-422),

psicopatológico, etc., en los que se contempla el graffiti como una curiosidad excéntrica o pintoresca o una anomalía cultural, producto aberrante de seres antisociales<sup>1</sup>.

Aunque la estimación estética del graffiti sea bastante anterior (Töpffer 1848), es en el siglo XX, cuando el graffiti empieza a considerarse seriamente desde su virtualidad artística, incluso fuera del ámbito occidental (Walker 1959: 193-200). En este sentido, el ensanchamiento de la cobertura de los estudios culturales y literarios, para acoger una serie de expresiones creativas hasta entonces no consideradas válidas como representativas de la cultura, hace que el graffiti se evalúe más que como motivo como un medio de expresión a tener en cuenta tanto por sus cualidades semióticas como estéticas. Así, tenemos en la aproximación de las Vanguardias hacia lo primitivo y hacia las notas características del paisaje urbano cotidiano una primera apertura a la artisticidad del graffiti. Posteriormente, de la mano de los movimientos contraculturales surgidos durante la Posguerra mundial, el aprecio de la autenticidad y la sinceridad emocional, la presencia viva, la fuerza descarnada, la transmisión inmediata, libre, etc., y la huida de la hiperinstitucionalización y del mercado del mundo del arte favorece el acercamiento respetuoso por artistas e intelectuales hacia las expresiones estéticas de culturas ajenas a la occidental y a las manifestaciones marginales, subculturales o aculturales de nuestra propia cultura. Es por

---

<sup>1</sup> Hay que advertir que con el tiempo se ha corregido esta especial visión de las tipologías escatológica (Kinsey, Pomeroy y Martin 1953; Dundes 1966: 91-105; Farr y Gordon 1975: 158-162; Reich, Buss, Fein y Kurz 1977; Alexander 1978; Gan 1978; Bates y Martin 1980: 300-315; Bruner y Kelso: 1980: 239-252; Arluke, Kutakoff y Levin 1987: 1-7), homosexual (Sechrest y Flores 1969: 3-12; Sechrest y Olson 1971: 62-71), delictiva o carcelaria (Prinzhorn 1926; Fenn 1969: 419-423; Brown 1978: 46-48), interesando otros enfoques menos deterministas. Por tanto, puede decirse que a mediados de nuestro siglo el prejuicio de aberración biocultural que recae sobre las tipologías señaladas, aunque persista ocasionalmente, parece superarse en los ámbitos académicos.

ello que el graffiti se abre un hueco en el ordenamiento artístico o *pantalla artístico-cultural* de nuestro siglo, con etiquetas de conjunto como *Outsider Art* (Arte marginal) o *Art Brut* (Arte crudo), antes de que el *Graffiti Movement* irrumpiera con entidad propia tanto en el paisaje urbano internacional como en la panorámica cultural. La envergadura de este fenómeno social y su peso en el concierto cultural de nuestro tiempo, testimoniados por autores como Herbert Kohl y James Hinton [1972], Norman Mailer [1974], Jean Baudrillard [1974], Nathan Glazer [1979], Frank Popper [1980], Suzi Gablik [1982], Craig Castleman [1982] o Henry Chalfant [1983/4] entre otros, hacen que tenga que estimarse el graffiti desde su faceta como medio de expresión artística, tanto para artistas profesionales como para individuos sin cualificación oficial para operar como artistas.

En este mismo clima de apertura, durante los años 70 y 80 el interés por la cultura de masas acrecenta la dignidad académica de este área de estudio, desde su enfoque semiológico y sociológico, incluido en la Sociología del Arte. De este modo tenemos en España el reflejo de esta línea de investigación en el trabajo de autores como Román Gubern [1987], Juan Antonio Ramírez [1988] o Joan Garí [1995], que parten del interés académico que disfruta durante los convulsos años 70 el graffiti social y político en España (Ramírez 1974: 15, 16, 22, 45, 46; Arias 1977; Gan 1978).

En definitiva, se estima el graffiti como un medio de comunicación y expresión afincado sólidamente en la Cultura Occidental durante siglos, aunque no sea exclusivo de ésta. En sí se trata de un fenómeno lingüístico, con una función

expresiva y autoafirmante, ligado inseparablemente a los procesos de oficialización del lenguaje y estrechamente al desarrollo urbano y a la alfabetización general de la sociedad, que se manifiesta por medio de una desbordante sucesión de tipologías. Sus agentes se encuentran entre los marginados sociales o los individuos o colectivos no identificados con el sistema imperante, sin acceso o deseo de acceso a sus cauces oficiales de comunicación o a la búsqueda de un medio de expresión espontáneo e inmediato, con un valor de rebeldía.

No obstante, la exacerbación del graffiti como medio popular de expresión o de protesta en el espacio público a la que asistimos en los últimos tiempos y que tiene en el *Graffiti Movement* su buque insignia es una exigencia propia de la presente cultura de masas y un producto del desarrollo tecnológico-industrial. De este modo, el hipertrófico desarrollo de la Mediasfera, en especial de la Iconosfera, y el desarrollo de la Grafitosfera constituyen dos líneas isostásicas, dos líneas que buscan su equilibrio dinámico a través de una excitación mutua. Igualmente, el diálogo entre la altacultura y la bajacultura a través de la cultura de masas, bajo el signo del espíritu democrático, sirve de acicate a la lucha por la conquista de una consideración digna de las manifestaciones subculturales, como modelos legítimos de desarrollo cultural, aunque sea a costa de tomar posturas contraculturales.

Tras esta eclosión del graffiti como medio de expresión, consecuente con la densificación iconográfica de los tiempos contemporáneos, se encuentran una serie de factores: la nueva actitud ciudadana de participación en el medio urbano, la

reacción de las subculturas urbanas a los procesos de aculturación ejercidos por una cultura oficial sin un arraigo efectivo, la búsqueda de unos medios de comunicación alternativos a los institucionales, más accesibles y en los que se produzca una verdadera intercomunicación, la exigencia del desarrollo informal de las capacidades creativas, la denuncia de la inutilidad funcional de las administraciones públicas, la autoafirmación del individuo por medio de la acción, el enunciado, la transgresión, etc.

El principal factor -a mi juicio- lo constituye la aparición de una nueva actitud ciudadana en torno a los años 60, que supone una alteración de los procesos de regulación de las tradicionales formas de manifestación social en los ámbitos urbanos contemporáneos. Se asiste a lo que Gillo Dorfles denomina «reconquista de la calle como escenario» (Dorfles 1988: 13-16) e, incluso, se plantea -como puntualiza Frank Popper- la conquista del nuevo espacio suburbano (Popper 1989: 237-293). Una conquista novedosa por su envergadura que ejemplifica como nada el *Subway Art*. Esto es, se reivindica por la ciudadanía una vida de calle que se va relegando paulatinamente con el modelo de civilización occidental y que la vida moderna amenaza gravemente en pos del Orden y la Seguridad. Una forma de vida que es víctima de una auténtica institucionalización de su manifestación espontánea y que parece condenarse a su virtualización bajo el imperio tecnológico-industrial, donde parece que el destino del ciudadano es su televivencia en reclusión doméstica. Así, se reclama el derecho de uso del espacio público, una vida callejera en la que pueda establecerse un intercambio comunitario en unos términos humanizados, que incluya acciones

rituales, teatrales, festivas, lúdicas, etc., sin mediaciones interesadas o alienantes. Esta reacción popular, focalizada y hasta polarizada en el activismo juvenil, va a tener el consiguiente y lógico eco en los ámbitos artísticos, pero lo que le da una sólida entidad como fenómeno social y estético, con un auténtico talante subversivo es que esta iniciativa surja de unos activos sectores ciudadanos no vinculados con lo correctamente artístico y situados en la marginalidad cultural.

De este modo, la calle se configura como ese espacio extraoficial de comunicación, aunque no sea el único espacio público que adquiera ese valor alternativo como cauce de expresión. En palabras de Baudrillard: «la calle es [...] la forma alternativa y subversiva de los medios de comunicación de masas» (Baudrillard 1981: 164-184), allí donde el intercambio inmediato hace que la distancia jerárquica entre emisor y receptor se transforme en un interés y responsabilidad mutuos por el diálogo espontáneo, superándose la incomunicación o el dialogismo, esa intervención fingida de unos *mass media* banales y banalizadores. No obstante, las actividades discursivas de la calle no son inmunes a las estrategias de control institucional y su potencial contestario es relativo o, mejor dicho, inconstante y bastante sensible al intervencionismo mediático.

Es ahí, entre estas experiencias de calle, donde destaca la recurrencia novedosa del graffiti, gracias a su inmediatez y espontaneidad, a su impacto estético y sus cotas artísticas y el peso histórico que alcanza su presencia actual en el panorama urbano. Por otro lado, un exponente excepcional de la oscilación y el desarraigo humano, de la dislocación social y

cultural y de la búsqueda imperiosa de una salida al atolladero contemporáneo en que se debate el hombre moderno.

## INTRODUCCIÓN

El *Graffiti Movement* se origina a finales de los años 60 y alcanza España con vigor en los 80 de la mano del movimiento *Hip Hop*, renovando el discurso mural tradicional de tal manera que parece marcarse un punto y aparte. Su introducción, no obstante, no se produce en un espacio virgen o estático, ya que en Europa se encuentran una serie de desarrollos endémicos, muy ligados a los movimientos juveniles, estético-musicales o contraculturales, que calificamos de escuelas autóctonas y que, en algunos casos, establecen líneas de conexión con el graffiti de las subculturas de los U.S.A. con anterioridad a la formulación del *Hip Hop Graffiti* o advierten de la exploración plástica del graffiti o de su consideración como medio de expresión artística.

Dadas las peculiaridades sociales y urbanísticas de sus barrios y de esa base grafitera autóctona, el *Graffiti Movement* se implanta en Vallecas en el segundo tercio de los años 80 y se asienta prolíficamente. La conservación hasta la fecha de numerosas secuencias de graffiti, fruto de varias generaciones, y el asentamiento de una amplia y activa colonia de escritores le hacen especialmente interesante para abordar sobre el terreno un estudio de este tipo. De este modo, Vallecas en el contexto madrileño se erige como un excelente exponente para descubrir las claves de esta subcultura urbana, de este movimiento estético-artístico y descubrir el desarrollo cronológico, cualitativo y cuantitativo, de esta muestra

espontánea de la creación gráfica y la manifestación artística populares, ajenas a los circuitos artísticos institucionales.

En consecuencia, he estimado conveniente indagar en su proceso de asimilación, concreción y articulación específicamente a través del ejemplo vallecano y su área de influencia, pero sin cerrarme en él, para no perder la conciencia integral del fenómeno del graffiti y de esta tipología en concreto, observando su participación en un movimiento de carácter internacional. El testimonio de primera mano y la colaboración de algunos de los escritores de graffiti que desarrollan o han desarrollado su actividad en este área periférica ha sido en este sentido fundamental. En conjunto, se ha pretendido realizar una aproximación general, pero cuidadosa y con rigor, a la historia, la sociología, el proceso creativo y la estética del graffiti, intentando concretar las constantes que han marcado su desarrollo y organización y tratando de superar ciertas distorsiones periféricas, historiográficas o mediáticas, que han marcado su comprensión como fenómeno desde los ámbitos académicos.

Por otra parte, la investigación realizada, en su demarcación espacio-temporal, partía absolutamente de cero, pese a tener constancia de las labores de documentación de José Antonio Lago, profesor del I.B. Arcipreste de Hita, iniciadas hacia 1994. Este vacío fue el mayor obstáculo del proyecto, ya que requería un gran despliegue de medios que resultaba abrumador para un individuo solo. No obstante, ello también suponía el mayor incentivo, tanto por el reto que contrae como por la originalidad del proyecto. Su desarrollo día a día me iba confirmando la urgencia de dar testimonio de este fenómeno.

Es más, a lo largo del registro documental tome conciencia del imperioso establecimiento de una lucha contrarreloj por salvar del olvido numerosas piezas y conjuntos que en un abrir y cerrar de ojos eran sepultados con pintura o chupina, derribados o emparedados, destruyendo u ocultado muestras de un alto valor histórico y estético. Sin duda, 1996 fue un año aciago para el graffiti vallecano, ya que desde su inicio se desató una inusitada actividad de limpieza y remodelación de sus cascos antiguos. No obstante, los testimonios y documentos aportados se presentan como un preciado tesoro para establecer la línea de desarrollo y las características peculiares del graffiti en este excepcional barrio.

En el marco de las investigaciones realizadas en la Universidad Complutense de Madrid y con respecto al graffiti contemporáneo de Madrid, sólo tengo constancia del proyecto de tesis doctoral de mi compañero de departamento, Manuel Morala Maristegui, dirigido por el profesor Jaime Brihuega Sierra y de la realización de una tesis doctoral por Ángel Arranz Rojo: Graffiti en Madrid: enero 1965-junio 1994, dirigida por Mariano de Blas Ortega y aprobada el 23 de marzo de 1995 en la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad. Aunque tuve la ocasión de consultar dicha tesis, al ser tan próxima en su encuadre, al percibir la implicación activa de su autor en el mundo del graffiti y tratando de evitar una influencia perjudicial por posibles deficiencias metodológicas y de encuadre y conforme al espíritu de primar la aproximación directa a las fuentes originales opté por no tenerla en cuenta en la documentación de esta investigación. Sí he considerado como básica la realización por mi parte del trabajo de investigación El graffiti en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1997-1998

(dirigido por Jaime Brihuega Sierra y defendido y aprobado el 4 de junio de 1998), inscrito en el programa de doctorado cursado. Esta investigación sirve como base de prueba metodológica y como avance documental al permitir el trazado de la cartografía y caracterología del graffiti contemporáneo.

## METODOLOGÍA

Dados los objetivos de esta investigación se procede a delimitar dos líneas de acción compatibles y complementarias. Una consistente en trabajo de campo, en la que se aplican técnicas próximas a la metodología etnográfica y arqueológica, apropiadas para el análisis de objetos de estudio de naturaleza efímera, procesual o conceptual y culturo-material; y otra que se basa en la consulta de fondos documentales ya existentes sobre graffiti. Ambas líneas confluían en el trabajo de procesado de las informaciones que suministran.

## 1. Trabajo de campo

Puede desglosarse en dos labores principales. La primera de éstas tiene por objeto obtener testimonios directos de informantes o de los propios escritores de graffiti del barrio. Es sin duda lo más complicado de conseguir, pero, aparte de lo más satisfactorio y gratificante, también es una fase imprescindible de querer abordarse con garantías de propiedad investigaciones de esta clase.

Dado el carácter clandestino del graffiti y el que fuese ajeno a este mundillo, me ví obligado a intentar establecer contactos de modo indirecto, a través de intermediarios. Ya que considero fundamental el contacto en persona<sup>2</sup>, recurrí a este medio seguro de aproximación, aunque resultase útil a largo plazo. De todos modos, también se prueba con un acercamiento directo, en una de las dos ocasiones que pude contemplar de modo accidental la actuación *in situ* de unos escritores durante el primer cuatrimestre de investigación. Esta vía también resultó exitosa, pero gracias a que ya se tenía conocimiento previo de mi actividad por parte de estos escritores. En conclusión, se tardan cuatro meses desde el inicio de la investigación en poder establecer contactos directos (marzo de 1996), durando la recopilación de testimonios orales (entrevistas) y visuales (seguimiento de procesos de ejecución) de marzo a mayo de 1996. Los escritores contactados pertenecen a tres grupos (CZB, *Los Reyes del Mambo* y ZSL) y a dos

---

<sup>2</sup> Devon D. Brewer también recurre a la recogida de documentación por correo junto a la personal (Brewer 1992: 190). Sin embargo, no suele ser un medio habitual en estos estudios.

generaciones distintas, lo que se correspondía con una posición más centralizada de los veteranos en el mundo del graffiti. En definitiva, en 1996 me relaciono con unos quince escritores de los que entrevisté a siete, tres de ellos de la *old school*<sup>3</sup>.

Sobre las entrevistas realizadas con estos escritores cabe resaltar su positiva disposición a colaborar y los excelentes resultados, ya que me suministraron valiosísimos testimonios de primer orden acerca del mundo del graffiti *alla americana*. En ocasiones confieso que me abrumó el clima de confianza y confidencialidad que se establecía tras aquel referido preámbulo de contacto, distante y reservado. Pero, sin duda,<sup>es</sup> la fuente más contundente. No obstante, estas entrevistas mostraron que hay que prever ciertos inconvenientes que surgen en el momento de analizar la información suministrada tal y cómo detallo en el siguiente punto.

En cualquier caso, sus testimonios son utilísimos a la hora de evaluar los datos obtenidos en la segunda labor de campo y en la segunda línea de acción. El contraste de sus informaciones permite corroborar conclusiones derivadas del análisis de los datos recopilados, corregir falsas apreciaciones -fruto del desconocimiento de ciertas variables y

---

<sup>3</sup> Por su valor documental se añaden dos entrevistas sostenidas en mayo y junio de 1998 con dos escritores veteranos: KOAS del antiguo RSK y KAMI del TFP.

También habría que destacar como fuentes de información las Jornadas Cinematográficas de Historia del Arte Contemporáneo "*El Graffiti Movement a través del cine: registro e imagen de una subcultura urbana*", dirigidas y organizadas por mí y celebradas en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (9/10-12-1997); y las Jornadas de Historia del Arte Contemporáneo "*1968-1998: 30 años de Contracultura*", codirigidas y coordinadas por mí, Vicente Alemany y Manuel Cabrera, organizadas por Cineforum y celebradas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (20/23-4-1998). Así como las actividades realizadas con motivo del intercambio de escritores de graffiti entre Dortmund y Madrid, organizado por la *Auslandsgesellschaft* y la A.C. José M<sup>a</sup> de Llanos, dentro del programa "*La juventud con Europa*" de la Unión Europea (16/23-5-1998).

códigos- y depurar algunas de las propias apreciaciones de los escritores, especialmente las históricas.

La segunda labor consiste en el registro gráfico (cartografía, fotografía y dibujo) con el fin de documentar el graffiti de interés, localizar conjuntos, catalogar grupos o escritores pioneros o importantes, etc. En este aspecto, primero se procede a la prospección escalonada de los barrios de Vallecas (noviembre 1995-febrero 1996), registrando aquellos enclaves con presencia de graffiti o murales de las siguientes tipologías: de cuño americano, social o cultural y político (mapa 1); y determinando en qué áreas se ubican los núcleos de actividad tanto primitivos como vigentes, a través de la datación de enclaves (mapa 2). Los enclaves de graffiti o murales implican en todos los casos la ejecución de composiciones, la introducción de imágenes o la rotulación de textos -que en el caso del graffiti de cuño americano acoge a aquellos tipos que van desde el *throw-up* hasta toda una amplia variedad de piezas murales-. En este registro se omitieron los murales realizados en espacios cerrados o acotados, así como las decoraciones de fachadas de comercios, guarderías, locales de ocio, etc., salvo de tratarse de intrusiones grafiteras de cuño americano o de murales de *graffiti style*.

Por tanto, este reconocimiento superficial del terreno resulta necesario para determinar qué áreas merecen, por darse una concentración especial de la actividad grafitera o por la proliferación de determinados tipos de graffiti, una atención más detallada y localizar los conjuntos de mayor interés por su calidad con vistas a la apertura de catas, así como descubrir su red de distribución espacial. De este modo, se facilita la

apertura de cuatro catas específicas, en las que realizo una observación detallada e intensiva con un seguimiento puntual o temporal (catas N1, N2, SD1 y P1). Igualmente, opto por registrar las piezas de la franja ferroviaria central de Vallecas (Entrevías - Pueblo Vallecas - Santa Eugenia) y explorar visualmente la estación de Atocha RENFE y la franja ferroviaria sur<sup>4</sup>.

| CATAS             | PERIODO             | PROCEDIMIENTO                                                                                          | OBJETIVO                                                                             |
|-------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| NUMANCIA 1 (N1)   | Nov - Dic 1995      | Seguimiento puntual. Documentación intensiva y selectiva (fotografía y anotación de datos secundarios) | Catalogación de tags vallekanos                                                      |
| NUMANCIA 2 (N2)   | Dic 1995 - Jul 1996 | Seguimiento temporal. Documentación intensiva y selectiva (fotografía)                                 | Registro del graffiti vinculado con el Callejón de los ASN                           |
| SAN DIEGO 1 (SD1) | Nov 1995 - Jul 1996 | Seguimiento temporal. Documentación intensiva (fotografía)                                             | Seguimiento de la coexistencia de distintas modalidades de discursos pictóricos      |
| PORTAZGO 1 (P1)   | Ene - Jul 1996      | Seguimiento temporal. Documentación intensiva (fotografía y dibujo)                                    | Seguimiento trabajos de los CZE y obtención de datos sobre los procesos de ejecución |

Catas establecidas en el área prospectada (véase mapa 1).

<sup>4</sup> El ferrocarril metropolitano se desestimó en este seguimiento al haber mostrado una escasa relevancia para el estudio. Sin embargo, me serví de él para valorar la vigencia de la actuación de algunos escritores, así como comprobar la visita reciente de escritores de otras áreas foráneas. Igualmente, se fotografiaron algunas muestras puntuales por su interés ilustrativo y testimonial.

## Inconvenientes del registro gráfico

El sistema principal de documentación de graffiti empleado fue la fotografía de color. Este sistema permite inmediatez y comodidad, para una tarea que exige prontitud, dada la extensión del área a prospectar y el carácter efímero del objeto de estudio. Sin embargo, se aprecian ciertos inconvenientes que es conveniente advertir:

A) Se depende a la hora de ejecutar las fotografías de que no haya unas condiciones meteorológicas adversas, sobre todo lumínicas, así como de operar durante momentos del día de baja concurrencia de viandantes y escaso movimiento viario. Entiendo como condición vital que dicha labor pase lo más desapercibida posible, sobre todo a ojos de los agentes de unas manifestaciones que pueden verse alteradas en su dinámica habitual, especialmente en las catas establecidas para un seguimiento diacrónico. Las reacciones (evasivas o excitantes) que pueden suscitarse son imprevisibles y por ello no resulta conveniente provocarlas con la indiscreta ostentación pública de esta labor.

B) Dado que corrientemente los graffiti se realizan sobre propiedades privadas -aunque se fotografíe desde el espacio público de la calle-, es frecuente levantar suspicacias entre propietarios, inquilinos, vecinos o testigos. Sobre todo, cuando el documento se encuentra sobre puertas, zonas de ventana, portales, vehículos... (catas N1 y N2), y menos e, incluso, nulamente, cuando se encuentra en medianas, muros o pretilos de áreas abandonadas o espacios abiertos (catas N1, SD1 y P1). Sin embargo, en algunos lugares abandonados (cata N1), puede percibirse el recelo de vigilantes de seguridad -seguramente por la notable presencia de *okupas* en la barriada-; de individuos marginales o en situación ilegal.

También debe señalarse que a partir del atentado terrorista de E.T.A., producido el día 11 de diciembre en la Avda. Peña Prieta, por respeto al vecindario y en previsión de proteger la integridad de la investigación y del investigador, fue necesario obrar con cautela después de una semana de suspensión de la actividad de campo en la cata N1.

Los efectos de este atentado obligan al derribo del bloque perteneciente al nº 18 de la Avda. de Peña Prieta antes de que se registraran sus laterales, correspondientes a las calles de Francisco Iglesias y Emilio Ortuño.

C) El mismo sistema fotográfico obliga a captar el documento desde unos criterios mediatizados (fragmentarismo, composición cuadrangular, toma subjetiva) y unas limitaciones técnicas (prestaciones del modelo de cámara, distorsiones de imagen, alteraciones cromáticas, exceso o déficit de luz, etc.) que pueden alterar la naturaleza del objeto a registrar y estudiar o reducir su potencialidad informativa. Para salvar estos inconvenientes, se recurre, cuando hay que determinar las características de elementos como el conjunto, el soporte, el color, el trazado, etc., al cotejo y la confirmación por contemplación directa. Igualmente lo recóndito de su ubicación o la presencia de obstáculos frontales para su registro motiva mil y una peripecias tácticas para obtener una panorámica aceptable.

D) El alto volumen de documentos a registrar puede perjudicar el mismo registro documental, sobre todo al ser de naturaleza menuda o muy efímera, y resulta difícil prever la acción restauradora de los vecinos (remozamiento de fachada). Esta limitación, no obstante, se debe más al carácter individual de la investigación y a las carencias presupuestarias -que obligaban a un ritmo escalonado y lento de los registros y una discriminación previa de lo documentable- que al sistema y los medios empleados.

E) La ubicación de graffiti en enclaves que requieren para acceder de permisos específicos, supone un obstáculo cuando no se consigue, se traba la expedición de éste o se obstaculiza su efectividad<sup>5</sup>. En algunos casos se procede a su obtención indirecta o ilícita, en otros se omite su registro, si resulta irrelevante.

---

<sup>5</sup> El 10 de abril de 1996, Victorino Olloqui, jefe comercial de la Gerencia de Cercanías de Madrid, me expide autorización para visitar las dependencias de la red y proceder al registro gráfico de graffiti. Este permiso es efectivo y de gran utilidad. No obstante, el 24 de mayo, M<sup>a</sup> Angeles Martín, jefa de imagen, edición, documentación y audiovisuales de la Dirección de Comunicación Corporativa y Relaciones Institucionales, me expide una autorización para registro gráfico que no sirve para nada o, al menos, a ojos de a quienes se presenta. Igualmente, en mi requerimiento informativo acerca de la existencia de documentación sobre graffiti en alguna dirección de RENFE, se me indica la imposibilidad de confirmar este extremo y, ante mi insistencia, se me da la callada por respuesta, a pesar de estar acreditado, como acaeció en la estación de Atocha RENFE .

Por otro lado, a finales de junio de 1996 solicito autorización para acceder a los fondos documentales de la televisión local de Vallecas Tele K, con objeto de recabar testimonio de algún graffiti desaparecido y previendo que atajaría o completaría aquel registro que requiriese de una autorización específica. Aún espero respuesta.

F) A la hora de registrar procesos de ejecución o de percepción, la fotografía se presenta como un medio limitado. Sin duda, la documentación de las fases de ejecución de piezas o del efecto perceptivo del graffiti en las franjas viarias necesitan de un medio videográfico del que se carece.

Respecto al registro de comunicaciones orales, el sistema sólo presenta dificultades serias a la hora de transcribir las grabaciones y analizar sus informaciones. En concreto, me refiero a la transcripción de la pronunciación de algunos nombres, de los matices de expresión, de alusiones extratextuales en el contexto de la entrevista, etc., y a la descodificación del argot -cuya lectura polisémica juega un papel fundamental en la aparición de interpretaciones equívocas-, la inclusión de informaciones interesadas o autoprotectoras, la inexactitud o parcialidad de datos, las medioverdades, las estereotipaciones, etc. Sin embargo, la grabación ofrece en general excelentes resultados, ya que facilita la revisión y el análisis de los testimonios. Por otra parte, este medio no genera desagrado entre los informantes, cuyas entrevistas son grabadas siempre con su conocimiento y consentimiento.

## 2. Fuentes complementarias

Paralelamente, se procede a compilar documentación procedente de referencias bibliográficas o periodísticas sobre graffiti en distintos fondos:

Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM),  
Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM),  
Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia (UCM),  
Biblioteca de la Facultad de Sociología (UCM),  
Biblioteca Nacional,  
Biblioteca del M.N.C.A. Reina Sofía,  
Hemeroteca Municipal.

Igualmente se recurre a la consulta de fondos gráficos particulares, propiedad de escritores o el recopilado por mí mismo (fotografías, fanzines, videofanzines, carteles, etc.), y al servicio de Internet.



# I. EL GRAFFITI Y EL NUEVO GRAFFITI

## 1. Definición del término graffiti

Antes de abordar la cuestión de qué hemos de entender por graffiti newyorkino o de cuño americano, por *Hip Hop Graffiti* o por *Graffiti Movement*, es inevitable que, en primer lugar, trate la problemática que entraña en sí el empleo del término *graffiti*. Esto ha de ser así para mantener una perspectiva integra del fenómeno y en previsión de que un acercamiento pormenorizado hacia una de sus formulaciones y tipologías más contemporánea nos genere una visión integrista que nos haga perder el verdadero encuadre del fenómeno. Además, se procurará con ello alcanzar una definición genérica satisfactoria para su aplicación presente.

En general, a diferencia de su restrictivo uso original en Epigrafía, el empleo actual del término *graffiti* es bastante amplio. Esto es así por cuanto que la comprensión y la evolución y expansión del fenómeno del graffiti, conforme a la dinámica histórica, ha obligado a actualizar continuamente su definición, trascendiendo ese primitivo ámbito arqueológico donde hizo fortuna (Leandri 1982: 5; Garí 1995: 27). Igualmente, ha influido su consideración académica como objeto de estudio, viéndose cómo su inserción entre los objetos de estudio de tal o cual disciplina reporta la apertura de nuevos horizontes a su entidad como concepto.

En principio, todas las definiciones consultadas de este término resultan parciales o incompletas por su especificidad, por su dependencia de prejuicios puntuales o por responder al interés particular de ciertos autores. Es más, en los casos en los que se produce una aproximación bastante adecuada, se eluden ciertos aspectos esenciales, como la ilegalidad o el vandalismo o su desarrollo en un marco urbano, de notable alfabetización. Esto y cierta discrepancia en el uso y la forma del término<sup>1</sup>, complicada con la divulgación coloquial de este cultismo, ha motivado que todo aquel estudioso del graffiti inicie la exposición de sus trabajos con un capítulo dedicado a explicar por qué opta por utilizar tal forma lingüística o tal definición.

Tradicionalmente, en su originaria aplicación epigráfica y arqueológica<sup>2</sup>, el término *graffiti* englobaba a todo aquel signo dibujado o grabado sobre la piedra. Pero, posteriormente asistimos a la ampliación paulatina de su contenido y de sus enfoques explicativos (máterico-accional-discursivo), tratando de poner al día una definición que se queda corta a la hora de abordar ciertos aspectos o al presentarse como una excelente etiqueta para clasificar nuevos y próximos fenómenos

---

<sup>1</sup> Se ha consensuado de modo internacional el empleo de este sustantivo italiano en su forma plural: graffiti (del verbo: *graffiare*). Su empleo es invariable para ambos números, aunque coloquialmente se diga "graffitis" en su pluralización, atendiendo a las reglas castellanas de formación del plural de modo conceptualmente redundante. Así-mismo, he optado por emplear la forma *graffiti* y no su traducción castellana como *grafito*, por el carácter internacional del término y por el valor cultural, simbólico o emblemático en algunas ocasiones, que ha adquirido esta forma gráfica. También he optado por escribir las variantes castellanas del vocablo graffiti con una única efe (p. ej., grafitero), salvo *Graffitismo*.

<sup>2</sup> El primer autor del que tenemos constancia que empleo el término fue Antonio Bosio en el siglo XVII. Sin embargo, son los estudios del jesuita Raffaele Garrucci los que generalizan su uso, ya que otros autores, aún ocupándose del graffiti pompeyano, no se sirven de este término, como es el caso de Christophorus Theophilus de Murr. De este modo, su divulgación académica internacional tiene un mayor énfasis en los siglos XIX y, sobre todo, XX con la publicación de estudios y catálogos arqueológicos.

emparentados, desde cierta actitud esnobista por parte de algunos investigadores. Incluso, esta revisión del concepto trae consigo la revisión retroactiva de la aplicación del término que parece verse limitado a un contexto específico de desarrollo sociocultural, con un grado de alfabetización generalizado y con la fijación de una disyuntiva entre una cultura oficial y otra u otras contestatarias o no consentidas, o sea, la existencia de una marginalidad social y de una marginalidad de la escritura (Oliver 1997: 40).

En 1979, Joaquim Bols aplica el término sólo a las inscripciones de índole personal, con un mensaje de talante, acaso, interpersonal (no social: político o comercial); anónimas y habitualmente en un medio urbano o aquellas que testifican la presencia de su autor en algún lugar<sup>3</sup>. Nos quedamos sin saber si procede incluir cualquier tipo de dibujo, aunque claramente especifica el carácter de escrito. En otros puntos da más libertad al contenido clasificable al utilizar fórmulas como «...muros u otros lugares» o «...desafíos, emblemas, etc.»

Guillermo Fatas y Gonzalo M. Borrás se refieren al término *grafitos* (graffiti), desde un enfoque historiográfico, como productos de visitantes (sic) que exclusivamente expresan sentimientos, ofensas, invocaciones o fechas y se ubican en paredes de edificios<sup>4</sup>. Así, también lo viene a definir como

---

<sup>3</sup> «Inscripciones anónimas que aparecen trazadas sobre los muros u otros lugares, preferentemente en los ambientes urbanos. No se trata de las pintadas de cariz político, ni de los anuncios publicitarios de tipo casero, sino ante todo de los escritos de índole personal: declaraciones de amor, amenazas, desafíos, emblemas, etc. Por extensión, se aplica a toda inscripción realizada con ánimo simplemente de testificar la presencia de su autor en un lugar determinado.» (Definición de Joaquim Bols, en Aguilera 1979: 257).

<sup>4</sup> «Grafitos (graffiti): También llamado así, del latín. Inscripciones, letreros, etc., que se encuentran en las paredes de los edificios y que expresan sentimientos, ofensas, invocaciones o fechas. Hechos por los

anónimo y no integraría las firmas, frecuentes desde la aparición del fenómeno del *tourism*, pero con prácticas antecedentes de sobra conocidas en el ámbito de los estudios antiguos que se caracterizan por inscribir el nombre de su autor exclusiva o principalmente (Morenilla 1997: 45; Valeza 1991, Oliver 1997: 36) y muy próximas -salvando la vivencia religiosa- al fenómeno de las peregrinaciones, ya en la Alta Edad Media, o del graffiti carcelario (Gimeno 1997: 22); a las que podría parecer que hace referencia con su puntualización como «hechos por los visitantes especialmente en lugares de veneración, prestigio o visita frecuente», y que afectan a los objetos de estudio de la Arqueología, la Epigrafía o la Paleografía<sup>5</sup>.

En los años 80, la apreciación acerca de que puede entenderse por graffiti parece alterarse un poco. José Luis Morales viene a concretarlo como inscripciones y dibujos anónimos (sic) trazados sobre muro o pared y, además, alcanzan una artisticidad con el *Pop Art*<sup>6</sup>. En esta misma línea, Estela Ocampo también los concreta como inscripciones o dibujos parietales, resaltando el aspecto obsceno y su visualización pública y que han sido empleados por artistas norteamericanos como medio de expresión desde alrededor de 1985<sup>7</sup> (datación en

---

*visitantes especialmente en lugares de veneración, prestigio o visita frecuente.»* (Fatas y Borrás 1990: 123-124).

<sup>5</sup> Aunque sea tentador establecer una relación directa entre estas prácticas y el *tagging*; la intencionalidad e interés personal, el despliegue de medios, la puntualidad o frecuencia de su acción, los contextos históricos, la motivación, etc., de estos precedentes no coinciden plenamente con su génesis, formulación y ejercicio.

Por otro lado, resulta chocante que autores que se ocupan del graffiti actual aún incluyan en la definición genérica del graffiti el condicionante del anonimato sin matizar siquiera (Marconot 1995: 8).

<sup>6</sup> «*Graffiti: inscripciones y dibujos anónimos trazados sobre muros y paredes y que encuentran una dimensión artística con el "pop".*» (Morales y Marín 1982: 153)

<sup>7</sup> «*Graffiti: (it. dibujos arañados) Dibujos o inscripciones, a veces obscenas, realizados en paredes que habitualmente están a la vista del*

cualquier sentido inexacta, por otra parte). Estas generales y breves definiciones que se desligan del peso de las connotaciones epigráficas o arqueológicas da en la clave para comprender el cambio conceptual que ha operado sobre el término: los movimientos de vanguardia o la transvanguardia. El graffiti se ha convertido en materia artística a través de sus valores estéticos, por sus implicaciones léxicas y como canal popular de comunicación. En este caso, se incluiría el graffiti de cuño americano e, incluso, impropriamente el *Graffitismo*.

No obstante, la comprensión del fenómeno como discurso es el que abre la posibilidad de formular una definición que contente por su pragmatismo. Leandri realiza una explicación tripartita donde aborda el graffiti desde sus vertientes objetual, procesual y discursiva (Leandri 1982: 3; Garí 1995: 25):

a) *«Toda inscripción efectuada sobre un lugar, normalmente a mano alzada, con la ayuda de instrumentos variados que no están, ni jurídicamente ni formalmente, destinados a ese uso».*

b) *«Puede tomar carácter de juego, de rito o de simple vehículo de información» y «transgrede a menudo una prohibición: por el mismo hecho de la escritura, por su contenido o por ambas cosas».*

c) *Se sirve de «todos los recursos del lenguaje humano», mayoritariamente anónimo, y se configura como «un medio de comunicación no institucional».*

De este modo, frente a anteriores intentos, la explicación de Leandri resulta bastante satisfactoria. Indudablemente el

---

público. *Hacia 1985 un grupo de artistas norteamericanos utiliza el graffiti como medio de expresión en las paredes del metro o en lugares públicos.* (Ocampo 1992).

graffiti newyorkino se acopla perfectamente a cada una de las puntualizaciones explicativas enunciadas por él.

Sin embargo, Joan Garí, que objeta a Leandri la carencia de «una justificación convincente del papel que juegan en el muro los elementos icónicos y los elementos verbales o alfabéticos», trata de construir la definición definitiva, partiendo de su virtualidad comunicativa, con objeto de poder amoldarse a un amplio abanico de tipologías:

*«Llamamos graffiti a un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo -desde el mutuo anonimato- en un lugar donde éste no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales en osmosis y amalgama recurrente»*

(Garí 1995: 26)

A esta definición, cabe objetar la puntualización de nuevo del anonimato que es generalizar un aspecto que parcialmente se rompe y que a menudo se viene a confundir con la clandestinidad<sup>8</sup>. En numerosos casos se sabe quien realiza el graffiti y éste está firmado con el nombre o pseudónimo de su autor -conocido en ciertos círculos, a cuyos miembros en ocasiones se dirige declaradamente, como sucede en el graffiti

---

<sup>8</sup> En este momento convendría comentar que en ocasiones las definiciones resultan deficientes, porque las mismas manifestaciones grafiteras no siempre presentan un cuadro de características completo, afin a la definición modelo del graffiti. Hay muchos elementos tradicionalmente considerados como definidores del graffiti que con frecuencia no se cumplen. Armando Silva, al distinguir las valencias que conforman este sistema de comunicación y los imperativos que lo condicionan (Silva 1988: 27-32), resalta tres valencias básicas indispensables de las siete consideradas: la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad. La carencia de uno de estos tres elementos básicos convierte al graffiti en un graffiti de pobre cualificación. Luego, dentro de esta categoría se distinguirían tres clases según la valencia ausente: si faltase la marginalidad estaríamos ante una información mural, si fuera el anonimato, ante un manifiesto mural y si fuese la espontaneidad, ante un proyecto mural (Silva 1988: 31-32).

No obstante, un graffiti no dejaría de ser graffiti por no ser anónimo o formase parte de un proyecto, como demuestra el graffiti de cuño americano. Pero eso sí, el requisito de moverse en la marginalidad aparece como el más potente de los tres y es lo que genera en ocasiones las reticencias de considerarlo, por ejemplo, algunas modalidades próximas al graffiti político o al publicitario o comercial dentro del graffiti en general.

*alla americana-*, con el de un grupo u organización o con el nombre de un personaje célebre, al que supuestamente se atribuye el mensaje escrito. Por lo demás y gracias a que elude puntualizar aspectos accidentales que tocan aspectos como la manualidad, lo tecnológico o entrar en peculiaridades tipológicas, es muy aceptable en un sentido general.

Por tanto, los rasgos definidores que distinguen al graffiti se pueden resumir en:

- a) es un medio de expresión o comunicación no institucional<sup>9</sup>;
- b) se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos, con técnicas directas o indirectas<sup>10</sup>, generalmente, sobre un soporte fijo, portátil o móvil (dimensión itineraria), estable o inestable<sup>11</sup>;
- c) puede presentar un carácter lúdico, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada y
- d) su autor incurre conscientemente en la indecorosidad o la impropiedad<sup>12</sup>, en una actuación fundamentalmente transgresiva<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> A esto se le podría añadir la puntualización de Juan Antonio Ramírez: «*de espaldas al poder económico, político o cultural*» (Ramírez 1992: 198), pero no siempre es así.

<sup>10</sup> Entre estas técnicas destaca el serigrafitti, que permite la seriación de imágenes o grafismos. También en este punto habría que comentar la posible pertinencia de incluir la práctica del pegado de recortes de prensa o revistas, incluso a modo de *collage* (fs. 169-170) o de pegatinas o calcomanías (f. 206) -no tanto de por sí, sino en un "graffiti de técnica mixta"-, o de "pintadas" indirectas (graffiti sobre pegatinas u hojas que se adhieren a un soporte), aunque se emparenten con otros discursos como el pasquín o el cartel, sobre todo en su vertiente impresa (f. 8).

Sin embargo, resulta curioso que a estas "alturas", por imperativos expresivos o de prestancia, aún se mantengan vigentes técnicas o recursos tan directos como la clásica estampación de la palma de la mano (f. 383).

<sup>11</sup> En el caso de que un escritor de graffiti trazase su firma con un chorro gaseoso en el cielo, pilotando acrobáticamente una avioneta (aerograffiti), habría que considerar el soporte como fijo (capa de aire estable, percepción estática) y la misma avioneta como un instrumento. En este sentido, cabe advertir la amplitud del concepto de instrumento y la virtualidad de los soportes.

<sup>12</sup> El principal elemento que hace que el graffiti sea algo sancionable es el uso impropio del soporte donde se ejecuta (Barthes 1986: 170).

<sup>13</sup> La transgresión por principio y sistema es el alma rectora del graffiti. Es más, pasa por considerarse a este medio como «*la tradición*

## 1.1. El graffiti escultórico

Parece conveniente resaltar un aspecto subestimado u omitido generalmente al abordar este tema y, principalmente, al definir el término. El graffiti tanto puede derivarse hacia un plano de representación pictórica<sup>14</sup> -el más generalizado- como tender hacia una vertiente escultórica que va desde el puro diseño inciso o el huecorrelieve hasta el bajorrelieve y el altorrelieve (fs. 3 y 7). De este modo, podemos hablar de un graffiti pictórico y de un graffiti escultórico que pueden alcanzar un punto de conexión o confusión.

Dentro de este graffiti escultórico deberíamos distinguir el que se efectúa mediante la incisión (fs. 1 y 4) o el tallado de una superficie (fs. 2 y 3), mediante el modelado o moldeado de su materia (f. 4) o mediante la adición de elementos, tal cual o manipulados, a un soporte (fs. 5-7). Estos tres procedimientos se encuentran condicionados por las cualidades físicas de la materia trabajada tales como su cohesión y su

---

*discursiva más subversiva de la historia de nuestra civilización»* (Gari 1995: 260), siendo no obstante el vandalismo más pequeño posible, con un grado cero de violencia (Leandri 1982; Gari 1995: 28). Éste se define como subversión del canon que rige la distribución del escrito en el espacio urbano (Castillo 1997: 216-217), una violación de las normas establecidas socialmente para la comunicación tanto por medio de su ejecución específica (cauce ilegal de expresión, invasión de otros marcos discursivos...), o los elementos que integran la obra realizada (saturación, desmesura, feísmo, obscenidad, provocación...), como, incluso, a través del proceso que envuelve su realización (prohibición expresa del acto, obtención del material, acceso al objetivo...). Por tanto, al hablar de transgresión, implícitamente se está haciendo hincapié más que en la intencionalidad agresiva de su autor en la visión social de su acto como agresivo.

<sup>14</sup> Parece oportuno puntualizar una serie de cosas al tratar el tema de la representación pictórica. En ningún caso se procede a identificar *representación pictórica* con *representación icónica*. También, debe de quedar claro que en el graffiti no sólo se da cabida a la *escritura alfabética* o las representaciones icónicas en todo su abanico, sino que además la envergadura operativa del graffiti no supone su salida fuera de la definición genérica. De este modo, distinciones tipológicas como la establecida con la etiqueta de *picturo-graffiti*, que parten de la disyuntiva *pintura/graffiti*, son excesivas, ya que suponen un ámbito reducido de definición.

plasticidad. Así, la primera técnica se muestra más apropiada para acometer un soporte coherente o compacto (madera, piedra, cemento, arenisca, etc.), mientras que en el caso del modelado se requiere obligadamente tratar una materia deleznable, plástica o blanda (arena de playa, barro, cemento fresco, nieve, etc.) En el tercero, lo que prima es el juego que pueda ofrecer la combinación de los elementos escogidos y relacionados.

En este proceder, dos de las soluciones más habituales e ilustrativas son la construcción de figuras mediante el alineamiento o la aglomeración de piedras, palos o flores, por ejemplo, sobre suelos o pavimentos<sup>15</sup>; o, también, mediante el aprovechamiento de la ductilidad de materiales tradicionales o de nuevos materiales, como la plastilina o el chicle masticado, pegado sobre superficies parietales (fs. 5-6)<sup>16</sup>. En el último caso, no sólo habría que incluir como una acción grafitera el diseño de signos, palabras o dibujos, sino que el simple acto de pegar un chicle, en soledad o acompañado, ya supone un expresivo acto obscena y transgresivamente grafitero, con connotaciones escatológicas, ya que se emparenta y sustituye en ocasiones el recurso primario a sustancias corporales, como los mocos, la saliva, la orina, las heces o la sangre. En algunos

---

<sup>15</sup> Este proceso recuerda las populares alfombras florales o de serrín coloreado que se realizan tradicionalmente con motivo de festejos y procesiones o técnicas como el mosaico. No obstante, el particular que nos atañe es culturalmente sancionable en alguno o en todos sus aspectos.

<sup>16</sup> El graffiti chiclero ha tenido últimamente cierta repercusión pública gracias a la atención prestada por los medios de comunicación a un excepcional ejemplo que se integra dentro de las coordenadas del graffiti de cuño americano. El 19 de agosto de 1996, *La 2 Noticias* (TV2) difunde y comenta las imágenes de lo que se ha bautizado como el Callejón del Chicle (*Chewing Gum Alley*) en Alkmaar (Holanda). Un callejón decorado profusamente mediante el empleo no de aerosoles o brochas, sino exclusivamente de chicles.

Por otro lado, el recurso del chicle o de la plastilina ha de sensibilizarnos ante el hecho de que es en el entorno infantil donde se han producido las más innovadoras aportaciones en cuanto al uso de materiales en el graffiti.

ejemplos, la sensibilidad estética de sus autores llega a contemplar cualitativamente la posibilidad de jugar con las calidades que ofrecen sus cualidades físicas (color, tamaño, textura, etc.)

También cabría presuponer la existencia de un graffiti mixto, que podría definirse como graffiti escultórico cromado o policromado. Una modalidad que nos remite a la memoria el grabado rupestre y lo confuso y obsoleto que resulta esta compartimentación clásica de las artes en el contexto contemporáneo, se aplique al arte institucional que surge desde la vanguardia o a las expresiones estéticas populares.

Sin duda, mientras el graffiti pictórico se desarrolla extraordinariamente en ámbitos urbanos, el graffiti escultórico se desenvuelve preferentemente en ámbitos paranaturales (f. 7), rurales o naturales. No obstante, un excelente ejemplo de este tipo de graffiti lo tenemos documentado en el ámbito urbano a través de una fotografía de Félix Lorrio (Alpuente 18-4-1995: 4). En ella observamos dos rostros monstruosos de autoría anónima, que recuerdan la rocalla barroca, en un desmante de la calle del Comandante Zorita. Generalmente cuando se procede al tallado de una figura, se aprecia como la imaginación del autor se condiciona a elaborar unas formas que ya vienen sugeridas a priori por la materia antes de trabajarla.

Por otra parte, también cabe una actitud más convencionalmente artística. Esto es, una escultura producida del modo tradicional por un profesional, pero instalada de manera ilegal. Un ejemplo de ello, lo tendríamos en la acción del escultor Jesús Gironella, al ubicar su obra Birimbao frente al Ayuntamiento de Tres Cantos, con un sentido de protesta, en

un contencioso contractual con dicha institución. No obstante, esta acción parecía estar cubierta por un permiso temporal, lo que resta ejemplaridad (Álvarez 5-1-1996, 25-1-1996), cumplierse o no con los requisitos de marginalidad, espontaneidad o anonimato. De todos modos, este comentario nos sirve de pretexto para plantear y dejar abierta la cuestión de si, aparte de los requisitos citados, la exención de la obra o su no realización *in situ* hacen que este tipo de actos se salgan del concepto *graffiti* o sólo mermen su cualificación. Personalmente, mi estimación es que esta clase de acciones no representan propiamente una acción grafitera.

De este modo, cabe cumplimentar de la siguiente manera los rasgos que definen el graffiti:

- a) es un medio de expresión o comunicación no institucional que se sirve de representaciones bidimensionales y tridimensionales, que abarca tratamientos que van de lo netamente pictórico a lo netamente escultórico.

## 1.2. El odorograffiti

Esta modalidad de graffiti -altamente efímera- rompe con el carácter visual del objeto grafitero ya que se sirve de la producción de olores y, por tanto, ciñéndonos estrictamente a cualquiera de las concepciones establecidas de la definición del término de las que partimos, no procedería ni siquiera su mención. No obstante, el ser consecuencia de la voluntad de un individuo, el presentarse como un medio simple de expresión o comunicación no institucional, su vinculación instrumental con otros tipos de graffiti (aerosol), su ludismo y su virtual ritualidad, codificación lingüística o ideologización y, sobre todo, su marginalidad y su fuerte intencionalidad transgresiva<sup>17</sup>, le hacen en lo accional y discursivo un exponente renovador del panorama grafitero.

Sin duda, según se desarrolle esta tendencia -que tiene un asentamiento en la tradición subcultural generalizado- y se revaloricen culturalmente ciertas experiencias sensoriales cabrá atender el reto de integrar esta modalidad dentro del conjunto de graffiti oficialmente reconocido como tal.

---

<sup>17</sup> La transgresividad del odorograffiti se fundamenta, en principio, por ser un medio menor, inusual y secundariamente menospreciado, cuando no desconocido por la gente, incluidos los propios escritores de graffiti. Esto genera que su uso resulte incomprensible u ofensivo como medio de expresión o comunicación por parecer menos noble y con una prestación más grosera que en el caso de otros medios, privilegiados culturalmente (p. ej., el pictórico o el verbal). Luego, éste implica el empleo de olores desagradables y su expulsión en recintos cerrados, resguardados, concurridos o muy próximos al receptor, condicionantes que potencien su demoledor efecto. Generalmente, el carácter sagrado o institucional del lugar dota de una significancia especialmente desgarradora y provocadora a estos golpes de mano, dotándolos de una especial irreverencia hacia las personas o instituciones implicadas y una contundente desacralización de los espacios (Arnanz 12-2-1996).

### 1.3. El infograffiti

El graffiti se ha desprendido de ese asociacionismo cultural que lo vinculaba estrictamente al muro e, incluso, con la manualidad más pura y dura. En el siglo del despegue tecnológico, contemplamos cómo los nuevos medios y las nuevas plataformas de comunicación amplían el horizonte de manifestación de las acciones grafiteras y obligan con su creciente importancia y dependencia a la actualización del fenómeno. En este sentido, Internet no sólo aparece como vía de comunicación de escritores del *Hip Hop Graffiti* que perfeccionan sus redes de comunicación nacionales e internacionales, sino que además se ofrece como un nuevo espacio de acción del graffiti. De este modo, el graffiti es utilizado por los piratas informáticos (*hackers*) como arma de ataque contra empresas e instituciones, representantes del sistema, o por algunos empleados descontentos como medio de manifestar su protesta particular.

Por lo general, se trata de acciones iconoclastas al estilo del *contracartel graffiti*, que tiene por objeto «voltear el sentido del mensaje original» (Silva 1988: 72-73)<sup>18</sup>, de mensajes críticos, testimonios de paso, bloqueos o infecciones víricas, en las que prima el componente lúdico, aunque adopten cada vez con más frecuencia también el ideológico (R.C. 12-3-

---

<sup>18</sup> A este respecto, dentro de los *hackers* del ciberespacio tenemos a aquellos individuos que centran su acción en el ataque a la cultura de consumo mediante la realización de lo que puede catalogarse de contrapublicidad o publicidad iconoclasta a través de los *mass media*: los *culture jammers*. En ocasiones se constituyen en organizaciones clandestinas, como *The Media Foundation* que mantiene una guerra declarada contra multinacionales como *Benetton*, *Camel*, *Nike* o *Calvin Klein* y publica desde 1991 la revista *Adbusters*, en papel e Internet (<http://www.adbusters.org>) (Celis y Saile 11-9-1998: 20-21).

1998: 7). Las páginas web, por tanto, se convierten en un objetivo excelente para emitir mensajes ajenos a la voluntad de su autor y dar rienda suelta a su imaginación transgresiva. Una interferencia semejante en buena medida a la producida tradicionalmente a diario en el medio publicitario por el grafiteo convencional y que tiene en la desacralización irreverente de las imágenes o en la provocación pornoescatológica una de sus más efectivas estrategias<sup>19</sup>.

No obstante, habría que proceder a distinguir el grado de transgresión propio de las acciones de los hackers habituales del de las acciones realizables por ciberterroristas o crackers. En quienes prima desde una actitud maliciosa la motivación bloqueadora o destructiva, propia del sabotaje y no del vandalismo del graffiti. En este sentido, el escritor de infograffiti político está más próximo a desembocar en este tipo de acciones.

Por otro lado, se aprecia una coexistencia bienvenida entre los escritores de graffiti que podríamos empezar a llamar tradicionales (atendiendo al soporte y a la técnica empleados) y este nuevo tipo de escritor de graffiti. Una química patente en las convenciones de hackers como el *Hackit 98*, celebrado del 5 al 7 de junio en Florencia (Molist 11-6-1998: 10). Ambas figuras presentan en sus motivaciones, objetivos y *modus operandi* una gran similitud, llegando a combinarse el elemento delictivo con el artístico como resulta en el caso de los

---

<sup>19</sup> Resulta curioso que sea aún recurrente el recurso de lo pornográfico como medio de provocación social y como fórmula para llamar la atención sobre otros problemas que no presentan una implicación moral sexual. En cierta medida se trata del uso salvaje de estrategias asumidas por la publicidad y el arte institucionales. Un ejemplo de este tipo de actividad infografitera pornográfica lo tendríamos en la acción del grupo HFG (*Hacking for Girlies*) contra la edición electrónica del New York Times a favor de la liberación del pirata Kevin Mitnick (Del Pino 15-9-1998).

escritores de *Hip Hop Graffiti*, aunque la figura del *hacker* se vincule comúnmente más con el movimiento *Punk* en su vertiente ciberpunk que con la cultura *Hip Hop*.

## 2. Una clasificación general de las tipologías de graffiti

El espacio urbano acoge muy distintas clases de graffiti, aunque el graffiti no sea exclusivo de este espacio. También se encuentra en ámbitos rurales de un modo autóctono<sup>20</sup> o de manera exógena. Con el tiempo se han ido apareciendo nuevos tipos por la propia evolución del fenómeno y por un mayor conocimiento de sus pormenores.

Fernando Arias es uno de los pocos autores que acometen una clasificación tipológica del graffiti (Arias 1977), que en lo esencial y desde su enfoque es válida, aunque se puede objetar su recurrencia al restrictivo término *pintada* y su parcialidad. Sería la que sigue:

---

<sup>20</sup> El graffiti rural tiene sus propias modalidades. En general son comunes con el graffiti urbano. No obstante, intentado generar una comparación con el graffiti que atendemos, destacaría una de sus modalidades: las pintadas de quintos. Normalmente, en algunos pueblos castellanos los mozos que van a ir a prestar el servicio militar se juntan para celebrar una comida o una cena. Este festejo normalmente concluye en una borrachera comunal y culmina con la ejecución de una pintada conmemorativa en un lugar vistoso, elegido al azar o ya determinado por la costumbre. En esta figurará el año y el motivo de la pintada y, a lo mejor, el nombre o mote de algunos de los mozos más destacados del grupo. Pese a lo ilegal de la actuación, estas pintadas suelen consentirse tanto socialmente como por los particulares afectados.

El carácter juvenil y su constitución como testimonio escriturario de un rito de paso al mundo adulto advierten de ciertos nexos entre las motivaciones del graffiti *alla americana* y este otro más puntual y descuidado.

|                        |                                                                                                                                       |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. GRAFFITI INFANTIL   |                                                                                                                                       |
| 2. PINTADA EXISTENCIAL | 2.1. Pintada hedonista o erótica<br>2.2. Pintada literaria<br>2.3. Pintada filosófica<br>2.4. Pintada antirreligiosa (y anticlerical) |
| 3. GRAFFITI SOCIAL     | 3.1. Pintada urbana<br>3.2. Pintada rural<br>3.3. Pintada ecológica<br>3.4. Pintada cultural<br>3.5. Pintada laboral                  |
| 4. GRAFFITI IDEOLÓGICO |                                                                                                                                       |
| 5. GRAFFITI POLÍTICO   |                                                                                                                                       |
| 6. CONTRAPINTADA       |                                                                                                                                       |

No obstante, a través de mis observaciones en el ámbito urbano, he podido determinar una clasificación del graffiti atendiendo a los diferentes contextos específicos en que se insertan (discursivos y funcionales). Esta visión general permite -bajo mi criterio- un encuadre más acertado y pormenorizado que en el caso anterior. En ella se omite figurar las correspondientes contrapintadas de cada tipo. Así pues, establezco veinte tipos generales de graffiti:

|                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. INFANTIL <sup>21</sup> | Dibujos varios, garabatos, monigotes, caricaturas, frases, nombres, cuentas, tableros de juego, etc., en ámbitos escolares (pupitres, percheros, libros de texto, cuadernos de tareas, pizarras, etc.), en el hogar (suelos, paredes, muebles, etc.) o en la calle (aceras, muros, mobiliario urbano, etc.) Es la tipología más común, ya que puede afirmarse que todas las personas han realizado consciente o inconscientemente graffiti en su infancia. Por tanto, forma parte del proceso del aprendizaje y desarrollo de las capacidades del niño y de su proceso de socialización. Su erradicación se plantea, pues, como un conflicto educativo y como señal de la integración social del niño. |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>21</sup> Este término no debe equipararse al de *graffiti escolar*, pues resultaría parcial y presupone identificar escolar con niño. No obstante, no puede negarse que el espacio escolar es un marco de desarrollo idóneo para el graffiti infantil (Deiulio: 1973: 100-104).

|                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>2. PORNO-ESCATOLÓGICO<sup>22</sup></b></p> | <p>Referencias a lo genital y cóprico. Su ubicación es en servicios públicos, pero puede hallarse en centros escolares o en la calle, pudiéndose integrar también en la esfera del graffiti infantil<sup>23</sup> o del homosexual<sup>24</sup>. Es reprimido socialmente, aunque sea principalmente por su temática o el tratamiento obsceno de ésta.</p>                                                                                                                              |
| <p><b>3. DE OPINIÓN O PENSAMIENTO</b></p>        | <p>De temática variada, se vincula a lo literario, filosófico, hedonista o humorístico. Se puede llegar no sólo a tolerar sino a promover en ciertos entornos intelectuales o culturales, subculturales o contraculturales como parte de una estética propia.</p>                                                                                                                                                                                                                       |
| <p><b>4. DEVOCIONAL O CONFESIONAL</b></p>        | <p>Tiene por objeto celebrar alguna festividad religiosa o constituirse en un ejercicio de simbolización, una manifestación doctrinal, un acto de fe, una comunicación, una petición o una acción de gracias hacia lo divino desde una iniciativa personal o colectiva. Dentro de este tipo podría darse cabida a epigrafías sectarias, a menudo con un componente hermético (criptograffiti). Igualmente, algunos de estos casos podrían enlazarse con algún tipo de grafitomanía.</p> |
| <p><b>5. RITUAL O MÁGICO</b></p>                 | <p>Su trazado forma parte de una acción ritual en un contexto religioso o espiritual o tiene como objeto la intervención mágica sobre el medio o los seres vivos. Su trazado se realiza de forma no sobrenatural. Se vincula con el esoterismo y, por tanto, suele enclavarse en lo criptográfico. Tendría conexión con el graffiti infantil, porno-escatológico, el confesional o devocional, el amoroso, el de escarnio, el delictivo, el psicopatológico y el paranormal.</p>        |

<sup>22</sup> Aunque la denominación de esta tipología pueda confundirse con la denominación *graffiti escatológico*, ambas no son sinónimos, ya que el *porno-escatológico* se refiere a una temática y el *escatológico* a un espacio de desarrollo. Es por eso que, aunque el *graffiti porno-escatológico* esté presente de manera importante en el *escatológico*, no son coincidentes, ya que en el marco de los servicios se dan otros tipos temáticos y, a su vez, el *porno-escatológico* no se restringe sólo a este espacio.

<sup>23</sup> Me permito subrayar que en el *graffiti porno-escatológico adulto* suelen perdurar características del dibujo infantil, como ilustración de esa estrecha relación entre ambas tipologías y advertencia de su establecimiento en un doble sentido (Luquet 1910 a: 196-202).

<sup>24</sup> De una u otra forma, la gran mayoría de los estudios sobre *graffiti porno-escatológico* lo encuadran en el espacio *escatológico* y en buena parte este interés se centra en la posibilidad de realizar estudios de género o comparativos de género, gracias a la segregación de estos espacios (Kinsey, Pomeroy y Martin 1953; Alexander 1978: 42-59; Gan 1978; Bates y Martin 1980: 300-315; Bruner y Kelso 1980: 239-252; Arluke, Kutakoff y Levin 1987: 1-7), y de ocuparse de la tipología homosexual en un contexto de desarrollo tradicional (Farr y Gordon 1975: 158-162; Reich, Buss, Fein y Kurz 1977: 188-191; Gan 1978).

|                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>6. INFORMATIVO</b></p>                            | <p>Mensajes que tienen por objeto informar al extraño con objeto de prevenir un comportamiento perjudicial para los intereses de los moradores de una vivienda o los propietarios de una finca urbana o rústica o cualquier otro inmueble o bien mueble (graffiti apotropaico). También integra a todo aquel graffiti de señalización. Las informaciones de carácter, delictivo, intergrupala, social, político o comercial constituirían tipologías distinguidas.</p>                                                                                                                |
| <p><b>7. DE ESCARNIO O ESCARMIENTO<sup>25</sup></b></p> | <p>Normalmente se realiza en la vivienda de un particular, generalmente en la fachada, a modo de denuncia pública y anónima, acusándole de chivato, esquírol, camello, indecente, sinvergüenza, etc. Reprochable socialmente por el carácter infamatorio y vejatorio que tiene, normalmente desde el anonimato. También puede dirigirse contra instituciones. Se emparenta con la moderna modalidad discursiva mural del pasquin, derivada de los escritos satíricos, clandestinos y anónimos que se colocaban desde el s. XIV sobre las estatuas de Pasquino y Marforio en Roma.</p> |

<sup>25</sup> El escarmiento no constituye simplemente una humillación hacia el que lo sufre, sino que implica una actitud "didáctica", o sea, se realiza «para que aprenda». Por su parte, el escarnio es siempre realizado con un afán dañino, con la intención de afrentar por el insulto o la grosería, procurando ridiculizar a la víctima como mínimo. No obstante, este graffiti al igual que puede ser directamente explícito, también puede configurar su sentido principalmente por el momento y lugar en que se ejecuta. Esto se ejemplifica magníficamente por medio de distintos episodios históricos. Así, tenemos registrada la realización de unos cuantos graffiti por la tropa imperial durante el Saco de Roma de 1527, conmemorando el acontecimiento, homenajeando al condestable de Borbón, a Lutero o al emperador Carlos V y burlándose del Papa y su curia o condenando la nueva Babilonia (Chastel 1986: 101-106). Pero, en concreto me refiero a aquellos graffiti que por el hecho especial de ejecutarse en lugares ligados estrechamente al Papado, como son las Stanze de Rafael del Vaticano, constituyen un acto de escarmiento o escarnio hacia éste, representando del mismo modo la humilladora toma simbólica de un espacio maldito.

También, podría citarse como ejemplos recientes de la Historia contemporánea la *damnatio* sufrida por la estatua de la reina Victoria, erigida en la Exposición Universal de 1900 en París, mediante pasquines e inscripciones en su pedestal que mostraban la militancia de los simpatizantes de la causa del presidente de la República de Trasvaal, Krüger, con motivo del conflicto bélico anglo-boer (Pardo n.d.: 51); o también, en la II Guerra Mundial, los graffiti con los que el Ejército Rojo inundó Berlín durante y tras su toma el día 9 de mayo de 1945, cebándose especialmente con el edificio del Reichstag (Sapojkov 1985: 54-56).

Por otra parte, las acciones bélicas parecen ligarse tempranamente con el ejercicio del graffiti y con este tipo de funciones humilladoras entre otras. Recuérdense los graffiti de mercenarios helenos sobre una estatua colosal de Abu Simbel en el 591 a.C. (Braun 1982: 50) o los graffiti realizados por milicianos o brigadistas durante la Guerra Civil española (González, González y Pinos 1996) como ejemplos históricamente lejanos.

Finalmente, hay que advertir que en algunos casos este tipo de graffiti puede confundirse con el *tag* de un escritor de graffiti de cuño americano, como sucede con el caso del graffiti «FITO FEO», al asumir la forma de un pseudónimo y no firmarse.

|                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>8. DE RECUERDO<br/>U HOMENAJE</b></p> | <p>Se ejecutan para celebrar un acontecimiento crítico, feliz o lamentable, con la clara intención de compartir el sentimiento que suscita con aquellos que lo vean. Por ejemplo, vítores académicos, pintadas nupciales, memoriales<sup>26</sup>, la celebración de hechos o aniversarios históricos, homenajes a figuras políticas, héroes sociales, ídolos culturales, etc. Puntualmente se suelen consentir socialmente cuando forman parte de una tradición o en un determinado clima sociohistórico, si se ensalza a personalidades importantes para un amplio espectro social. Como distintivo contemporáneo cabría señalar la figuración de retratos con plantillas, como los de personajes histórico-políticos como Francisco Franco o Ernesto Che Guevara. Un recurso más próximo a la insolación fotográfica que al clásico fisonotrazo.</p> |
| <p><b>9. AMOROSO</b></p>                    | <p>Aunque pudiera integrarse dentro del tipo anterior, la envergadura cultural de esta tipología le dota de una entidad particular y, además, pese a lo que normalmente se asume como tal, este graffiti también acoge expresiones de desamor. Se realiza por motivos afectivos, generalmente con un sentido declaratorio, como llamada a otra persona, sellado de una unión o como señal de ruptura o de no-correspondencia, por lo común de una pareja. Su aceptación social es normalmente positiva y se justifica en su valor emotivo y su práctica tradicional, casi obligada como parte del proceso de iniciación erótica o del</p>                                                                                                                                                                                                               |

<sup>26</sup> Esta modalidad de graffiti tiene un gran desarrollo, tratándose por lo común en forma de mural. Por otro lado, la misma función de homenaje representa uno de los argumentos más convincentes para su tolerancia. Tiene un especial predicamento en enclaves con alto índice de tensiones sociales o políticas (Irlanda del Norte, Sudáfrica, U.S.A., etc.) En el caso del graffiti newyorkino, el clima de violencia urbana de los barrios de Manhattan, Brooklyn o el Bronx (inseguridad ciudadana, guerras de bandas, brutalidad policial, estragos de la drogadicción, el SIDA, etc.) junto a la vivencia religiosa o el sentido de la amistad o la fraternidad favorecen el desarrollo de este género (Cooper y Sciorra 1996: 7-14).

<sup>27</sup> La tradicionalidad de esta tipología se afina en la perpetuación de la imagen más emblemática de éste tipo de graffiti en Occidente: el dibujo de un corazón asaetado, inciso sobre la corteza de un árbol, con los nombres de los enamorados y, si acaso, una fecha. Esta fórmula y el recurso del soporte arbóreo presenta una reminiscencia clasicista, como ilustran las representaciones de París escribiendo palabras de amor a Enone sobre la corteza de un árbol y las referencias iconográficas a la intervención flechera en el enlace de Eros o Cupido. Por otro lado, esta tipología constituye una de las más antiguas, con gran predicamento en la cultura romana (Della Corte 1960) y griega, donde destaca su vertiente homoerótica durante los siglos VIII-VII o V a.C., difundida por todo el mundo clásico, junto a la idea sugerida de considerar el graffiti amoroso como una conducta grafitomaniaca a causa de la obsesión, la compulsión o la ansiedad del "enfermo de amor" (Morenilla 1997: 45-48). Por otro lado, habría de advertirse la presencia casi generalizada de esta tipología en todo el mundo (Dalgancay 1992).

Como observación final, se han llegado a establecer diferencias entre

|               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|               | <p>ritual amoroso<sup>27</sup>.<br/>Se establece su principal subdivisión en <i>graffiti heteroerótico</i> y <i>graffiti homoerótico</i>.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 10. LABORAL   | <p>Eminentemente presenta un carácter utilitarista. Pueden tratarse de marcas incisas o pintadas, realizadas para organizar el trabajo o cuantificar o firmar la producción. Es muy característico de las labores de construcción u ordenación y mantenimiento urbano e, incluso, para en las representaciones teatrales o las investigaciones policiales en la calle (marcas de posición o situación). Igualmente, otro ejemplo peculiar, fuera del espacio callejero, pero de repercusión pública, serían las marcas, numeraciones, cuentas, anotaciones, etc., realizadas por cajeros en billetes (<i>graffiti numismático</i>). No se cuestiona como medio por lo general.</p>                  |
| 11. DELICTIVO | <p>Marcas realizadas por delincuentes para por lo general informarse, darse avisos, a modo de contraseña. No se aceptan socialmente como medio ni son en caso alguno excusables por su intencionalidad y función. Puede llegarse a relacionar el <i>graffiti delictivo</i> con el <i>graffiti reclusivo</i><sup>28</sup>, pero no conviene confundirlos. Su conexión con el <i>graffiti carcelario</i> hace que se observen ambos tipos como parte de una misma tipología, sin embargo las funciones y circunstancias de ambos difieren y parece conveniente establecer su distinción, aunque sea emparentada. Por otra parte, también integra aquellas marcas de autor con que se aderezan las</p> |

las autorías femenina y masculina del *graffiti amoroso contemporáneo* (Wales y Brewer 1976: 115-123) y puede considerarse como subtipo específico el *graffiti amoroso infantil* (Lucca y Pacheco 1986: 465-479).

<sup>28</sup> Esta tipología espacial no se constituye solamente por el *graffiti carcelario* ni incluye sólo entre sus autores a delincuentes. Este tipo engloba a todo *graffiti* contextualizado en un ámbito de enclaustramiento voluntario o involuntario, pero reglamentado (cárcel, cuartel, convento, internado, etc.) En ningún caso hay que confundirlo tampoco con el escatológico, desarrollado en ámbitos reservados para la micción y la defecación y además de uso ocasional o con otros *graffiti* de interiores como el de camerinos, de bares, de cuevas, escolar, etc. Presenta un fuerte componente evasivo o de reafirmación, con una función equilibradora psíquicamente. Sin repercusión social, pero sancionable frecuentemente como muestra de indisciplina.

<sup>29</sup> Principalmente, este *graffiti* se constituye como un sistema de comunicación corporativo, dentro de un ámbito cerrado y antisocial (Brown 1978: 46-48; Villarín 1993: 12-15). Su condicionante de una transmisión sumaria, una ejecución rápida y una lectura inmediata, pero secreta, obliga a sus autores por lo general a recurrir a una economía gráfica a la hora de concebir un código de signos esquemáticos o pictográficos, eludiendo las evidentes asociaciones formales con signos gráficos de conocimiento general (*criptograffiti*). No obstante, en el caso de las referidas marcas de autor, esta codificación no suele darse. Estas marcas consisten en los aderezos conscientes con que algunos delincuentes o criminales acompañan sus asaltos o actuaciones (dibujos, signos, firmas, iniciales, palabras o frases incisas o pintadas), en el lugar de los hechos o, incluso, sobre sus víctimas, con una intención intimidatoria, vejatoria, de despecho, ritual (p. ej., en las

|                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                | acciones delictivas <sup>29</sup> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>12. DE MINORIAS ÉTNICAS</b> | En ocasiones, dadas las dificultades socioambientales a lo largo de la historia para el desarrollo de ciertas minorías étnicas, éstas se sirven del graffiti como medio de autoafirmación o articulan un criptograbiti como sistema de comunicación autónomo, que sirva de mecanismo de protección frente a la persecución u hostilidad social de la cultura dominante. A veces se relaciona, por la marginalidad del grupo, con la actividad delictiva, pasando a considerarse dentro del graffiti delictivo <sup>30</sup> .                                                                                                                                                                                       |
| <b>13. HOMOSEXUAL</b>          | Sus autores son gays, lesbianas o bisexuales (podría haber casos de heterosexuales homófilos o que asumen el rol homosexual). Por lo general, se tratan de expresiones de reivindicación u orgullo o de mensajes de contacto. Implican también una vertiente porno-escatológica, determinada por el ineludible y potente imperativo sexual de esta identidad y el desarrollo histórico de esta tipología en la clandestinidad de los espacios escatológicos <sup>31</sup> .                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>14. MENDICANTE</b>          | Englobaría una amplia gama de manifestaciones que van desde las pintadas escriturarias sobre pavimento o muro para pedir, de modo argumentado o no, una limosna o ayuda hasta las reproducciones de pinturas realizadas a tiza en aceras o las figuras de arena modeladas en playas como reclamo de caridad o propina. Estos últimos casos se enlazarían con el graffiti artístico y escultórico. También, evidencian que, pese a la ilegalidad tanto del acto de mendigar como del uso del espacio público, el ejercicio de una actividad artística dignifica al mendicante al prestar un servicio público, basado en el recreo estético, por medio de una actividad manual, lo que le convierte en un trabajador. |

profanaciones satánicas), etc. Algunas veces, resultan tan personales o enigmáticamente sibilinas que conforman también auténticos criptogramas, como sucede con el famoso mensaje a los judíos de Jack el Destripador («The Jewes are The men That Will not be Blamed for nothing»), un graffiti atribuido a tal personaje y registrado en la Goulston Street de Londres el 30 de septiembre de 1888 (Skinner y Howells 1990: 109-110, 146-154). En algunos casos, sobre todo en delitos de naturaleza sexual, su aparición y contenido se vinculan con el trastorno psíquico de su autor, lo que le encuadra en la tipología psicopatológica.

<sup>30</sup> En España la práctica de este tipo de graffiti ha sido registrada entre la etnia quinqui, estando bastante determinada por su forma de vida nómada (De las Heras y Villarín 1974: 253).

<sup>31</sup> Aunque la mayoría de los estudios sobre graffiti homosexual se concentran en su contextualización escatológica, algunos autores se ocupan de su desarrollo en otros espacios (Sechrest y Olson 1971: 62-71).

|                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>15. PSICOPATOLÓGICO</b></p> | <p>Todo aquel realizado por enfermos mentales. En este grupo tendría un lugar especial las grafitomanías y los casos de agresiones con pintura o instrumentos (aerosol, lápiz, chicle, punzón, etc.) contra obras de arte en espacios cerrados o abiertos, cuyos autores padezcan una patología relacionada con su acción irresponsable<sup>32</sup>.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <p><b>16. PARANORMAL</b></p>      | <p>Su autoría, directa o indirecta (por medio de un <i>medium</i>), estaría culturalmente atribuida a agentes o causas sobrenaturales a través de explicaciones que acuden a elementos irracionales. Generalmente, se produce en interiores y ámbitos particulares, con un destinatario concreto o en entornos espirituales. Bastante polémico desde los presentes parámetros culturales, se encuentra muy enclavado en un contexto religioso o parapsicológico<sup>33</sup>. También tendría cabida en esta tipología, aquel graffiti atribuido a la acción de seres extraterrestres o realizado o proyectado por personas con poderes especiales de un modo nada convencional y también todos aquellos estigmas corporales que conformen una representación signica.</p> |
| <p><b>17. SOCIAL</b></p>          | <p>Medio de expresión popular por el que se manifiesta el descontento o la satisfacción de particulares o colectivos (sindicatos, grupos políticos, ciudadanos, etc.) ante distintas situaciones sociales (laborales, tributarias, morales, reivindicación de derechos civiles, etc.) Tiene un fuerte asentamiento cultural y no se cuestiona socialmente como medio. Encuadraría también los murales realizados por asociaciones de veci-nos, asociaciones culturales, centros escolares, etc., en períodos de privación del</p>                                                                                                                                                                                                                                          |

<sup>32</sup> Habría que observar que en ocasiones este graffiti se puede considerar como un *graffiti reclusivo*, de darse en las habitaciones, celdas o instalaciones de los sanatorios mentales (Freeman 1993: 28, 74) o en el enclaustramiento del hogar (Freeman 1993: 56, 70). No obstante, se da en la vida cotidiana, pudiéndose encontrar casos en la misma vía pública (Freeman 1993: 70), aunque sean de complicado reconocimiento. En otros casos, este graffiti adquiere implicaciones devocionales o confesionales o, incluso, paranormales.

En el caso mencionado de las agresiones a obras de arte (A.F.P. 10-4-1996: 34; Agencias 23-1-1998: 36; A.F.P. 6-8-1998: 24) hay que entender que no siempre son obra de dementes o de personas con la consciencia alterada en un momento concreto, aunque por lo general la explicación más recurrida para tal tipo de actos, aparentemente tan insensatos, sea la de la locura (A.F.P. 10-4-1996: 34). En algunos casos, actos semejantes de *damnatio* o intervencionismo en las obras se realizan con un sentido político o cultural, no procediendo a integrar en este grupo dichos casos de agresión, sino en los apartados social, político o artístico o, incluso, de recuerdo y homenaje o de escarnio y escarmiento.

<sup>33</sup> La denominación *graffiti espiritual* (Ellinson y otros 1988: 94) que también se maneja en este contexto, no parece procedente aplicarse al caso de las atribuciones a la intervención extraterrestre, aunque ambas áreas se interinfluencien y parezcan paulatinamente conectarse hasta confundirse.

|                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|--------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                  | derecho a la libre expresión por los medios oficiales, como cauce alternativo de demanda y crítica.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>18. POLÍTICO</b>                              | <p>Graffiti firmado por un grupo político o participe de una ideología política. Se usa como medio de convocatoria o movilización, afirmación de grupo, de denuncia, de propaganda, conmemoración o llamada al voto o a la abstención electoral. Tiene una presencia frecuente en el discurso mural cotidiano y no se cuestiona socialmente como medio e, incluso, se justifica su recurso en regímenes totalitarios. También, integra una vertiente muralista.</p> <p>Comúnmente, en los regímenes democráticos este medio de expresión se asocia con la actividad de grupos extraparlamentarios u opuestos al sistema<sup>34</sup>.</p> |
| <b>19. PUBLICITARIO O COMERCIAL<sup>35</sup></b> | Anuncian una operación u oferta comercial (venta, alquiler, traspaso, liquidación, rebajas, etc.) o promocionan publicitariamente un establecimiento o local, un acontecimiento, un grupo musical, un producto o una marca (p. ej., <i>Zaleski, El Corte Inglés, 1.001 alfombras, Bisonte, Rosendo Concierto, UO, Buenas Noches Rose</i> , etc.). Presenta como característico el uso de plantillas (serigrafía). Su vertiente muralista no suele incurrir en la ilegalidad.                                                                                                                                                              |
| <b>20. ARTÍSTICO</b>                             | Son obra de artistas, en fase de aprendizaje o no, principalmente interesados en las peculiaridades semióticas de este medio o en el espacio público como marco de comunicación y en algunos casos desde una perspectiva conceptual. No obstante, éste se desarrolla preferentemente en los centros de enseñanza, tanto en sus exteriores como en sus interiores (pasillos, aulas, tableros, mesas, taquillas, etc.) En este particular, destaca por concebirse como una puesta en práctica fuera de los cauces reglamentados de los conocimientos técnicos y expresivos adquiridos, su eminente                                          |

<sup>34</sup> La tolerancia o mayor permisividad hacia este tipo de graffiti -que, por lo general, asume o se le asigna en un sentido patrimonial el término pintada a su manifestación no muralista- nos advierte del alto grado de institucionalización de su ejercicio. Lo mismo sucede con el graffiti publicitario o comercial, cuya efectividad, a diferencia de aquel, es menos caduca, a excepción de las promociones puntuales.

Conviene recordar que dentro de este tipo se enclavarían los graffiti políticos realizados en servicios, aunque tengan un desarrollo próximo a los porno-escatológicos (Hougan 1972: 20, 22, 24, 26; Gan 1978).

<sup>35</sup> Indudablemente, junto al graffiti devocional o confesional, de recuerdo u homenaje, de escarnio o escarmiento y el informativo, el graffiti comercial o publicitario es una de las tipologías más antiguas de las que haya constancia. Como curiosidad, subrayar como ejemplo los graffiti de prostitutas en época clásica, anunciando sus exóticos nombres, sus servicios y precios (Cavallo 1997: 62).

intención exhibicionista y su integración conductual en el rol extravagante del artista moderno<sup>36</sup>.

En el caso de los murales, la imposibilidad de ejercitar de modo legal, el deseo de realizar prácticas, preferentemente relacionadas con ejercicios de perspectiva, la emulación de grandes artistas muralistas o el encaprichamiento por un determinado espacio o ubicación obliga a ciertos artistas a realizarlos en la ilegalidad. El soporte preferente son los lienzos parietales, normalmente del exterior o interior de los mismos centros de enseñanza a los que acuden o en sus proximidades.

Hay que advertir que estas tipologías pueden combinarse o, incluso, generar nuevos tipos por intersección o yuxtaposición. También que, como se ha podido observar a lo largo de su comentario, podría complementarse con todo un conjunto de tipologías espaciales que no se ha creído oportuno desarrollar.

Finalmente, en esta clasificación general, cabría señalar la distinción de dos tipos básicos de *graffes* que establece Jean-Marie Marconot: los *graffes esthétiques* y los *archives*

<sup>36</sup> Un referente básico de este tipo de conductas antiacadémicas es el suceso acaecido en Weimar, una noche de mayo de 1920. Fue entonces cuando varios estudiantes embadurnaron con «dibujos futuristas» una estatua de piedra del escultor Adolf Brütt, sita enfrente del edificio de talleres de la Bauhaus. Sus autores fueron castigados y la estatua limpiada (Wingler 1980: 374).

En otro sentido, resulta interesante en la construcción de las imágenes legendarias de algunos artistas la presencia del graffiti. Por lo general, aparece como medio por el cual se descubren las cualidades artísticas y su talento precoz. Especialmente se insertan como episodios de las historias de niñez (Kris y Kurz 1991: 40-42). En otros casos, forma parte de un muestrario de conductas antisociales o burlonas de algunos artistas y que en ocasiones se vinculan con una manera de ver el mundo o la sociedad, vinculada a un tipo profesional, como puede ser el caso del caricaturista, como nos lo ilustra Honoré de Balzac a través de su personaje literario, Jean-Jacques Bixiou, pintor, ilustrador y caricaturista que practica el graffiti numismático (Calvo 1990: 100).

Por otro lado, como actitud y, en parte, por el procedimiento furtivo y delictivo empleado, sucesos como el acaecido en el M.N.C.A. Reina Sofía o el Museo del Prado a mediados de octubre pueden emparentarse con el graffiti artístico, sin serlo; ya que está el peligro de equipar el graffiti artístico con todo aquel tipo de acciones que entrarían dentro del término de arte ilegal. En esa ocasión, el pintor Víctor Ruiz Roizo quiso llamar la atención con unas acciones tan atrevidas como extravagantes, colgando dos cuadros realizados *ex profeso* para ambas ubicaciones (El País 17-10-1996: 36; Manrique 20-1-1996: 35). Por otro lado, la repercusión social de este suceso nos ilustra de la consideración del artista convencional, pese a sus acciones aparentemente subversivas, como un *clown* social.

*sociales* (Marconot 1995: 9). Los primeros serían productos de profesionales o perseverantes del graffiti, llegando a constituir obras de arte auténticas (desde la aplicación de los patrones convencionales) a través de la propuesta de contenidos y formas novedosas, superando la esteticidad propia del graffiti. Los segundos serían obras furtivas y de una transitoriedad o efimeridad más que evidente, de calidad o no, testimonios fijados de acontecimientos sucedidos en unos determinados lugares que relevan la memoria oral y etnológica. Obviamente, el graffiti puede estimarse, más o menos según su tipología, como un testimonio histórico de primer orden por su inmediatez y su libre sujeción a los discursos oficiales, incluido el artístico; e, igualmente, como un vivo registro puntual de las categorías estéticas asentadas en una cultura y el desarrollo de una expresividad popular.

No obstante, el comentario del *graffiti* artístico o la consideración de los *graffes esthétiques* plantean una cuestión analizada por Armando Silva: ¿El graffiti que alcanza la categoría artística o la expresión artística que se desenvuelve a través de este medio puede considerarse correctamente como *graffiti* o debe de considerarse *arte*? (Silva 1988: 31). Sin duda, esta va a ser una cuestión de fondo a lo largo de esta investigación, por suponer tanto la pertinencia del estudio del graffiti y en concreto de la tipología del graffiti de cuño americano en la disciplina de la Historia del Arte como de, aun sin alcanzar esta categoría artística, si procedería su consideración como materia de estudio por parte de ésta, abriéndose su cobertura a otra clase de manifestaciones o fenómenos estéticos no insertos en lo convencionalmente estimado como artístico.

## 2.1. Los dos modelos principales del graffiti contemporáneo

Joan Garí nos distingue dos modelos principales en los que podemos encasillar las distintas y más destacadas manifestaciones de graffiti juvenil y adulto que podemos encontrar actualmente en nuestro entorno. Casi podrían considerarse como las dos corrientes internacionales entre las que se mueve el graffiti contemporáneo, sin que suponga la desaparición o la total inserción en estas corrientes de las tipologías tradicionales comentadas. Estos dos modelos son el *modelo francés o europeo* y el *modelo americano* (Garí 1995: 28-33) y podrían considerarse aglutinantes de la eclosión grafitera que nace con la posguerra mundial y que confluye a finales de los años 60 en la concreción de estas dos propuestas.

El modelo francés o europeo<sup>37</sup> -que tendría su mayor exponente en las pintadas estudiantiles contextualizadas en la lucha por los derechos civiles y la protesta contra la guerra en Vietnam en los U.S.A., la revuelta parisina del Mayo del 68 o la contestación subversiva a los regímenes totalitarios europeos y latinoamericanos- se caracterizaría por un componente verbal y argumental de gran peso, en el que se focaliza la atención creativa del autor. Una atención ingeniosa sobre el mensaje conceptual que sería heredera de una tradición filosófica, poética y humorística desarrollada tanto a niveles

---

<sup>37</sup> Esta denominación general es en todo punto arbitraria y puede resultar falseante, ya que no es ni patrimonio de lo europeo, de lo francés o de lo parisino ni de ninguna otra demarcación continental, nacional o local. No obstante, sería en todo caso admisible el empleo del término *europeo* desde parámetros culturales y atendiendo a un marco clave para su desarrollo desde la Antigüedad. No obstante, se percibe cierto planteamiento difusionista, etnocéntrico en esta denominación.

populares como en relación a los niveles culturales oficiales. Su normal falta de atención o secundarización de los aspectos formales, plásticos, representaría además una transgresión de las normas y el buen gusto sociales, un manifiesto de su antioficialidad. Su predominio en Europa será total hasta la paulatina irrupción del modelo americano desde los años 80. Aunque podría apreciarse una solución intermedia en la pintada y muralística emparejada a algún movimiento contracultural, como el *Hippy* o el *Punk*, o en la formulación de propuestas que aunan la tradición del Mayo francés del 68 con ciertas formas de arte conceptual o en alguna propuesta artística institucional como el *Mural Movement*.

El otro modelo es el americano<sup>38</sup>. Sus características básicas son el predominio del componente icónico sobre el

---

<sup>38</sup> Otra vez resulta problemático entrar en denominaciones. Joan Garí ha evitado el calificativo *newyorkino*. Sin duda, con ello elude entrar en la polémica disquisición de justificar su opción entre Philadelphia o New York como calificadores de este modelo -en un caso del que se conocen los focos geográficos originales de generación-, eligiéndose una etiqueta extensiva. Igualmente, -pese a su importante implantación por otros estados como California o Florida- Garí no se plantea el uso del término *estadounidense*, quizá por poder adquirir la connotación de estilo nacional. Si prefiere en cambio algo tan amplio y general como *americano* a la hora de bautizarlo. Obviamente el recurso a este calificativo parte del establecimiento de diferencias internas en la cultura occidental o de una especificidad particular de su manifestación en América. Sin embargo, se aprecia cierta visión interesada en esta disyuntiva europea y americana.

Aunque su libro trata de valorizar el fenómeno del nuevo graffiti con la revalorización del graffiti en general, Garí no puede escapar de un planteamiento de partida tan nuestro. Su referencia al "preámbulo europeo", donde el concepto se sobrepone a la forma, manifiesta ciertos prejuicios asociados a esta dualidad. Estas denominaciones culturales no son más que una evidente muestra (inconsciente o no) de la consagración de una distinción y confrontación recurrente entre la realidad cultural americana y la europea. La delimitación de dos mundos a los que se busca encuadrar en dos marcos culturales y subculturales separados, si no independientes. Ello implica que a uno de ellos le toque gozar de una posición superior (la vieja o madura Europa, intelectual y cargada de herencia histórica, que eyaculó sobre la virginal América su tradición cultural) frente a la posición inferior del otro (la joven o pueril América, superficial y vacía de valores, aprendiz sin instrucción, frívolo y engreído).

Pese a todo, esta solución nominativa merece mi adhesión en parte, empleando en especial formas que recalquen el aspecto estilístico base de la denominación (como *alla americana* o *de cuño americano*). Aunque también, no hago remilgos al apelativo *newyorkino*, al ser New York el principal foco difusor de este movimiento, sin que trate de plantear una analogía entre los focos culturales o artísticos y los focos subculturales que podría sugerirse con las denominaciones: *graffiti newyorkino* y *graffiti parisino*, por ejemplo. No obstante, para superar esta problemática, lo más adecuado sería atender al marco peculiar de aparición del fenómeno (*Subway Art*, *Subway Graffiti*), a su ámbito social (*Underground Art*, *Underground Graffiti*, *Contemporary*

verbal (en ocasiones superando la disyuntiva escrito/dibujo o escritura/pintura, a costa de la legibilidad), la importancia del color y la audacia figurativa (experimentación técnica y plástica), la patente influencia de los modelos visuales de la cultura de masa (televisión y cómic, principalmente) y su función simbólica sobre el territorio (Garí 1995: 31), a lo que hay que sumar la reivindicación de la individualidad. En otro orden, está asociado emblemáticamente con la técnica del *spray* y con el empleo de los vagones de metro como soporte. Además, está representado por dos expresiones gráficas fundamentales: el *tag* (la firma) y el *graf* (la imagen pintada)<sup>39</sup> (Garí 1995: 32).

Este modelo es el que merecerá nuestra atención en los siguientes apartados. No obstante, aún habrá que aclarar el empleo de una serie de etiquetas y especificaciones relacionadas con este modelo y que iré empleando.

Finalmente, hay que tener en cuenta que, aunque esté presente la definición genérica del graffiti, esa ampliación conceptual del término a la que se ha asistido, se suele emplear coloquialmente la palabra *graffiti* como sinónimo del *graffiti de cuño americano*. Este uso se comprueba como inapropiado en un estudio que aborda toda la complejidad y

---

*Underground Graffiti*) o a sus implicaciones socioculturales (*Graffiti Movement*).

Finalmente, me gustaría objetar el empleo de otra denominación, acuñada por Antonio Castillo, para reetiquetar el *graffiti americano* de Joan Garí: *graffiti de la modalidad yanqui* (Castillo 1997: 234). Sin duda, tan impropio como inadmisibile resulta el uso del adjetivo *yanqui* para una modalidad expresiva originada y desarrollada en principio en la subcultura de los guetos puertorriqueños y afroamericanos. Evidentemente, en esta acción fluye el espectro de la visión simplificadora de la cultura americana y de la proyección de la yanquifobia europea y el afán de creatividad imaginativa y originalidad de todo investigador o por el que todo investigador pasa.

<sup>39</sup> Esta especificidad no supone que la atención prestada a las imágenes por el graffiti newyorkino, en concreto su interés por los caracteres o personajes, represente una novedad en el panorama grafitero. Sólo que estos elementos se ven subrayados.

riqueza de la grafitosfera contemporánea, pero hay que percatarse de las implicaciones estéticas o artísticas que se asocian comúnmente por la sociedad a este término y que es compartida por la mayoría de los escritores de graffiti -en especial del *Hip Hop Graffiti*-, que suelen considerar esta palabra no sólo como sinónimo de la tipología americana, sino como una misma identidad<sup>40</sup>. Por tanto, hay que estar alerta frente a este uso inconsciente, ya que provoca sin duda una visión distorsionada, reduccionista de toda la complejidad y riqueza del fenómeno del graffiti -pues el término se aplica con propiedad a multitud de modalidades y tipologías de pintadas, grabados o relieves- y de la envergadura y conmoción cultural que supone el graffiti en los tiempos contemporáneos.

Igualmente, nos percatamos en este punto de la parcialidad de estos dos modelos, ya que con ellos no se comprende todo el conjunto de tendencias grafiteras contemporáneas. Ni el graffiti europeo ni el graffiti americano, con la explosiva irrupción del *Hip Hop Graffiti*, deben hacer de menos otras formulaciones grafiteras tan contemporáneas y renovadoras como ellos. Así ha de contarse con las distintas corrientes

---

<sup>40</sup> Así pues, observamos que por lo general para los escritores del graffiti de cuño americano su graffiti es el único graffiti. Así, nos dejan claro a lo largo de sus declaraciones que *graffiti* es su palabra, desde un enfoque patrimonialista, denominando al resto de manifestaciones emparentadas como *pintada* o *muralismo* de modo arbitrario. Sin duda, hay que partir de que el uso de la palabra *graffiti* entre los escritores de este movimiento, consolidado en New York, es posterior a su génesis. Efectivamente, este término es inicialmente extraño a su jerga. Es más, se trata de un cultismo manejado en ámbitos académicos que se traspasa al habla coloquial de un modo masivo con la polémica periodística de los años 70 en New York, al establecerse por artistas e intelectuales su analogía con el graffiti por excelencia: el pompeyano. No obstante, el éxito de la propuesta grafitera del *Hip Hop* llega a confundir y exclusivizar este término como patrimonio léxico e, incluso, conceptual de la subcultura *Hip Hop*, estimándose sólo como tal lo que se da dentro de sus coordenadas estéticas. No obstante, la espléndida "estrategia de venta" de esta propuesta y su previsible y subsidiario eco desnaturalizado en el ecosistema artístico de las galerías y de las ferias internacionales de arte y su proyección comercial y a través de los medios de comunicación de masas no logran falsear ni la verdadera entidad del fenómeno ni la historia del término ni oculta que ya entre los años 50 y 60 el término graffiti se encuentra en Europa ampliamente divulgado en Italia y Francia a niveles populares, como demuestra la literatura coetánea sobre el Mayo francés del 68.

autóctonas, endémicas -pero tanto como lo fuese el *Hip Hop Graffiti* en su origen- y que se vinculan con los movimientos juveniles o sociales. Planteamientos sub o contraculturales a caballo entre el peso de la expresión plástica y el iconismo del graffiti contracultural de los 60 o del graffiti newyorkino y el peso argumental y conceptual del graffiti literario, filosófico, social y político, pero que van más allá del graffiti tradicional anterior a mediados de nuestro siglo y que no se circunscriben a las directrices específicas del *Hip Hop Graffiti*, a cuya irrupción suelen anteceder. Algunos de estos exponentes de estas tendencias autóctonas en Europa serían la escuela francesa (que auna la tradición del 68 con ciertas formas de arte conceptual por medio sobre todo del serigrafitti) o la española (emparejada con lo rockero y metalero, la Nueva Ola o el movimiento *Punk*) o, en América, la argentina o la chicana. Incluso para completar esta visión de conjunto hay que observar la existencia de una paulatina y sutil interinfluencia cada vez más notable entre unas tipologías antes muy diferenciadas y de la formulación de soluciones mixtas o híbridas que conjugan elementos de muy variada procedencia.

### 3. El graffiti de cuño americano

Queda aclarado<sup>que</sup> el uso de los términos *graffiti newyorkino*, *graffiti de cuño americano* o *graffiti alla americana* para referirnos a este modelo, también conocido por *graffiti americano* (denominación que no emplearé), es indistinto y equivalente. Son sinónimos que en un caso inciden en el origen local y en otro en el componente estilístico. Igualmente, aunque me atenga a la propiedad del uso genérico del término *graffiti*, admitiré en ocasiones que no supongan confusión la fórmula *graffiti* al referirme a este modelo, como forma elidida sin más implicaciones.

En otro lugar, he de explicar que dentro de estas denominaciones se integra un subtipo que por su envergadura casi absorbe prácticamente la totalidad de este modelo, pero que no representa a todo el conjunto de expresiones partícipes de las pautas expresivas y estéticas del *graffiti newyorkino*: el *Hip Hop Graffiti* (HHG). En concreto, con esta denominación nos referimos exclusivamente a la integración de este modelo en la cultura o subcultura *Hip Hop*, una sección muy importante del fenómeno. De este modo, no han de identificarse en ningún caso como si fuera una misma cosa y hay que prevenir el uso general indiscriminado de esta denominación.

Otro término que se empleará será el de *Graffiti Movement* o *Graffiti Move*. En concreto se refiere al conjunto del *graffiti newyorkino*, junto a todas aquellas tendencias que se ligan directamente con él. Pero, a diferencia del resto de etiquetas, esta denominación evidencia su consideración como un

movimiento estético-artístico, mostrando su progresión y expansión cultural, trascendiendo su localismo. El uso de la expresión *Move* (traducible como *movida*) incidiría a su vez en su constitución como un movimiento no institucional o no oficializado.

Por último, hay que comentar que el graffiti newyorkino, pese a la impresión innovadora que causa su aparición, no representa más que la reunión reformulada de un conjunto de tipologías tradicionales de tal forma que constituyen una renovación de la acción y el paisaje grafitero. De este modo, se observa que el graffiti newyorkino asienta sus bases en tres tipologías grafiteras claves para comprender su génesis: la infantil, la delictiva y la de minorías étnicas, junto a la influencia del lenguaje gráfico publicitario o comercial. Este es el fundamento clave sobre el que se recogen una serie de características básicas, pudiéndose observar que el componente ritual puede presentarse por medio de cualquiera de las tipologías señaladas:

1. La autoafirmación nominativa,
2. el uso de pseudónimos,
3. el marcaje territorial,
4. el dejarse ver,
5. el batir marcas,
6. las tendencias criptográficas,
7. el infantilismo gráfico,
8. los estilos formales o
9. su constitución en el medio de expresión y comunicación autónomo de una subcultura.

Aparte, implica a otras tipologías como la porno-escatológica, la de recuerdo u homenaje, la amorosa, la

psicopatológica, la social, la política y la artística<sup>41</sup>, con su aporte temático, argumental o ideológico y lingüístico y formal.

---

<sup>41</sup> La tipología ritual o mágica no parece tener una implicación directa en la constitución del graffiti de cuño americano, aunque el elemento mágico se patente en algunas tendencias autóctonas, como el tagging chicano (Grider 1975: 347-350) y puede estar latente en algunas acciones particulares, que por lo general incurren en lo simbólico y no en lo mágico.

### 3.1. Subtipos del graffiti de cuño americano

En lo referente al graffiti de cuño americano, se pueden distinguir desde sus inicios dos subtipos, partiendo del estudio realizado por Jean Baudrillard sobre el graffiti del New York de los años 70 (Baudrillard 1974; Garí 1995: 28-29):

1) El surgido como réplica de los modos de lenguaje acuñados por el poder a través de los medios de comunicación, calificable de contracultural. Suele parodiar la gramática, el discurso lógico de las palabras, careciendo de significado concreto de modo inmediato. Está influenciado por la subcultura (cómic y música *underground*) e, incluso, hacen referencia al mundo de los alucinógenos (sic). Se realizan con grandes letras en los muros exteriores o en el metro.

2) El que se constituye en expresión agresiva de las minorías raciales de los guetos newyorkinos. Frecuentemente se trata de composiciones plásticas improvisadas, con un fuerte y llano contenido ideológico<sup>42</sup>.

Esta distinción es bastante oportuna y necesaria, aunque los jóvenes escritores que conocen indirectamente la subcultura de los U.S.A. suelen confundir ambos subtipos, especialmente gracias a la distorsión cinematográfica (Figueroa-Saavedra 1998: 37). No obstante, en ocasiones la aplicación de esta

---

<sup>42</sup> Este tipo se emparenta con el *Mural Movement* (Cockcroft, Weber y Cockcroft 1977), en el que abundan las obras de protesta o denuncia (cuestiones sociales, problemática interracial o interétnica, droga y criminalidad, reivindicación de derechos civiles...) e involucra en sus acciones a adolescentes y niños. Este movimiento se inicia en Chicago en febrero de 1967 con el mural de William Walker, *Wall of Respect*, con el apoyo del UBAC y la Asociación de la Comunidad de la calle 43 (Popper 1989: 254-255).

La implantación de este tipo de iniciativas en New York es subsidiaria de la experiencia en Boston. Está representada por el *Cityarts Workshop*, cuyas primeras producciones insisten en el tema de la droga (heroína), la conciencia afroamericana o de la composición multirracial por inmigración de los U.S.A. (Popper 1989: 253-254). En el caso de Philadelphia, la vinculación entre el *Graffiti Move* y el *Mural Movement* se hace más evidente con el *Graffiti Alternatives Workshop*, en el que se integran escritores conversos, dentro de un programa antigraffiti, además de respetarse sus murales por parte de los grupos de escritores (Popper 1989: 258).

distinción es inviable por la participación de algunos escritores en ambos subtipos, generándose su mezcla. Por tanto, a la larga se origina un subtipo mixto, que aprovecha los logros visuales y gramáticos del primer tipo, pero que se enclava por su contenido semiótico en el grupo de la pintada social e ideológica (Chalfant y Prigoff 1995: 25, 82, 90-93). En ello tiene un gran peso el contexto social y la tradición muralista. Esta instrumentalización, no impide por su parte que se desarrolle el impulso creativo con la misma vivacidad que en el primer tipo, al no presionar excesivamente a los escritores que mantienen su característico peso formal, su eminente sabor decorativo.

Lógicamente, en nuestro contexto el segundo subtipo no tiene un desarrollo habitual ni ha podido ser reproducido con pleno sentido en el marco circunstancial de nuestra sociedad, aunque se ha intentado recrear. La racialidad o el componente agresivo del graffiti son secundarios y puntuales en el graffiti de cuño americano español y en buena parte del europeo. Sin duda, la existencia de una asentada tradición popular en el uso de las pintadas y los murales como medios de expresión sociales y políticos polariza este discurso, que se acapara por el llamado *graffiti europeo* o *alla europea*. Además, a esto se añade la existencia de una problemática racial diferente a la norteamericana y la existencia de otros cauces expresivos más tradicional y satisfactoriamente asentados en la manifestación cultural de las minorías étnicas locales (música, canto y baile). Todo ello ha sido suficiente para que no tuviesen la necesidad de adoptar este modelo de graffiti como vehículo de rechazo a su marginación o como medio de reivindicación de una participación igualitaria en la cultura institucional.

En este sentido, se puede concluir que el primer subtipo y el subtipo mixto son de los que más representaciones podemos encontrar en el graffiti madrileño, aunque exista también alguna que otra pieza insertable en un discurso de reivindicación de los derechos de minorías raciales (fs. 60, 88, 96 y 124), del activismo rupturista del movimiento afroamericano, junto a los ideales de paz y amor del *Hip Hop*. Este segundo tipo, frente al caso español, si tuvo en los 80 más desarrollo y arraigo en países como Gran Bretaña y Francia, por la presencia de minorías étnicas propicias para su identificación. También se pueden encontrar actualmente piezas vinculadas con el Rastafarismo, en un momento en que ambos movimientos se ven interrelacionados e influidos a través de sus manifestaciones estéticas.

Todo esto, en sí, manifiesta el desarrollo del graffiti en dos variantes funcionales, más o menos combinables:

- 1) Una eminentemente rebelde. Su directriz es el compromiso con un contexto social o político y
- 2) Otra eminentemente pasional. Donde rige la despreocupación lúdica, intimista en ocasiones.

En general, los escritores de graffiti en su etapa iniciática aún mantienen unos tenues lazos con el graffiti infantil y porno-escatológico, lo que manifiesta por lo general una actitud lúdica y sistemáticamente transgresora por encima de cualquier compromiso con un discurso ideológico o de opinión (que de darse es en un plano personal o particular y por lo general superficialmente idealista). En este sentido, hay que destacar el gran peso de esa antecedente fase primaria que lo constituye como un medio de evasión (o implicación, según se

mire), conocimiento y repulsa indisciplinada al mundo de los adultos, sus reglas y tabúes, su lenguaje y sus imágenes. En él tenemos la formulación básica de esta conducta transgresora y desacralizadora fundamentalmente centrada en este momento en torno al ámbito escolar<sup>43</sup>. No es extraño que se deriven de este contexto germinal temas que serán desarrollados ampliamente en la adolescencia, como el cuestionamiento de la autoridad, el descontento con el mundo corrupto y opresivo al que se es ajeno o con el que no se comulga, la conciencia del grupo y la construcción del yo (graffiti de opinión o pensamiento; confesional o devocional; ritual o mágico; político; social), la amistad, la fijación mimética de la posesión o la estancia (graffiti de recuerdo u homenaje, infantil) o la enemistad (graffiti de escarnio o escarmiento), el descubrimiento del sexo (graffiti porno-escatológico), el descubrimiento del amor (graffiti amoroso), la fascinación por lo pintoresco, fantástico o misterioso o el deleite en el virtuosismo formal (graffiti artístico), etc.

Con el paso a una etapa consumada esta práctica se reformula y los lazos con el mundo infantil se deshacen. La apertura a una mentalidad adulta hace que el escritor participe de las diversas variantes temáticas del graffiti *americana*, con objeto de satisfacer necesidades comunicativas y expresivas de otro orden. En este contexto, más comprometido con una filosofía de vida y vinculado con el desarrollo de las facultades plásticas y de un gusto estético, se contempla la reunión, general o puntual, de todos los tipos posibles de graffiti desde un enfoque maduro o ingenuamente maduro.

---

<sup>43</sup> La escuela constituye un símbolo a atacar por su función reguladora y socializadora. Por ella la sociedad inculca cómo se escribe, dónde se escribe y quienes tienen derecho a expresarse de modo escrito, sobre todo en lo que atañe al espacio público (Gimeno 1997: 18-19).

Debe de aclararse por último que el *Gansta Graffiti* -que consiste ni más ni menos que en una versión actualizada de la epigrafía criminal tradicional-, no se incluye estrictamente en ninguno de los subtipos de Jean Baudrillard. Sin embargo, no puede negarse la imbricación del graffiti de las bandas callejeras con el *Graffiti Movement*, del que recoge en buena parte el influjo estilístico. Incluso, algún autor apunta más que su parentesco la procedencia del graffiti newyorkino del ámbito delictivo (Popper 1989: 258). Argumento que se ve apoyado por la datación del inicio de su sobresaliente desarrollo en los años 60 en una posición adelantada y pareja a la del graffiti newyorkino (Baeder 1996: 70). Sin embargo, constituyen planteamientos diferentes, que presentan una confusa delimitación especialmente por su proximidad de desarrollo y las peculiaridades sociales de los guetos de New York City y Los Angeles, que hacen que la tipología criminal y el segundo subtipo de Baudrillard aparezcan ligados por su carga antisocial y subversiva. Así tenemos que el *Hip Hop Graffiti* se declara por principio desligado del *Gansta Graffiti* (Brewer 1992: 188), aunque se den contactos ocasionales de los escritores con el mundo de las bandas (Castleman 1987: 95-97).

### 3.2. La construcción de una conciencia

Los escritores de graffiti han buscado vínculos que enlacen su graffiti con comportamientos semejantes, enclavados en el contexto artístico o registrados a lo largo de la Historia de la Humanidad: la pintura rupestre prehistórica<sup>44</sup>, la jeroglífica egipcia<sup>45</sup>, el graffiti pompeyano, las catacumbas paleocristianas, el muralismo renacentista, etc. (Castleman 1987: 75; MROK c.p. abril 1996). Esta actitud incide en una búsqueda de raíces históricas. No obstante, esta necesidad - inculcada desde el exterior- aflora y se asienta en la mentalidad de estos escritores a través de la generación de una visión legendaria. Una mitificación que no tiene en su consideración como documento netamente histórico su razón de ser, sino en la consagración de un espíritu inmortal en el que

---

<sup>44</sup> Ya algunos escritores de New York, como LEE, advirtieron desde su peculiar constructo del pasado, ciertas analogías entre las pinturas rupestres y el *Subway Art* (Castleman 1987: 75). En el editorial de un magazine australiano (HYPE, 1995) encontramos una breve mención a este pasado paleolítico, interesante por la proyección que se realiza de la cultura actual sobre el estereotipo del *Troglodyte way of life*. En ella se ahonda en conceptos como el desarrollo libre de las capacidades naturales del hombre y la línea de destino histórico del *Grffiti Movement*:

«THE CAVEMAN DIDN'T PUNISH HIS CHILDREN BY JAILING, THEM. ALL HISTORY IS REMEMBERED + RECORDED BY ITS ART MOVEMENTS.. THINK ABOUT IT!» [El cavernícola no castigó a sus hijos encarcelándolos. Toda la Historia se recuerda y registra a través de sus movimientos artísticos... ;Piensa en ello!].

<sup>45</sup> Este es el referente histórico más apelado en las piezas. La imagen histórica estereotipada del egipcio o la presencia de paisajes desérticos con palmeras y pirámides en alusión a este idealizado pasado histórico suelen ser habituales en las piezas de graffiti: ZAP III: Agypt Style, Viena, 1984 (Chalfant y Prigoff 1995: 83); DOC: Arab, Brooklyn, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 38); RUEDA y FLEKY: APR, Vallecas, 1995 (f. 169); RUEDA, CRAS y AGUSONE: ASN CREW, Vallecas, 1996 (f. 163). Sin duda, la analogía que puede establecerse -a efectos estéticos- entre las aglomeraciones de tags y las piezas parietales de estos escritores con los pictogramas y las inscripciones ideográficas y fonéticas que recubrían las arquitecturas de los templos y las tumbas del Egipto Antiguo les lleva a realizar un homenaje personalizado, exento de romanticismos culturales, a unos supuestos predecesores con los que se identifican de un modo particular. También hay que considerar, en la fijación de este precedente, las conexiones que establece el movimiento afroamericano con un pasado dorado de la Historia de África, donde Egipto junto al Imperio de Etiopía, los Reinos Yoruba, de Benin o de Mali o la moderna Nación Zulu se toman como mitos territoriales y referentes simbólicos de la Historia Negra.

puedan verse reflejados todos los integrantes de este movimiento, fortaleciendo su identidad tanto colectiva como pública.

Sin embargo, esta modalidad de graffiti no tiene precedentes conocidos en la Historia a un mismo nivel ni los grafiteros de otros tiempos o lugares han alcanzado nunca un grado tal de organización (*red graffiti*). Es genuinamente un producto de nuestra actual cultura urbana occidental, que gracias a sus rasgos específicos ha favorecido su propagación y su influencia en esta nueva formulación de su graffiti tradicional. Se trata de una prolongación popular de los mecanismos de comunicación sociales, libre de referencias conscientes a otros modelos culturales de la Historia del Arte, que -como observamos- cuando se apelan se hace de una forma sesgada, distorsionada o proyectando el cuadro característico del graffiti contemporáneo. Es un acto de base eminentemente creativo, por encima de cualquier posible compromiso ideológico, que se sirve como medio de expresión de ese graffiti callejero, consagrado desde muy antiguo en la clandestinidad de nuestro sistema cultural y al que dota de una nueva plataforma de difusión.

Numerosos movimientos sociales, contraculturales o antisociales habían empleado anteriormente lo estético como medio de manifestación de su *identidad colectiva* o/y su *identidad pública*<sup>46</sup>. Pero, nunca antes ningún movimiento popular

---

<sup>46</sup> Por identidad colectiva entendemos «una definición compartible e interactiva, producida por varios individuos (o por grupos a un nivel más complejo) que está relacionada con las orientaciones de la acción y con el campo de oportunidades y contricciones en la que ésta tiene lugar», y que, además, «es más el resultado de una acción consciente y de la autorreflexión individual que de una serie de características estructurales de la sociedad» (Melucci 1992; Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 17 y 19). De este modo, puede afirmarse que surge de la continua interpretación e interrelación entre la identidad individual y la colectiva del grupo, dentro del proceso de interacción, negociación y conflicto sobre las distintas definiciones de la

empleó de modo tan intenso y sentido lo artístico como un instrumento no ya de manifestación, sino de lucha y legitimación, para hacerse sentir y respetar por el cuerpo social. Nadie había utilizado delictivamente el arte de una manera tan flagrante y continuada -por encima de episodios puntuales, excepciones relacionadas con el libelo, la injuria o el escándalo público por el tema o el tratamiento del tema-, y apelado a la artísticidad de lo delictivo como los escritores del graffiti newyorkino.

El graffiti es una protesta vandálica<sup>47</sup>, una violación del orden físico, que es reflejo del mismo orden social. Sin

---

situación en que se encuentran los participantes, respecto al entorno y a los medios y fines de la acción colectiva. Por otro lado, el estudio de esta identidad presenta la complejidad de abordar su estudio dada su naturaleza dinámica y fluctuante (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 17-20).

En este sentido, en el mundo del graffiti hay que distinguir dos identidades colectivas: la que compete a la pertenencia a un grupo de escritores y la que compete a la pertenencia al graffiti como movimiento. Igualmente, cabe distinguir lo que denominaríamos *consciencia colectiva* (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 18) que vendría a constituir el receptáculo de las ideas y normas que, desde una posición epistemológica implícita, se piensa que definen al movimiento por encima de los hechos protagonizados por sus seguidores, estableciendo una serie de comportamientos inadecuados o conformes. Esta consciencia, sin duda, es transmitida desde la organización del modelo americano, con cuya expansión se ve asumida, complementada y reforzada.

Por identidad pública se entiende la imagen exterior cara a la sociedad, articulada tanto endógenamente como exógenamente. En el caso del graffiti, los escritores, con objeto de consolidar la identificación y el compromiso con el grupo, construyen una imagen que se ve en buena medida fortalecida por la caracterización cultural que a instancias oficiales se enuncia y cuyo mayor exponente y difusor son los *mass media*. En definitiva, esta identidad se forja con el interés de intensificar una distinción entre el colectivo (*nosotros*) y el no-colectivo (*ellos*) y favorecer la interacción en el seno del colectivo. (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 20-23).

<sup>47</sup> Desde un enfoque microsociológico, todo movimiento social representa una incitación a la participación del individuo gracias a su inmersión en unas redes de asociaciones que le confieren disponibilidad estructural para la protesta (McAdam 1994: 44). El *Graffiti Movement* encauza esa expresión individual y colectiva de protesta, procurando una movilización de recursos que resulte exitosa y recalando en sí mismo su entidad como medio contestatario.

También, conviene hacer una reflexión acerca de la estrecha interrelación del vandalismo y el graffiti. Fue Henri Grégoire quien acuña el vocablo *vandalisme* para referirse al comportamiento destructor de los ciudadanos hacia la propiedad pública, hacia los monumentos del pasado, en un momento en que nace la preocupación social por proteger la memoria histórica (Grégoire 1794; Garí 1995: 27). Los propios escritores vinculan dichos términos de tal modo que no se puede concebir el graffiti fuera del vandalismo ni el vandalismo puede comprenderse sin tener en cuenta la más elegante y edificante forma de destrucción: el graffiti (ZSL c.p.1 marzo 1996). En definitiva, esta innovadora concepción estética del vandalismo constituye una innovación estratégica de la acción colectiva para hacerse oír, que no ha alcanzado aún un estadio cultural de legalidad (McAdam 1994: 59-60).

embargo, pretende ser aceptado por sus valores artísticos, o mejor dicho, quiere que al menos su porción de artísticidad culturalmente aceptable se reconozca. Hecho indiscutible, que pese a su evidencia, aún suscita discrepancias. En definitiva, quiere poner por encima de la ley de las razones, la arbitrariedad de los sentimientos. Quiere resaltar lo absurdo que puede resultar una legislación que se declara garante de la protección de los derechos de los ciudadanos, cuando les priva de un cauce primario e inmediato de expresión y el disfrute gratuito de una expresión artística espontánea, al alcance de todos. Denuncia que sólo lo que tiene espacio en una estructura comercial o en el juego social de poderes o sólo aquella creatividad que se desarrolla en los cauces artísticos instituidos es admitido y tolerado por el sistema. Alerta sobre la monopolización de la creatividad plástica por unos cuadros profesionales de creativos oficiales, en detrimento del desarrollo pleno de las capacidades de todos los individuos que constituyen una sociedad que se declara edificada sobre los principios y valores democráticos, y que podría conducir hacia una "agnosia creativa" generalizada.

No obstante, se plantea la cuestión de si la reivindicación de la artísticidad del graffiti supone necesariamente la desnaturalización de este graffiti o desemboca en la pérdida de su entidad como tal graffiti, o sea, la idea de que arte y graffiti sean términos excluyentes. Armando Silva nos señala al respecto la siguiente reflexión:

*«Si hablamos de comunicación estética del graffiti podemos suponerla, entonces, desde ya, como una tendencia del graffiti en la cual las condiciones operativas [escenicidad, velocidad, precariedad] priman sobre las propiamente preoperativas [marginalidad, anonimato, espontaneidad]. Esto quiere decir que la inclinación por un graffiti-arte, tiende*

a liberar al graffiti de las condiciones ideológicas y subjetivas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y que al ser estas condiciones estructurales, tal liberación puede conducir a la **descalificación del graffiti**, para que tal figuración grafitográfica entre a formar parte de otra clase de enunciados, como por ejemplo el arte. En otras palabras, el graffiti-arte puede devenir en objeto-arte, antes que en texto graffiti, si bien puede seguir existiendo una fuerte zona de ambigüedad, o sea de texto en transición, que puede hacer difícil su cualificación» (Silva 1988: 31).

Armando Silva parece establecer de primeras que el arte es una modalidad discursiva colindante a la del graffiti y, por tanto, sus mutuas producciones pueden trasvasarse de una a otra, según sean las condiciones de producción de éstas. De este modo, aquellas producciones grafiteras con pretensiones artísticas pueden rozar temerariamente los límites de su entidad grafitera. Pero ello no significa que estas producciones no sean graffiti, salvo que el *graffiti-arte*<sup>48</sup> se inserte de tal manera en la producción artística que sacrifique todos aquellos imperativos que condicionan su entidad grafitera, dejando de ser a cualquier efecto un graffiti de hecho y pudiendo engrosar lo que denominamos *Graffitismo*, o sea, la mistificación del graffiti por medio de una recreación superficial, aparente<sup>49</sup>. Obviamente, habría que puntualizar que, pese a tratarse de graffiti, las pretensiones artísticas de los escritores de graffiti contraen la realización de un *graffiti de pobre cualificación* (Silva 1988: 31-32) dentro de ese variado muestrario de tipologías que hemos observado. El arte del graffiti se movería, pues, en un terreno intermedio muy

---

<sup>48</sup> Esta denominación sería equivalente al *graffe esthétique* de Jean-Marie Marconot (Marconot 1995: 9).

<sup>49</sup> Algunos autores utilizan la expresión *graffitismo* para referirse a la eclosión grafitera contemporánea (Garí 1995: 26). Yo particularmente renuncio a este uso, ya que confunde el desarrollo del graffiti en el ámbito callejero, que aún siendo extraordinario se sitúa en la marginalidad cultural, con el de la corriente artística conocida como *Graffitismo* o aquellas otras tendencias artísticas emparentadas, englobadas todas ellas en un marco cultural institucionalizado.

próximo a la frontera de lo culturalmente aceptable, pero dentro de lo marginal. En un punto donde lo subversivo puede convertirse en revolucionario para acabar siendo integrado en las corrientes renovadoras del sistema.

Por otra parte, aquí también se plantea otra interesante cuestión: ¿es a través de medios no institucionalizados, como el graffiti, donde el arte en su sentido pleno puede manifestarse de una manera natural o íntegra? En el planteamiento de este asunto revolotea el pensamiento crítico de la contracultura de los 60, que tiene en la literatura artística de Jean Dubuffet, abogado de la producción artística individual, personal y universal, de la *germinación anónima innumerable*, del *libre capricho individual*, del arte en crudo, una plasmación ejemplar. En estos casos, el arte fresco, gratuito y lleno de savia, con una función natural y fuertemente individual (antisocial o asocial), se confronta con el arte cultural (con plomo en las alas), con una función social dudosa, o la cultura de choque, que en absoluto es arte (Dubuffet 1970: 12, 47).

Por tanto, sólo el *graffiti-arte* nos daría garantías de estar ante una manifestación artística verdadera que no tendría cabida en el ecosistema artístico, en la oficialidad artística de nuestra cultura. O por lo menos el graffiti se ofrecería como el marco idóneo de desarrollo de una alternativa verdaderamente disidente de la cultura convencional.

### 3.2.1. Directrices del Graffiti Movement

La transgresión o subversión de las convenciones culturales por principio y sistema es el alma rectora del graffiti. Es más, pasa por considerarse «la tradición discursiva más subversiva de la historia de nuestra civilización» (Garí 1995: 260), siendo el vandalismo más pequeño posible, con un componente agresivo retraído (Gablik 1982: 34) o con un grado cero de violencia (Leandri 1982; Garí 1995: 28)<sup>50</sup>. Es más, constituye «una válvula de escape social, que dota al individuo de determinada posición frente al grupo sin tener que recurrir a mecanismos de agresividad» (García 1995: 22) y, por tanto, hay que entenderlo como un revulsivo cultural tan necesario como imprescindible.

Así pues, el graffiti se define como violación de las normas establecidas tanto por medio de su ejecución específica (cauce ilegal de expresión, invasión de otros marcos discursivos...), o a través del proceso que envuelve su realización (obtención del material, acceso al soporte...) como, incluso, los elementos materiales o conceptuales que integran la obra realizada (saturación, desmesura, tratamiento

---

<sup>50</sup> Entre la nota anecdótica y la curiosidad ilustrativa, en este punto quisiera referirme a una de esas numerosas historias que revolotean alrededor de la leyenda de MUELLE. Ésta versa sobre la reacción que se suscitó inicialmente en el seno de la Policía Nacional ante la aparición de una sospechosa anomalía escrituraria en el tejido urbano madrileño: las firmas de MUELLE. Un grafólogo de dicho cuerpo creyó dar con la clave que diese con la solución de esta extraña actividad. Obviamente, dicho individuo, echando mano de sus conocimientos supuso encontrar la explicación de la proliferación de este grafito en su naturaleza y funcionalidad delictiva. De este modo, «MUELLE» venía a ser la contraseña de una trama delictiva, seguramente relacionada con el tráfico de alguna sustancia ilegal (Alonso 10-1-1993: 4).

Lógicamente, el grafólogo policial acudió en su necesidad de cerrar satisfactoriamente su investigación, desde la experiencia policial, a lo que más se podía aproximar por su naturaleza callejera al *tagging*: la epigrafía delictiva. Una conclusión no demasiado alejada, ya que esta misma historia nos debe de advertir de la cercanía de los procesos y del desarrollo en un mismo contexto de ambas manifestaciones grafiteras.

obsceno, intención provocadora, impropiedad de los útiles...), o por constituir una forma alternativa que supera la incomunicación o "interacción" fingida de los medios de comunicación de masas (Baudrillard 1981: 169), cuya subversión en gran medida se apoya en su ubicación callejera (Baudrillard 1981: 176-177). En definitiva, todo este conjunto de subversiones representa una prolongación de la naturaleza antiautoritaria o contestataria de este medio (Solomon y Yager 1975: 149-150) y que se pueden concentrar, según Francisco M. Gimeno, en tres ejercicios básicos de violentación de las pautas de conducta informativa de nuestra sociedad, de la norma gráfica hegemónica de nuestra cultura (Gimeno 1997: 14):

1. La apropiación indebida del espacio.
2. El uso de escrituras no canónicas.  
[o sistemas de representación, tanto verbales  
como icónicos o mixtos]
3. Los textos transmitidos.  
[o las imágenes]

El escritor, dada su condición subversiva o antisocial, actúa de modo clandestino (o semiclandestino), lo que le obliga a asumir una personalidad desdoblada. Con esta caracterización se manifiesta un descontento se protesta por unas imposiciones del sistema que se procuran evidenciar. El escritor trata de buscarse y encontrarse a sí mismo. Se llama, grita su nombre a los demás, opina, denuncia, exige, insulta, saluda, felicita, etc. Reivindica que la construcción de su propia identidad individual parta desde sí mismo (rebautismo, autobautismo), procurando rehuir unos patrones externos que tratan de amoldar su personalidad a unos modelos culturales opresivos a sus ojos.

El escritor de graffiti plantea su acción atendiendo a un discurso de renovación social a través de nuevas propuestas culturales. Es un iconoclasta de la cultura que le envuelve y le ahoga. Sueña con instaurar un nuevo orden multicolor, integrador, que acoja a todos los hombres permitiéndoles su libre expresión. En este objetivo -que, sin proyectarlo, conllevaría "quemar" el planeta: inundar todo el mundo de graffiti- no puede obviarse cierta intencionalidad redentora (*Graffiti Erlösung*) de una sociedad más que corrompida, corruptora. En este sentido, el graffiti presenta una función ambiental y estética preeminente, que más que ocultar la miseria urbana, como correspondería a otros medios como es el caso del cartel (Ramírez 1976: 192), denuncia ese abandono y desarraigo desde la toma de iniciativa particular.

Propone y ofrece un arte popular, realizable por cualquiera y destinado a todos, cuyo disfrute sea directo, gratuito y abierto. Esto es, el arte se libera de la simonía de las galerías y del enclaustramiento en los museos, lugares que simbolizan la imperancia institucional y se rompe la distancia jerárquica entre transmisor y receptor. Se dispersa y se mueve en la calle, en el espacio público en sentido estricto, contraviniendo y anulando el sistema mediático instituido, con su interacción. Además, rehuye o minimiza la consideración del objeto artístico en su vertiente grafitera como una mercancía<sup>51</sup>, pudiendo estimarse una revisión moral que echa en cara ciertas

---

<sup>51</sup> Aunque existe una comercialización secundaria basada en la documentación de estos graffiti y de lo englobable con la etiqueta de *estilo graffiti (graffiti style)* y una "estrategia de venta" del movimiento que parte de un grupo concreto de escritores, mediante el suministro de símbolos distintivos (Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 20, 22-23), no se puede negar que el graffiti en sí constituye un *intercambio simbólico* comunitario. La pérdida económica y la renuncia a un beneficio material de éste lo encuadraría como una manifestación anticapitalista, como un sacrificio personal a favor de la comunidad (Baudrillard 1975: 82-83; Connor 1996: 45), que será así considerado por ésta siempre y cuando se destaquen las implicaciones de orden estético, cívico, ético o emocional que le doten públicamente de un valor social.

actitudes distanciadas, serviles y prostitutas a los artistas y condena el arte como institución. También, interpreta que todo espacio, todo soporte es digno de albergar un graffiti -aunque el escritor proceda a seleccionar según su criterio y genere una escala jerárquica de valoración-. No obstante, el espacio de la calle y el marco de la clandestinidad son por excelencia lo más adecuado para el discurso grafitero. Así pues, todo el mundo puede ser escritor, sin necesidad de recibir una formación institucional, sólo mediante el reconocimiento de la práctica de su actividad. Principio de igualdad que implica el derribo de la distinción entre los practicantes *amateurs* y los profesionales artísticos y la liberación del arte, a través de la muerte de la idea y de la forma de arte tradicionales y la propuesta de una nueva formulación de la acción y vivencia artística para unos nuevos tiempos (*Auflösung*). En definitiva, el graffiti representa la salvaguarda de un modo cultural que garantiza la satisfacción de esa necesidad comunicativa que tiene el hombre en una cultura letrada, en una democracia dialógica, en una civilización salvaje.

No obstante, el graffiti no hace buenas migas con el arte socialmente considerado. Sus contextos, intereses y sentimientos son lo suficientemente distantes como para constituir ámbitos autónomos. Los contactos del graffiti con el ecosistema artístico suelen ser puntuales y, en cierta medida, desconsiderados, al estimar los escritores que aportan más de lo que a cambio se recibe. Consecuentemente, se establece una relación de intercambio y, en el caso de su entrada en las galerías, un uso mutuamente interesado. En este caso, el escritor suele aceptar a exponer su obra de un modo desnaturalizado con vistas a la dignificación pública del graffiti frente a otros sectores sociales, como la crítica

artística o los medios de comunicación, y procurarse de paso algún beneficio económico, que de seguro es invertido en su actividad callejera:

SUSO.- *«A la galería llevo cosas para demostrar a la gente que aparte de pintar en la calle y hacer letras y muñecos valgo para mucho más.»* (Alonso 1993: 13)

DAVID.- *«No me gusta demasiado [exponer]. El graffiti ha cogido muy mala fama. Esto es para dignificarlo un poco.»* (Alonso 1993: 13)

Su actitud, en principio, antiacadémica y su posición cultural periférica explica y determina la despreocupación por enfrascarse en un vértigo teorizante y la libertad de acción que caracteriza a los escritores, rehuendo no sólo el discurso artístico institucional, sino que sus pocas normas consuetudinarias se revistan de un inquebrantable dogmatismo. De este modo, es fácil percatarse de que la transgresión también afecta a sus propias normas, aunque se articulen medidas de contrarresto o se evite la vorágine interna mediante la focalización de las acciones contra símbolos del sistema. No obstante, existe generalmente un sentimiento de hermandad entre los escritores de graffiti, fomentado a través de actividades colectivas y sólo roto puntualmente y cuya desaparición sí podría poner en serios aprietos la perpetuación de este movimiento. Éticamente, el escritor se rige por su ley, la ley de los sin ley: la ley de la calle.

Igualmente, existe una ligera despreocupación por el testimonio y por fijar la memoria histórica, principalmente en el marco oficial. Ésta se mantiene a base de transmisiones orales, generalmente estereotipadas y centradas en figuras claves del pasado cercano y del entorno próximo o de otros

entornos con los que existan contactos. Sólo la saga y las epopeyas de los primeros escritores de New York y el nombre y las hazañas de otras figuras pioneras o especiales del graffiti europeo parecen formar parte de un patrimonio común a todos y por todos consagrado. Normalmente, los nombres, los hitos quedan para casa en el recuerdo vivo de los escritores. Sólomente, si acaso interfieren los periodistas o los investigadores, los escritores se ofrecen a pregonar su leyenda. Es, sin duda, la labor de estos intrusos la que, con su testimonio, logra librar del olvido cultural al graffiti y su mundo en un tiempo en el que su loca expansión parece frenarse.

El graffiti, con más o menos fortuna, subvierte el sistema y trata de romper sus límites. La irreverencia con la tradición cultural, la parodia del mundo que le rodea, la transgresión lingüística, el exceso decorativo, la expresión irónica, la obscenidad de las imágenes, la provocación ingenuamente insultante, etc., señalan la actitud sistemáticamente rebelde de estos "destructores". Sin duda, el graffiti es inasumible oficialmente por lo que es y por cómo se define, aunque se le puedan reconocer ciertos méritos en beneficio del bien público y su posibilidad de catalogarse en cierta medida como movimiento cívico. En este sentido, se advierte la construcción de una base cultural propia del movimiento y las tensiones producidas por su implicación en la cultura oficial. De este modo, los escritores de graffiti se encaminan a crear su propio marco de referencia (*identidad colectiva*) dentro de las formas culturales que facilitan su aparición<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Esta construcción se efectúa mediante los denominados *procesos de alineamiento de marco*. Este concepto desarrollado por David A. Snow, E. Burke Rochford Jr., Steven Worden o Robert D. Benford (Snow, Rochford y Worder 1986: 464-481; Snow y Benford 1988: 197-217) establece que el objetivo de estos procesos consiste en proponer una visión del mundo que legitime y

El graffiti, incluso, más que constituirse en el medio de expresión de un movimiento social constituye él mismo un movimiento social y cultural (*Graffiti Movement*). No obstante, su identidad como tal requiere de los aportes legitimadores de otros movimientos que aportan sus referentes culturales, siendo desde los años 80 el movimiento *Hip Hop* el mayor y mejor cohesivo, cuya consistencia facilita la difusión de su impacto cultural<sup>53</sup>. Incluso, la definición de sus fines en términos éticos y estéticos viene determinada en gran medida hoy por hoy por el marco culturorreferencial del *Hip Hop*.

---

motive la protesta. Buena parte de su logro recae en la *resonancia cultural* de los marcos de referencia promovidos por sus organizadores, lo que obliga a concebir sus actividades como actos de apropiación cultural (McAdam 1994: 45). El graffiti no es ajeno a esta dinámica y a lo largo de esta investigación saldrá más de un ejemplo relacionado con apropiaciones culturales destinadas a contribuir a la construcción de una identidad cultural particular (colectiva y pública).

<sup>53</sup> Para aproximarnos a esta cuestión del impacto cultural, cabe advertir la concurrencia de cuatro influyentes factores en la implicación cultural de los movimientos sociales (McAdam 1994: 61-64):

- 1) La amplitud de los objetivos del movimiento
- 2) La efectividad cara al logro de estos objetivos
- 3) El grado de contacto entre grupos segregados o subculturas.
- 4) El grado de acceso a las élites culturales establecidas.

El primer factor incide en que a mayor amplitud de objetivos mayor probabilidad hay de que se erija como fuerza de cambio cultural. Sin duda, el *Graffiti Move* se implica más allá de lo subcultural, imbricándose en el concierto cultural, y más allá de lo estético hacia planteamientos éticos y hasta político-sociales, tal como evidencia su subversividad social y su imprescindible clandestinidad.

El segundo indica que el impacto cultural es proporcional a su éxito político o económico real. De este modo, puede afirmarse que el *Graffiti Move* al no abordar ni poder abordar una toma del poder institucional, que ataje la represión del graffiti, sus vestigios culturales serán escasos (efimeridad), no obstante, su influjo estilístico, más o menos mediatizado, es brutal, sobre todo, cara a la comercialización del *graffiti style*.

El tercero señala que el potencial cultural de un movimiento se relaciona directamente con el poder de reunión de estratos sociales anteriormente segregados. El sincretismo o el eclecticismo cultural del graffiti es apabuyante y parece no tener límites. Por otra lado, parece poseer la permeabilidad adecuada para aglutinar distintas corrientes contraculturales (movimiento *Punk*, movimiento Rastafari, los nuevos ácratas, etc...) Incluso, su no constitución como un movimiento definido de clase facilita tanto su expansión social como la difusión cultural.

El cuarto destaca que el grado de relación con las élites culturalmente privilegiadas facilita el acceso a los medios de expresión y producción cultural y de comunicación de masas. Sin duda, la conexión con figuras de la cultura norteamericana como los artistas Claes Oldenberg o Andy Warhol o ciertos galeristas, periodistas, empresarios, intelectuales, políticos o investigadores favoreció polémicamente su irrupción en el panorama cultural, desencadenando lo que luego acabó llamándose *Graffitismo*.

Por otra parte, como movimiento social de la sociedad postindustrial, resulta fragmentario, descentralizado y no construye un cuerpo ideológico propio, sino que participa subsidiariamente de los referentes culturales que aportan otros movimientos políticos o culturales. Así, surge como exponente espontáneo de la iniciativa democrática, siendo más fidedignamente representativo de la voz popular que, por ejemplo, el viejo esquema de partidos obreros o sindicatos (Flacks 1994: 452-454). Así pues, el graffiti se integra con el resto de los otros nuevos movimientos sociales, que conforman las fuerzas dominantes cara a la transformación democrática de la sociedad por medio de la acción directa y colectiva, y esa conciencia de embarcarse en una renovación cultural y social parece presente en el graffiti de tal modo que hace desaparecer entre sus participantes la impresión de estar ejerciendo un acción no ya menor, sino sin sentido.

Otro principio básico del graffiti es su conciencia como actitud y actividad por encima de sus productos. El graffiti es efímero o no tiene pretensiones de perduración, igual que el disfrute de su realización, lo que condena a los escritores a una continua movilización, una lucha sin cuartel con visos de tragedia. Ello nos evidencia cómo lo más importante es el proceso y el medio empleado y no sólo el resultado material. Esta transitoriedad -en algún caso acelerada por actuaciones represivas-, junto a su fijación estática en el tejido urbano, es sin duda uno de los mayores enemigos del reconocimiento social de sus obras como arte, ya que obstruye su divulgación y potencial comercialización (aparte de los problemas derivados de su implantación ilegal). Cuestión osadamente salvada con las piezas móviles, que compensan la caducidad con la ruptura del estatismo. No obstante, esta característica es uno de los

factores que facilitan la superación del materialismo cultural, de la dependencia de los objetos, del fetichismo consumista.

Sólo el registro fotográfico o videoográfico de la existencia de estos graffiti compensa el posible encariñamiento de un escritor con una pieza y posibilita su divulgación en los circuitos del mundo del graffiti. También, este hábito facilita el estudio a los interesados, que además pueden acudir a los documentos proporcionados por prensa y televisión. No obstante, esta caducidad material es lo que hace del graffiti un arte vivo, una protesta que reflorece día a día y reverbera en cualquier rincón.

### 3.2.3.1. Un manifiesto

"LA PEINTURE N'A PAS ETE INVENTEE POUR DECORER DES DEMEURES, C'EST UNE ARME POUR ATTAQUER ET SE DEFENDRE CONTRE L'ENNEMI"

P. PICASSO

Né à Philadelphie il y a près de 30 ans mais ayant gagné ses lettres de noblesse à New York, le graffiti contemporain, de par ses origines contemporaines, de par ses origines (sociales, ethniques), ses valeurs (quête de la célébrité ou rébellion à l'encontre d'une autorité établie), ses formes (esthétisme puéril ou pure expression artistique) incarne le refus d'une société aseptisée au sein de laquelle prévaut un mépris normatif à l'égard de toute forme d'expression non diffusés par les mass media, sacro-saints vecteurs de l'idéologie dominante.

C'est pourquoi, dans cette société duale, nous aux marges, eux au centre, notre peinture reste la seule arme, vivante, colorée, inventive, que nous puissions opposer aux tenants de la monotonie et du monopole culturel, centre exsangue où se ternissent les fastes d'une grandeur passée.

La jeunesse est vaillante, la peinture, virulente et la vie, belle. Alors, attaquons ou ripostons, gardant à l'esprit que "Le secret des armes ne consiste qu'en deux choses: à donner et à ne point recevoir" MOLIERE

C'est dans ce contexte que s'inscrit 33CFRESH n°3, médium marginal présentant des peintures auxquelles l'adage de MONELLE, "Que toute création périsse sitôt créée", s'applique -de manière regrettable!- tout particulièrement. En effet, la plupart des pièces publiées ici n'auront eu qu'une éphémère existence, en particulier les "pièces roulantes".

Ainsi, les célébrations post-mortem de ces oeuvres seront désormais assurées en couleur, et ce tout en appliquant l'incomparable précepte de M. SCHWOB:

"DETRUIS CAR TOUTE CREATION VIENT DE LA DESTRUCTION, CAR TOUTE CONSTRUCTION EST FAITE DE DEBRIS ET RIEN N'EST NOUVEAU EN CE MONDE QUE LES FORMES. MAIS IL FAUT DETRUIRE LES FORMES."

Este editorial<sup>54</sup> no tiene desperdicio alguno. Es el único texto, de los que he podido recoger en los circuitos madrileños de cultura Hip Hop, en el que su autor (uno o varios escritores) recoge de modo más o menos desarrollado algún pensamiento teórico sobre el graffiti. De este modo, prescindiendo de su origen francés -ya que el carácter internacional de este movimiento hace que su discurso pueda asumirse sin problemas como exponente del pensamiento general del Hip Hop Graffiti europeo, siempre y cuando se adviertan sus peculiaridades-, resulta esclarecedor acerca de las bases ideológicas de este movimiento. Así, tenemos<sup>que</sup> este texto se

<sup>54</sup> Editorial (anónimo) del fanzine 33CFRESH, n° 3, Eysines, noviembre de 1995: 3.

presenta como una declaración general de los principios básicos que rigen sobre los escritores de los 90 y una visión resumida de lo que ellos mismos entienden como su mundo y su devenir histórico. En definitiva, consiste en una explicación por y para los escritores -he ahí su mayor interés-, que confirma y reafirma el carácter artístico de un comportamiento fundamentalmente subversivo.

El graffiti se viene a definir públicamente como la negación de una sociedad "aséptica" (uniforme, silenciosa, blanca, gris, ordenada). Desprecia cualquier forma de expresión transportable por los *mass media*, ya que se conciben como vehículos de una ideología oficial que pervierte o reprime el orden natural<sup>55</sup>, desde la consciencia como medio de comunicación alternativo. Por tanto, estos cauces expresivos están corrompidos y, además, colaboran en el mantenimiento de unos malos modos social e indiscriminadamente instaurados. Consecuentemente, estos medios merecen ser combatidos y desacralizados, sirviéndose transgresivamente de sus productos y de su lenguaje (perversión de la perversión).

Su visión del mundo lo concibe de un modo dual y de una forma casi maniqueísta (ya que ellos se ven como unos buenos malos). En el centro de la sociedad estaría la sociedad oficial y en una posición marginal estarían los escritores de graffiti. Ambas partes entran irremediabilmente en conflicto, al defender uno la monotonía y el monopolio cultural y contraponer el otro la pintura como arma de choque, colorista, imaginativa, virulenta. Se asiste a un conflicto con ribetes históricos, con

---

<sup>55</sup> En algunos escritores se advierte la conciencia de que existe un proceso de corrupción de la naturaleza humana en nuestra sociedad:

KIKO.- «*porque, como dice Rousseau, el hombre nace bueno y es la sociedad la que le corrompe*» (Moreno 27-2-1995: 4).

un carácter insultantemente épico por la desproporcionada lucha que anuncia y trágico por estar advocating a una resolución ineludible. En este contexto beligerante entra además un planteamiento generacional, ya que la periferia marginal se define como juvenil, asumiendo de este modo como característico una serie de atributos culturalmente asociados con la juventud, como el valor, la creatividad, la espontaneidad, la vitalidad, etc. Unos atributos, obviamente, de los que se adolecen los grises integrantes de la sociedad central pletórica de achaques. No podemos ocultar la impresión de contemplar un constructo eminentemente lúdico, que se evade de problemáticas concretas y se sumerge en la ilusión de constituir una reserva natural, donde el rol positivo lo interpretan los paladines del graffiti.

El graffiti viene a constituir la creación de una alternativa popular a la agnósica, aburrida y mortecina cultura institucional. Esta ruptura contrae una manera combativa de concebir el desarrollo de las capacidades artísticas. El graffiti es el medio culturalmente asentado que simboliza como nada el repudio, la rabia o el desengaño. Por ello, no es extraño que se convierta en un arma constructora de un planteamiento que requiere la superación de las barreras impuestas, la deconstrucción o la destrucción del sistema<sup>56</sup>. Pretende la manifiesta liberación física y mental del pensamiento y la creatividad del hombre dentro de un pensamiento que plantea la existencia de un arte libre como llave de un régimen sociopolítico de libertad efectiva.

---

<sup>56</sup> Personalmente, esta actitud me recuerda una afirmación que debe mucho a una experiencia histórica como fue el Mayo del 68 francés, donde lo artístico tuvo un papel decisivo como fuerza de choque: «*En una sociedad que tiende a abolir toda creación, la abolición de esa sociedad se convierte en la única creación posible*» (Revault D'Allonnes 1977: 273).

No obstante, la cita en este texto de autores como Pablo Picasso, Molière, Monelle o Marcel Schwob chirría. Aparte de impropio, no deja de ser impertinente y pedante. Pero, no debe resultarnos raro que se recurra a significativos personajes o mitos de las artes y letras ni que se acuda a representantes de la cultura francesa. Esto, aparte de advertir cierto sello nacionalista, dado el origen francés del texto, nos indica un desconocimiento de fuentes propias (artistas o escritores que han teorizado sobre el graffiti y no el arte) y nos advierte de cómo la necesidad de construir unos fundamentos teóricos que les respalden provoca la exploración de fuentes a la busca de citas en ocasiones descontextualizadas, manipuladas a su favor. Estas píldoras de sabiduría se articulan en una argumentación que no atiende a una coherente conciencia de la ubicación histórica del graffiti actual. De este modo, su apoyo en citas de artistas culturales, que se procuran populares, -apelando al principio de autoridad- resulta algo paradójico, ya que no tiene un propósito humorístico, de parodia, sino de serio apego. Esto advierte de la posibilidad de que estos escritores en particular recalquen su pertenencia a la cultura, su función innovadora y suavicen el discurso subversivo general en pro de un reconocimiento social o, al menos, de ciertos círculos intelectuales o artísticos.

Analícemos y descifremos la intención subyacente de las referencias escogidas:

- 1) *«La pintura no ha sido inventada para decorar casas, es un arma para atacar y defenderse contra el enemigo»*  
(PICASSO)

La pintura pertenece a la calle. Su exhibición pública le da carácter. Así-mismo es un medio lícito desde su artisticidad

para enfrentarse o contestar a la sociedad represora. En sí, el mensaje de un Picasso militante, que critica las concepciones burguesas acerca de la funcionalidad de las artes, pasa a convertirse en un alegato de la acción vandálico-artística en un ámbito público, donde se identifica pintura con graffiti.

2) «*El secreto de las armas consiste en dos cosas: dar y no recibir*» (MOLIÈRE)

Se trata de una consigna. Una recomendación que instruye acerca de la necesidad de los escritores de tomar precauciones a la hora de asestar sus golpes para no recibir una cada vez más segura respuesta. De esta forma, el mérito no consiste sólo en la envergadura del acto cometido, sino además en salir de él bien parado. Igualmente, en este sentido el aerosol se transforma en una arma justiciera que recrea el espíritu caballeresco, en la que el poder de la pluma y de la espada se aunan en una misma entidad.

3) «*Toda creación muere nada más se crea*» (MONELLE)<sup>57</sup>

Incide en la naturaleza efímera del graffiti. Es bien sabido, sobre todo por los escritores, que los graffiti no suelen disfrutar de una larga existencia, salvo excepciones. Esta consciencia ocasiona que aparezcan varias actitudes entre las que destaca la asunción de que la caducidad del graffiti no es motivo de desilusión o tristeza para sus creadores, ya que responde a una específica ley de vida que, inclusive, resulta necesaria para la regeneración del mismo graffiti. En algún caso, se puede percibir cierto deleite por lo efímero, pero, sobre todo, la consciencia y asunción de los escritores de la

---

<sup>57</sup> Esta cita está sacada de la obra de Marcel Schwob, Le livre de Monelle (1894), como igualmente la siguiente, atribuida nominalmente a dicho autor.

temporalidad de sus obras materiales viene compensada por la concepción inmortal de su acción común.

4) *«Destruid porque toda creación surge de la destrucción, porque toda construcción está hecha de recuerdos y no hay más en este mundo que formas, no obstante las formas han de ser destruidas»* (SCHWOB)

Se trata de una cita que justifica la faceta vandálica del graffiti, el *outlaw ethos*. El escritor no debe de tener ningún reparo en violentar las propiedades privadas o públicas con sus graffiti. Bien mirado, es un sacrificio necesario, obligado y que puede resultar menor a cambio de la conquista de libertades que se deriva con este acto transgresor del orden. En otro sentido, sirve de ratificación al ejercicio iconoclasta contra los mensajes y las imágenes de los medios de comunicación sociales, incluso de los graffiti obsoletos, y de la fruición renovadora e innovadora de los estilos. También, incide en la importancia del acto del que se deriva secundariamente todo lo demás.

Todas estas referencias -escogidas detenidamente-, dentro de su nuevo contexto, apoyan o explican el graffiti. Particularmente dudo que cualquiera de estos personajes abogasen a favor de su práctica, al menos públicamente. No obstante, el nuevo sentido con el que se arropan las revistas de un peso indiscutible para unos jóvenes que desconocen generalmente... la alta cultura... En definitiva, ...se trata de fundamentar una manifestación popular de la media o bajacultura por medio del áulico refuerzo de la autoridad de exponentes de la alta cultura contemporánea o moderna, que en este particular se resacraliza en vez de desacralizar. En sí, los redactores de este texto se apoyan en la posibilidad de

considerar a estos otros artistas como unos supuestos personajes subversivos, presos del sistema que han denunciado sus malicias y han dejado como testimonio una serie de claves que reinterpretadas de nuevo en este tiempo de desconcierto, sirven de guía y aliento a los escritores.

Como conclusión, se podría ultimar que este texto corrobora no la inexistencia de unas directrices teóricas generales asentadas en un cuerpo coherente de pensamiento, sino la exposición que el mundo del graffiti tiene a los procesos de aculturación social y de instrumentalización de la cultura. El *Graffiti Movement* es susceptible de integrarse en la esfera cultural a través de unos mecanismos de reacción que le desnaturalizan para ser absorbible, y que, incluso, en el servirse de la cultura institucional tiene uno de sus mayores enemigos cara a mantener una imagen auténtica que de verdad le haga creíble como planteamiento cultural. La propuesta de la subcultura como cultura alternativa representa un arma de doble filo para el graffiti, ya que la búsqueda de referentes de legitimación reconocibles socialmente puede transformarlo en otra cosa. La rebeldía ha tenido siempre su sitio en nuestra cultura, pero la subversión no puede generar cultura a menos que destruya la imperante -lo que entra en el campo de la utopía- o se inserte en las corrientes de renovación establecidas dentro de los mismos parámetros culturales, lo más factible por el momento, pero que pervierte los principios del graffiti.

### 3.2.1. La identidad artística del escritor de graffiti

No es difícil que el escritor vea su graffiti como arte, pero a menudo observamos reticencias en verse a sí mismo como un artista. En esta huida de la etiqueta de artista están presentes varios factores. Sin duda, el *amateurismo* (el arte de los no-artistas), la conciencia de pertenecer a una cultura callejera protagonizada por gente que se hace a sí misma, junto a la imagen del artista altocultural que produce para un mercado y se desenvuelve en el contexto del ecosistema artístico, hacen desdeñar un calificativo asociado a un discurso intelectual y a un sistema de formación profesional innecesarios para ellos. Igualmente, la consciencia del potente peso que tiene el *ethos* proscrito y el no observarlo como compatible con el concepto convencional de artista hacen que se consideren por lo general fuera del conjunto de los artistas plásticos de nuestro tiempo. No obstante, ese mismo impedimento, puede contemplarse entre algunos estudiosos como el garante de su *artisticidad*<sup>58</sup> e, incluso, de su modernidad

---

<sup>58</sup> Sin duda, esta cuestión puede plantearse de varias maneras. Por ejemplo, Juan Antonio Ramírez la formula de las siguientes formas: «¿No será, en suma, el arte verdadero una cosa clandestina?» (Ramírez 1992: 205-206), o bien, «¿Pueden conjugarse de algún modo el arte y el delito?» (Ramírez 1994: 18). Aquí se puede acudir al anticonvencionalismo asociado a los estereotipos del artista que alcanzan a contemplar su actuación delictiva, aunque no siempre la acción artística delictiva, y puede acudir también a la crítica contracultural contra el arte institucional. Así, en el caso del escritor encontraríamos ese modelo ejemplar de artista-delincuente cuya obra y medio son delito y que se libera de las directrices mediáticas del sistema oficial. Un modelo que sería la prueba viviente de que no sólo «Crear sin restricción es coquetear con el delito» (Ramírez 1992: 207), sino que es también cometerlo.

Igualmente, desde la consideración del artista (un determinado tipo de artista, un artista vanguardista) y el delincuente como dos figuras o personajes sociales que se desenvuelven en la marginalidad cultural, ambos serían vistos (beuysinamente) como dos compañeros de viaje, unidos por su amorabilidad e impulsados por la fuerza de la libertad (Stachelhaus 1990: 189). De este modo, la reunión de ambas figuras en una sola (el escritor de graffiti) no puede en ningún caso considerarse una "aberración cultural", sino algo más que natural, previsible en el desarrollo de la cultura contemporánea.

cultural, ya que es el componente que dota a su acción de una indiscutible carga subversiva.

Pese a esto, no cabe duda de que el escritor de graffiti percibe los valores plásticos y la potencialidad expresiva de la estética del graffiti y la significancia y el simbolismo de sus acciones. Es más, son conscientes de su particularidad como movimiento artístico y de su iniciativa específica en el contexto cultural. En este sentido, es lícito considerar que el graffiti es la manifestación de una *Kunstwollen* (intencionalidad artística)<sup>59</sup> que parte de unos jóvenes que descubren sus potencialidades creativas y su sensibilidad plástica. Protagonistas de unos actos que violentan el sistema y hacen peligrar el *status* cultural del arte y la privilegiada posición de los artistas profesionales. El graffiti callejero se ha hecho arte o ha evidenciado su artísticidad, reenvasando o reciclando unos productos de la cultura de masas consumidos con fruición denodada y vomitados coloristamente y con estilo en el espacio público<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> El término *Kunstwollen* fue adoptado -de modo impreciso, pero acertadamente considerado- por el historiador alemán Alois Riegl (Riegl 1901). Se aplica dentro de las limitaciones apuntadas por Ignasi de Solà-Morales en el "Prólogo a la edición castellana: Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl" (Riegl 1980: VII-XVIII) y más específicamente ateniendo a las puntualizaciones realizadas por Erwin Panofsky en su ensayo "Die Theorie des Kunstwollens" (Panofsky 1920; Calabrese 1987: 21 y 40). Igualmente, este término se equipararía con el proyecto operativo (poética) que precede a cualquier producción artística individual o colectiva, señalado por Umberto Eco (Eco 1970: 140).

En todo caso, admitiendo este concepto, cabría preguntarse en qué medida la afirmación de esta voluntad artística se sujeta estrictamente a una liberación de las influencias externas o de las subjetivas (Hauser 1973: 363; Herskovits 1981: 439-440; Sureda y Guasch 1987: 12).

<sup>60</sup> Aquí se plantea una cuestión apuntada en el desarrollo de la definición del graffiti que quizás, dado el planteamiento de esta investigación, no merezca una atención directa, pero que resulta de gran interés para abordarla con propiedad. Se trata de la posible exclusión de los conceptos arte y graffiti.

En este sentido, al comentar el concepto de graffiti-arte (Silva 1988: 31) ya se determinó que el autor de un graffiti que aborde su realización desde su dimensión artística rozaría los límites del graffiti, pero seguiría considerándose un graffiti, aunque de pobre cualificación.

Los escritores de graffiti participan de una manera de hacer que replantea el sistema por medio de una nueva propuesta estética. Reformula las vías y formas de expresión, los contenidos y su enfoque, el proceso creativo como culturalmente se establece y la "propiedad" de la productividad artística y la creatividad social<sup>61</sup>. Si atendemos a Omar Calabrese -uno de los pocos que ha integrado en su visión del arte postmoderno al graffiti- estamos ante una consecuencia inevitable del proceder neobarroco, que gusta de experimentar el placer de poner en tensión el sistema, en ocasiones como una auténtica necesidad (Calabrese 1994: 66-67), y la propia especificidad del graffiti como medio ilegal de expresión y, por tanto, transgresivo. No obstante, este movimiento, aunque conmociona y amenaza, no logra aún romper el sistema más que de un modo brillantemente anecdótico, estrellándose contra sus límites. El graffiti, entonces, ante este encontronazo opta por moverse en dos direcciones lógicas o en un procedimiento doble (Calabrese 1994: 83). De este modo, surge a la par un pseudograffiti que aparenta en lo formal exceso, pero que se mantiene dentro del sistema -se corresponde con el *graffiti style*, reformulación formal y, acaso, temática asimilada por la cultura de masas, pero eludiendo los aspectos accionales más subversivos- o bien oculta el exceso bajo la apariencia fronteriza de una acción limitada para conseguir su aceptación -ejemplificada en los escritores que buscan el reconocimiento oficial y se adentran parcial o totalmente en los circuitos institucionales, como es

---

<sup>61</sup> Resulta muy conveniente la observación realizada por Juan Antonio Ramírez de que posiblemente el gran delito de estos artistas -al hablar de los grafiteros newyorkinos y desde el análisis de la investigación de Craig Castleman- radique en la ruptura de las reglas de juego de la sociedad de consumo y en la liberación en el espacio urbano de un arte de vanguardia que, pese a estar consagrado oficialmente, es ignorado por el gran público (Ramírez 1992: 206). Igualmente, de lo que yo considero una advertencia, su conformación como «un microcosmos que reproduce con nitidez todas las pulsiones y comportamientos del Mundo del Arte (con mayúscula)» (Ramírez 1992: 205).

el caso de los protagonistas de la corriente artística convencional conocida por *Graffitismo*<sup>62</sup>.

El escritor, en su condición de no-artista, se sabe artista y reconoce su obra también como arte, aunque no pueda poner nunca desde su precaria posición de marginalidad cultural o ilegalidad social las condiciones que pudiera establecer un artista profesional. Pese a ello, ansía que, por lo menos, se reconozca oficialmente el valor plástico de sus obras y el mérito valeroso de sus acciones, a la vez que consiente, comprende y provoca la desaprobación pública por su inadecuada actuación, mientras fórmula discursos ingenuos o no tan aparentemente ingenuos que le legitimen intelectualmente. En este sentido, el paso a la Historia, la inscripción en la memoria de nuestra cultura es un objetivo secundario deseado como certificación de una popularidad no gratuita y de un rupturismo con un modo de ver el arte:

F.F-S.- ¿Consideras esto arte?

MROK.- Por supuesto, es el arte de los... Es el arte de yo qué sé. Es que es una nueva etapa. Dentro de diez años o veinte, el graffiti va a aparecer en los libros de arte, seguro.

(MEGAROCK c.p. abril 1996).

---

<sup>62</sup> Aparte de la llamativa intrusión más o menos aventurera en el gran ecosistema artístico, el ejemplo más común no es la intrusión en los circuitos comerciales del arte contemporáneo, sino las relaciones básicas que se establecen a un nivel interpersonal. Exactamente me refiero a los encargos (contrato verbal) que se encomiendan a estos escritores para que emprendan la decoración de fachadas e interiores de locales de ocio, comercios o talleres. Esta actividad es aceptada por los escritores desde la conciencia, más o menos asumida, de su explotación, por la necesidad de ganar dinero. Esta explotación se sustenta en su marginalidad cultural, su *amateurismo*, su competitividad interna, su ilusión por encontrar un buen soporte y pintar y en su necesidad de buscar una fuente de ingresos para mantener su actividad proscrita (generalmente el pago es en material o especie, incluso se puede añadir una pequeña suma de dinero; sólo los grandes pueden permitirse establecer un precio alto a su labor). No obstante, es unánime la conclusión de que estas obras no pueden considerarse unos graffiti, sino que se vendrían a estimar como un *trabajo* artístico. Incluso, desde lo desagradable de su servilismo y el abuso de los comitentes, el escritor deprecia y hasta desprecia este tipo de tareas, prefiriendo siempre su actividad libre.

En definitiva, se intenta por los medios a su alcance que sea reconocida la faceta artí<sup>5</sup>tica de este delincuente menor, consiguiendo el respeto oficial de alguna de sus obras por méritos de calidad. Es sin duda una ilusión que queda lejos de hacerse realidad. Sólo un artista ha recibido oficialmente el indulto de palabra de alguna de sus obras: MUELLE (Cabezas 5-7-1995: 6). Pero no parece ponerse mucho empeño desde instancias oficiales en que se consume este reconocimiento, por los perjuicios indirectos que pudiese suponer (apología del graffiti). Su actuación parece obedecer a una solución de compromiso y a intereses de imagen frente a sectores culturalmente progresistas, que no oculta en sus decisiones una actitud de desapego, aberrantemente cruel, hacia el graffiti y lo que representa. Por otra parte, este reconocimiento no culmina más que en intentos de deslindar al graffiti tanto de su contexto subcultural y su ámbito callejero como de su otra faceta penalizable, fomentando procesos de integración puntuales, en general superficiales y que no asumen seriamente, por miedo al fracaso o al éxito, una resolución tajante del problema.

Así pues, el sentido renovador y revolucionario o innovador y subversivo del graffiti depende en gran medida de las fluctuaciones estáticas o dinámicas de su época histórica y, en este particular, de la eficacia de los instrumentos de absorción de un sistema del que no puede distanciarse (mercado, crítica, *mass media*). De este modo, el que el graffiti se haya convertido en los 80 en uno de los más internacionales estilos artísticos o aparezca en los 90 como una "anécdota anacrónica" (postmodal) deriva, más que del análisis de su desarrollo como tal, de una serie de procesos exógenos que se relacionan o se sirven del graffiti sin que sean un reflejo coherente del

empuje o el agotamiento del movimiento como tal. Éste parece mantener un desarrollo continuo, con altibajos, pero progresivo, con una constante renovación generacional, afincándose en la subculturidad de nuestras ciudades, planteando una complicada tarea de erradicación para aquellos defensores del sistema centralizado, de las homologaciones del orden normativo.

### 3.2.2.1. La extravagancia del arte y la subversión del graffiti

El escritor de graffiti no sólo puede ser considerado popularmente como un extravagante cuando se le toma como artista, sino además como un subversivo en su completa condición de escritor de graffiti. Es más, si el escritor se consagrara exclusivamente como artista estaría irremediablemente condenado a no consumir su ruptura con el sistema. El artista moderno en su rol social actual tiene asumido y podemos afirmar que impuesto el ejercicio marginal de su actividad, pero más que desde una posición amenazante, desde la maniobrabilidad simpática de la excentricidad<sup>63</sup>. A esto se añade que, gracias a su pertenencia a un ecosistema que le dependiza económica y culturalmente del sistema, está lejano el día en que su obrar lo desestabilice seriamente. Es más, la toma de una actitud seriamente amenazante, la salida de tono cultural en su papel como artista convencional le puede suponer la privación pública de su identidad como artista. Por otra parte, ha sido esa misma excentricidad o su necesidad de excentricidad y la búsqueda compulsiva de la originalidad lo que ha motivado en los 80 su aproximación a las formas del graffiti. Incluso, cuando se acomete la realización de un auténtico graffiti, no puede afirmarse que sean semejantes ni la reacción social ni las motivaciones y las intenciones de fondo entre un escritor de graffiti y un artista profesional, sobre todo si es famoso. Tenemos un ejemplo muy próximo que

---

<sup>63</sup> «Un "excéntrico" es un señor (o de cualquier modo un sujeto) que actúa en los límites de un sistema ordenado, pero sin amenazar su regularidad», situándose en una posición periférica (Calabrese 1994: 72).

ilustra esta cuestión recogido en una nota de prensa (M., A. 31-8-1996: 25).

El conocido pintor Miquel Barceló en su pueblo natal, Felanitx, «en un gesto espontáneo, pintó con un grafito un hito fálico callejero, un blanco mojón de tráfico denominado popularmente 'el supositorio'». En el mismo artículo se nos describe la imagen del artista a modo de un estereotipo: persona marginada, amante de la soledad, taciturno y esquivo, noctámbulo, conversador en tertulias, donde se da al vino y confraterniza con colegas artistas, practicante del gesto y dado al arrebató, personaje contemporáneo cuyas acciones desbordan modernidad. Una imagen que, sin duda, -aunque en cierto punto próxima al estereotipo del escritor de graffiti- resulta verdaderamente odiosa para éste, no por lo que es en sí o la comparación que se podría generar, sino por lo artificioso de la construcción de esta vivencia y la distorsión de nuevo que se plantea socialmente de lo qué es estrictamente un graffiti. Por otro lado, con la confrontación de estas dos imágenes en la escena del mundo del graffiti, se traspassa la jerarquización cultural entre el mundo del arte y la cultura de calle, estableciéndose consiguientemente una jerarquización entre la tipología del graffiti artístico, representada en la acción comentada de Miquel Barceló, y el *Hip Hop Graffiti*, que se situaría conforme a ello por debajo.

Pero, cuidado, el interés de esta nota de prensa no está en el hecho, sino en la visión social (identificada con la narración del periodista) que del hecho se tiene y de la entidad genérica de Barceló como imagen del artista contemporáneo situado en el éxito. O sea, lo de menos es que fuese Barceló y lo que más nos debe preocupar es cómo se

contempla el graffiti y lo que hay alrededor de él, así como en torno a la creación artística. De esta manera, sí determina que fuese quién era el que este hecho llegase a<sup>ser</sup> algo más que una anécdota. Al ser el autor de este graffiti un artista "consagrado" y popular y además ser vecino del pueblo, a lo que se añade la ganga económica que representa su generoso graffiti, se produce una reacción municipal anómala hacia este genial graffiti tan oportuno: *«El alcalde de Felanitx, Miguel Riera, ha protegido la singular obra, la única que el patrimonio municipal conserva de su hijo contemporáneo de más relieve»*. Así pues, se observa una doble moral pública que responde a muy distintos condicionantes, aunque el principal sea la autoría. Sin duda, ningún escritor de graffiti se puede comparar ni se va a comparar con Barceló, al que sin reparos no dudarían de calificar como *toy artistilla*, pero sus ejecuciones comparten circunstancias semejantes, aunque con la concurrencia de unos condicionantes imprescindibles que hacen que uno sea aceptado y otro rechazado: el prestigio de su autor y el sello de garantía de su calidad artística.

Este acontecimiento nos va a servir de ilustración al peculiar pique que los escritores tienen con los artistas profesionales. Este surge desde el mismo momento en que se les considera unos aprovechados. Ellos se llevan la fama, mientras los escritores se han currado la construcción de un estilo y padecen lo indecible por situar al graffiti en una posición digna desde la persecución y la incomprensión<sup>64</sup>. Esta

---

<sup>64</sup> Esta misma consideración de "aprovechados" se estableció también entre los mismos escritores. Los escritores de New York estimaban que los de California o de Europa habían partido desde una posición de ventaja, al inspirarse en sus creaciones y ahorrarse quince años de desarrollo (Chalfant y Prigoff 1995: 9). Esto concluye en el mismo momento en que se reconoce la precedencia y su mérito por parte de todos los escritores del mundo. Un reconocimiento oficial que aún no se ha establecido desde el arte institucional que, en general, menosprecia estas "manifestaciones menores de gente sin cualificación ni concepto" desde una evaluación netamente formal, que rechaza como artístico lo que se desarrolla fuera de su áureo ámbito.

"insolencia", que se funda en la perversión del proceso y la comercialización de una imagen, estuvo muy presente en las conversaciones entabladas con escritores. Por ejemplo, SUSO.33 recalca especialmente a modo<sup>de</sup> denuncia la utilización del término graffiti desde la impropiedad conceptual:

SUSO.- Tu ves algo hecho con un *spray* y ya lo llaman graffiti. El primero que hizo un graffiti fue Tàpies, dicen. Hizo un cuadro que ponía «graffiti» y estaba hecho con...<sup>65</sup>

F.F-S.- ¿Se quieren echar ese mérito los artistas oficiales, que están metidos en el arte oficial; las "vanguardias" oficiales?

SUSO.- Hay gente que sí intenta hacerlo, pero como no... Todo eso, todo lo de las vanguardias son muy como procesos

---

Sólo el *Graffitismo* tiene una consideración puntual como hemos visto, pero el graffiti como tal no merece más que su cita como motivo de inspiración, sin entidad de por sí como corriente artística autónoma.

Por otro lado, este frecuente restregarse los parasitismos nos induce a considerar el alto peso de un concepto como el de la originalidad personal en el mundo del graffiti de cuño americano.

<sup>65</sup> Sin duda, SUSO se refiere a alguna obra realizada por Antoni Tàpies durante la segunda mitad de la década de los 80, donde se deja sentir la influencia técnica (aerosol) del *Spraycan Art* (Combalia 1988: 27 y 190). En concreto, la crítica que realiza contra este artista representa una denuncia contra la sacralización grafitera del instrumento del *spray* y contra el uso inapropiado o confuso del término *graffiti* -de moda desde los 70- en el discurso del arte contemporáneo, tanto por algunos artistas al titular con él sus obras [p. ej., en este caso: *Matèria i graffiti* (1986), *Graffiti sobre matèria marró* (1986), *Llibre i graffiti* (1990) o *Graffiti sobre ciment* (1990)] o no distinguir suficientemente entre el elemento de inspiración estética y el objeto artístico, como por críticos y estudiosos al referirse a estos trabajos; dejándose sentir ese patrimonialismo de los escritores por dicha palabra. No obstante, a la hora de mencionar el trabajo gráfico de Tàpies caben expresiones más felices como *grafismo* o, incluso, *trazo-graffiti* (Guidieri 1996: 17). Sin embargo, hay que señalar que Tàpies no es un artista de modas. Su interés por este «*lenguaje urbano primitivo*», por la expresión grafitera sobre muros, ventanas y puertas nace en su adolescencia, a finales de la década de los 40. Sus comentarios escritos acerca del graffiti (Tàpies 1971, 1989) nos muestran una sensibilidad y una capacidad de comprensión de la naturaleza del fenómeno nada distante de los postulados afincados en el pensamiento del *Graffiti Movement*, al que acoge positivamente hasta en su vertiente graffitista, y las categorías internas establecidas en el panorama grafitero contemporáneo desde 1968.

En esa negatividad que rezuma el comentario de SUSO cabe encontrar en la divulgación que los medios de comunicación hacen del uso indecoroso de este término -que parece adoptar ribetes mágicos o sacros- en vinculación con la figura de Tàpies un fuerte acicate al enconamiento contra este artista. Como muestra de este hecho tenemos un artículo de prensa (Arias 16/17-3-1991: 31), en el que, citándose a Tàpies, se describe una ceremonia en la que él no participa, consistente en la inscripción de un "graffiti" colectivo en la viga que corona el edificio hotelero Arts Barcelona en la -en ese momento en obras- Villa Olímpica. Algunos de los "taggers" que la ofician son Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona, el arquitecto Graham, la diplomática Ruth Davis y Ramón Boizadós. El periodista no especifica si se empleó o no el *spray*, pero sí recalca la bendición de RENFE (sic) al proyecto olímpico. Indudablemente, el recurso al término en este artículo resulta excesivo para cualquier escritor.

Finalmente, el comentario de este escritor nos advierte de la puntual atención prestada por el mundo del graffiti al arte institucionalizado.

mentales; pero no parece que hayan hecho ese proceso mental. Simplemente, parece que se quieren aprovechar de la palabra. Porque, si se profundiza en el tema, él está pintando en su casa un cuadro, un lienzo y está utilizando un *spray*; eso no es graffiti. Está utilizando un *spray* como podría utilizar óleo, como podría utilizar acuarela, como podría utilizar la técnica que quisiera que eso no es graffiti. Graffiti es algo ilegal que está... [...] Lo que es más importante y lo que le da toda la fuerza es eso que es algo que es algo que es ilegal, está en la calle. [...] Y hay mucha gente que se aprovecha de la palabra graffiti. En Madrid hay muralistas, en Barcelona hay muchísimos muralistas también, que se están aprovechando de esto. Hay gente que pinta con *spray*, aprovecha también la imagen y la estética del graffiti que está ya como muy peculiarizada y muy relacionada con el tema del cómic y letras, muchos trazos y todo muy cerrado. Y se aprovechan de ello, simplemente sabiendo pintar, con permisos y no están haciendo graffiti. Están haciendo un mural que podían haber hecho con pintura acrílica, que podían haber hecho un arco iris... que podían hacer lo que quisieran. Pero eso no es graffiti. [...] Está el muralista. Hace murales y no se arriesga, pero que lo han encasillado y lo quieren encauzar en la palabra graffiti. Pero, si tiene permiso, eso no es graffiti, vamos. [...]

(SUSO 33 c.p. marzo 1996)

Obviamente, esta visión negativa hacia los artistas es también recíproca desde fecha muy temprana. En general, responde a la concepción de los escritores de graffiti (que exponen y se integran en el mercado del arte) como unos arribistas que compiten deslealmente con aquellos que se consideran y son considerados artistas legítimos, con una formación facultativa correcta, siendo en el terreno de la cotización económica donde se da con más furor esta confrontación competitiva<sup>66</sup>. No obstante, aunque detrás de ello está el deseo de prestigio cultural de algunos escritores, se trataría de una competición forzada desde la

---

<sup>66</sup> Habría que aclarar que inicialmente la visión negativa del graffiti por parte de los artistas profesionales, formados convencionalmente, se centra en la impresión de anarquía social, crisis moral o inseguridad ciudadana que causa su actividad (Gablik 1982: 33). Esto sucedía antes de la irrupción de los escritores en el ecosistema artístico, que fuerza a los artistas a implicarse más allá que como expertos estéticos.

instrumentalización de éstos por parte de galeristas especuladores, que no se guiarían por evaluaciones estéticas convincentes. El escritor de graffiti no necesita, aunque se dé, del enfrentamiento con la corporación artística para consolidar su entidad distintiva. Incluso, éste se supedita al enfrentamiento con la comunidad ciudadana o con las administraciones públicas o los cuerpos policiales.

La opinión de Antonio Saura puede ser un oportuno ejemplo en el contexto español de esta actitud si no de desmerecimiento, sí de recelo. A lo largo de un artículo en el que critica a ARCO desde su valoración como una parodia de las ferias de arte de otros países (Saura 27-2-1985: 30), Saura estima el graffiti (el "graffiti" expuesto) como uno de sus «*productos sospechosos*» (moda especular del mercado, colonización comercial de galerías extranjeras), mostrado de modo fragmentario, y -lo peor y más significativo- como un «*arte analfabeto*»<sup>67</sup>, «*protegido indirectamente por el Ministerio de Cultura*». Esta visión que no tiene por qué ser discutida, no obstante evidencia en su acertada percepción del *Graffitismo* como una moda comercial y explicar el éxito de un "mal arte" en una política cultural proteccionista que el arte plástico institucional debe de ser para los artistas plásticos facultados y no pueden ingerirse artistas -si lo son- de segunda fila en aquellas muestras que deberían concebirse como representativas de una cultura de calidad y no un reflejo artificioso y deformante de la realidad cultural. Verdaderamente, la realidad subcultural no es exactamente el mejor exponente de la realidad cultural, pero este tipo de

---

<sup>67</sup> Este calificativo no es nuevo. Ya Paul Theroux en un artículo publicado en *The New York Times Magazine* describe el graffiti como «*locos mensajes semi-instruidos, arañazos de mono sobre el muro*» (Gablik 1982: 33).

críticas no deberían manifestarse en términos tan irrespetuosos.

En otro orden más cotidiano, también es frecuente verles como una auténtica plaga que interfiere enormemente y atenta la obra de artistas con obra en espacios públicos. En concreto se figuran como una molesta ingerencia para escultores y muralistas. Sólo en los casos más excepcionales, algunos de estos artistas pueden congraciarse con sus agresores gracias a su buen hacer artístico, al acertar a integrar su graffiti en ese marco tan especial. En este caso, se puede hasta considerar la posibilidad contributiva del graffiti al arte público:

*«P.-¿Le subleva que un grafito irrumpa en sus murales?»*

*ANGEL ARAGONÉS.- Si se hace con mala saña no es agradable, aunque en la pared de Espoz y Mina, por ejemplo, alguien dibujó uno muy integrado con el entorno... Yo distingo mucho el grafito de la marca, del tac [sic<sup>68</sup>]. El mundo pertenece a los humanos, y marcar el territorio con tacs es equiparable a la meada del perro.»*

*(Neira 16-8-1996: 16).*

---

<sup>68</sup> Esta sustitución del término *tag* por *tac* -dado que desconozco si se da el uso entre los escritores de la palabra *tac* para denominar también a las firmas- puede deberse a una distorsión o corrupción fonética del periodista al transcribir la entrevista o, punto que dudo, a una información parcial y de carácter oral del artista acerca del graffiti. Igualmente, cabe la posibilidad de una errata tipográfica. Por otro lado, sí se ha observado el uso del verbo *takear* (véase esta voz en el glosario).

### 3.2.3. Motivaciones básicas de los escritores de graffiti

Dos motores básicos del graffiti, que subyacen en cualquiera de las actitudes asumidas por los escritores de graffiti y que representan medios de autoafirmación individual, son:

- A) La búsqueda de la fama y el poder
- B) La rebelión frente a la autoridad y las normas<sup>69</sup>.

Los primeros escritores, al igual que los actuales, encuentran en el graffiti un medio para salir del anonimato urbano y obtener la fama en términos de popularidad. Esta necesidad surge de la imperiosa necesidad de reforzar la autoestima del individuo mermada por experiencias personales que tienen una patente causalidad social o psicológica.

Esta pretensión se hace eco de unas técnicas genuinamente publicitarias, puestas al servicio de la promoción de una individualidad revestida por el misterio de una "marca", de la presentación gráfica de un pseudónimo. El escritor hace uso de unos códigos transmitidos culturalmente y los adapta a su expresión particular, incluso ironizando contra unos modos ligados con la retórica del sistema que le oprime. El escritor, no obstante, ataca al sistema haciéndole bien: es un revulsivo cultural. Se sirve de la creatividad para destruir con nuevas y

---

<sup>69</sup> Devon D. Brewer y Marc L. Miller describen cuatro valores principales para la cultura del *Hip Hop Graffiti*: la fama, la expresión artística, el poder y la rebelión (Brewer y Miller 1990: 345-369; Brewer 1992: 188). No obstante, no he considerado oportuno estimar la expresión artística como un motivante común a todos los escritores, en concreto al querer integrar a la totalidad de los *taggers* en el conjunto de los escritores. Por otro lado, la fama y el poder se ligan muy estrechamente, confundiendo sus límites en ocasiones.

vibrantes construcciones. Ejerce una ironía vital, donde al que no se deja vivir manifiesta que vive y niega al que mata su expresión, expresándose una y otra vez. El sistema, dueño de la palabra, borra su voz, mientras el escritor, enmudecido por el sistema, escribe, esperando ser leído, comprendido, revivido por la sociedad o un sector seleccionado de ésta.

La fama, la gloria, la posible riqueza que podría derivarse, por lo general, es más efímera que las obras del escritor. Quizás, personajes como MUELLE, que han "disfrutado" del reconocimiento póstumo, estén por encima de esta afirmación. No obstante, en este caso el duelo sigue en pie y el tiempo dirá la última palabra. La fama que ansía el escritor debe de construirse día a día, realimentarse una y otra vez, dejándose ver continuamente en distintos espacios y distintos tiempos. La inactividad es la muerte. Estamos, pues, ante una representación lúdica de una realidad superior cuyo peso transcendental en algunos casos condena al escritor a refugiarse entre sus colores. La fama es igual a la vida. Su vida va en sus obras. Su obra surca estrechos y oscuros túneles que eclosionan en una explosión luminosa de vida al entrar en una estación del metro. En ese instante ante la mirada pública, divina, surge la fama, el testimonio de una existencia, la huella de una presencia enigmática.

Sin embargo, hay que distinguir dos tipos de fama. Así, el objetivo básico de los escritores se desdobra en conseguir: la fama en el mundillo del graffiti, que otorgaría poder o influencia, y la fama popular o éxito. En la consecución de la primera juega un papel fundamental los méritos del escritor (cantidad y calidad de las acciones, repercusión pública, virtudes estilísticas, valía personal, duelos con otros

escritores...), la divulgación del nombre por los medios de comunicación particulares (transmisión oral, fanzines, visión de piezas rodantes...) e, incluso, la afirmación territorial. La segunda implica un lanzamiento de su figura a través de los *mass media* y, en ciertos casos, interviene en la consagración de la primera. Por el momento, esta vía se mantiene en una posición ambigua, ya que es tan fácil -cuando se despierta el interés por el tema- que un escritor con un excelente currículum como que otro sin el respaldo de una carrera significativa aparezcan por ellos. Todo depende de la accesibilidad del escritor o de la accesibilidad de los medios a los escritores. No obstante, la discreción frente al periodista, sobre todo de los más jóvenes, los más temerosos o perseguidos o los conscientes de su posición modesta, lleva a no facilitar el dato de su nombre de guerra, con lo que sus declaraciones pasan a constituir una muestra del pensamiento general de los escritores<sup>70</sup>.

Esta búsqueda es el planteamiento original que hoy en día está dejando paso a consideraciones que no ven en el graffiti un medio para alcanzar la fama, sino un fin en sí mismo. En este asunto hay que atender las distintas mentalidades de escritores y sus formas de entender el graffiti que han ido apareciendo a lo largo de su desarrollo. Además, hay que tener presente cierto desengaño acerca de los medios de comunicación,

---

<sup>70</sup> Se aprecia que, aunque en muchos casos no hay reparos en dar el nombre de guerra, coexiste la tendencia en algunos casos de no darlo o pronunciarlo ante extraños a este mundillo (periodistas, investigadores, gente de la calle). Sino que usualmente se suele dar un nombre de pila, si acaso, con algún apellido, sin que haya certeza de que sean verdaderos. En esto recae una cuestión fundamental: mantener el anonimato público de su faceta proscrita como escritores, evitando que se fiche su nombre y firma con su persona. Esto sólo se supera en el caso de que el escritor sea muy famoso o popular o no importarle el ser fichado, por descaro o ya estarlo.

Sin embargo, entre los escritores o gente de confianza no existe objeción alguna en referirse con el nombre de guerra, siendo muy raro que se llamen por otro nombre. Si acaso, puede circular el de pila entre los más amigos.

tanto por el tratamiento del tema como por su interés antojadizo o la instrumentalización a la que se le suele someter, por lo que la fama popular o el éxito no sólo pueden carecer de cualquier clase de relevancia dentro del mundo del graffiti, sino que puede perjudicar su reputación, dadas las responsabilidades que comporta.

Eminentemente, con la persecución represiva de esta práctica, se incentivó el aspecto rebelde que pudiera estar latente de modo secundario en esta actividad. El enfrentamiento contra las administraciones públicas, contra la maquinaria institucional representaba un atractivo aliciente, pletórico de romanticismo para unos escritores que se sentían como el pequeño David contra el gigante Goliath, el ratoncillo que da mil vueltas al gigantón elefante. De este modo, el componente delictivo se torna en un principio director de primer orden que llega a definirlo por encima de cualquier otro componente, a identificar y distinguir al graffiti frente a otras producciones plásticas. En todo este planteamiento, se añade la articulación de un discurso por parte de los escritores que cae en un evidente maniqueísmo (el color de la calle vs. la grisalla de los burós) que les sitúa como paladines de las libertades--individuales--frente a la opresión reguladora y sancionadora de los poderes públicos.

Esta conversión ideológica de un comportamiento netamente vandálico no hace más que procurar legitimarlo de cara a la sociedad. El bandido convertido en héroe de las masas populares, paladín de la revolución popular, portavoz de las denuncias sociales y conciencia de las flaquezas de su sociedad es un tema presente en nuestra cultura -desde Robin Hood a *El Lute*- que incide en la positiva encauzación de actitudes

marginales antisociales. El escritor sería un personaje que roba la estética del arte del pueblo monopolizada por el sistema, para devolvérsela generosamente a través de un medio que tiene en la transgresión su sentido de ser y en su raíz popular y asociación con lo medio y bajocultural su ámbito cultural específico. En sí, aunque sea acaso a un nivel particular, se plantee o no un fin social, todo escritor de graffiti no hace más que reivindicar su "*ration d'art personnel*", como liberación marginal de la uniformidad simbolizadora de la cultura de masas a través de un imaginario propio (Garí 1993: 47; Castillo 1997: 215-216).

En toda esta ilusión bélica, las campañas vandálicas se convierten en guerras, el aerosol en pistola justiciera, el escritor en bombardero del silencio, el muro en un paredón donde se ejecutan los verdaderos delitos, una pieza maestra en una matanza transmitida por televisión. El arte se convierte en un arma benigna, un medio que no mata sino que vivifica por la provocación o la decoración de ambientes opresivos física y psicológicamente. Un medio que debe de respaldar las intenciones de sus autores en su virtual función social. La conquista de espacios es la conquista de las mentes, de un lugar en los pensamientos de los demás.

Sin duda, en estas motivaciones subyace siempre un deseo por encontrar una identidad social por medio de una vía que, aunque está mal vista normal y generalmente, participa de algún elemento de legitimación desde unas concretas situaciones particulares. Obviamente, el ámbito de las llamadas "tribus urbanas" facilita a algunos jóvenes el construirse una identidad en estas condiciones, buscarse un hueco en la sociedad.

### 3.2.4. La "contradicción" del sistema

Normalmente, los escritores de graffiti gustan de buscar contradicciones entre los planteamientos normativos oficiales y la actuación de las instituciones. Esta inversión de papeles, suele convertir en delincuentes a los defensores del orden y viene a justificar sus propias acciones, al menos en su discurso interior, al denunciar una especie de doble moral social.

En cualquier caso, debemos tener presente que la búsqueda de contradicciones ideológicas o culturales se presenta como uno de los cuatro hechos por medio de los cuales se produce la expansión de oportunidades culturales (McAdam 1994: 47-48), o sea los procesos de construcción de un marco de referencia determinado, propicio -en este caso- para la legitimación de los escritores de graffiti<sup>71</sup>. Por ello, no es oportuno

---

<sup>71</sup> Los otros tres hechos que generan la expansión de las oportunidades culturales (McAdam 1994: 48-54) son:

2.- Las reivindicaciones de rápido desarrollo (*suddenly imposed grievances*; Walsh 1981: 1-21). Constituyen una serie de acontecimientos dramáticos, extensamente divulgados y generalmente no esperados, que sirven para potenciar la conciencia y oposición pública frente a unas condiciones sociales hasta entonces acatadas. En el caso del graffiti, se haría hincapié en la incomprensión social, la persecución policial, la represión política, la opresión del sistema a la libre expresión, etc.

3.- Las dramatizaciones de la vulnerabilidad del sistema. Esto se corresponde tanto con las sanciones públicas favorables a su actividad (patrocinio municipal, consentimiento público...) y como con el recurso de medidas represivas o de la fuerza (intervención policial, endurecimiento jurídico, intolerancia pública...) por parte del sistema para atajar el problema son interpretados como signos de debilidad del sistema y pruebas de la potencia del movimiento, alentando su intensificación.

4.- La disponibilidad de marcos dominantes de protesta (*master protest frames*; Snow y Benford 1988: 197-217). Los movimientos sociales tienden a agruparse en el tiempo y el espacio, pues no constituyen fenómenos independientes. Se sintonizan y se interinfluencian, desarrollando y extendiendo un marco dominante alternativo que fortalece su legitimación colectiva. En este caso, he constatado lazos ideológico-culturales entre el *Graffiti Movement* y el movimiento pro derechos civiles, el pacifista, el rastafari, el *squatter* o el neanarquismo, por

despreciar su importancia en pos del fortalecimiento de la identidad del *Graffiti Movement*, aunque parezca en ocasiones pueril la dramatización de contradicciones evidentes entre valores culturales muy difundidos, incluso inculcados a través de la educación general o los *mass media*, y las prácticas sociales convencionales. Quizás, sea esa misma ingenuidad o simpleza una de las vision más demoledoramente críticas contra la hipocresía de los sistemas. Estas incongruencias, por otro lado, también pueden encontrarse en el mismo cuerpo subcultural del graffiti.

En Madrid, tenemos dos casos concretos suficientemente ilustrativos y estrechamente enlazados con los ámbitos de desarrollo de los escritores: el metropolitano y los transportes públicos terrestres.

En abril de 1995 se inaugura el cierre de la línea 6 del metropolitano madrileño, con lo que pasa a ser una línea circular. Antes de esta inauguración, la Consejería de Transportes de la Comunidad de Madrid convocó un concurso para elegir cinco murales que decorarían las nuevas estaciones y la ampliación de la estación de Ciudad Universitaria; del mismo modo que se hizo anteriormente con la ampliación de la línea 1. La totalidad de los ganadores eran estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (Jiménez 23-7-1995: 6).

En este caso resalta en primer lugar el recurso del arte como dignificador de un espacio y dispensador de modernidad por

---

ejemplo, y a través de la presencia de *repertorios culturales* de un modelo tan contundente como el movimiento obrero, confirmando una continuidad temporal, al menos parcial o simbólica, del activismo de otras generaciones.

medio de su contemporaneidad estilística. En segundo, el encauzamiento de la expresión por medio de unos cauces institucionales que sirven de plataforma promocional de nuevos talentos (convocatoria del concurso, enunciado contractual de las bases del concurso, participación de artistas facultados o en proceso oficial de facultación). En tercero, considerando algunos pormenores del asunto, como el impago del trabajo a los principales ganadores o la ejecución subsidiaria de alguno de los proyectos, una ambivalente consideración de los artistas que va desde el menosprecio laboral a su estima como creadores proyectistas por encima de su posible papel como ejecutores materiales de obras.

Pero, ¿qué ocurre con el graffiti, esa expresión artística tan estrechamente e indisolublemente ligada con el espacio suburbano? Su vinculación cultural con lo sucio, lo obscuro, lo indecoroso le relega a sufrir persecución y omite cualquier propuesta de integración desde las instancias oficiales que no atente contra sus fundamentos básicos. Igualmente, su naturaleza trasgresora le condena a una incompatibilidad sólo superable de modo puntual o contenida en individualidades que se integran dentro del circuito institucional. En este caso, aunque se podía haber procedido al encargo de piezas a escritores de graffiti, con una ubicación predeterminada y alguna puntualización temática, -que podrían incluso haber resultado más económicos- no se atiende esta posibilidad. Seguramente, el no plantearse lo siquiera evita no incurrir en un incentivo de la actividad vandálica ni en la ratificación de la cualidad artística del graffiti que del mismo modo les respaldaría culturalmente. Igualmente, muestra el interés por apreciar a un sector profesional, cuyo centro de formación institucional emblemático, la Facultad de Bellas Artes, se

encuentra vinculada con esta línea 6 del metro madrileño, la línea universitaria por excelencia.

También -y entramos en el segundo caso-, tenemos la certeza de que, por ejemplo, si un escritor pintase un autobús público entero con unas piezas maravillosas -que de seguro harían las delicias de buen número de espectadores- éstas serían borradas sin ningún miramiento, porque ningún medio ilícito se justifica por el fin. En cambio, cuando la Empresa Municipal de Transportes decide recubrir en enero de 1996 sus autobuses con una anuncio publicitario no parece que se cometa ningún acto en principio reprobable. Se tolera, pese a las protestas ciudadanas, encabezadas por el Club de Debates Urbanos, con el arquitecto Ricardo Aroca a su frente (Jiménez 19-5-1996: 6).

Entonces, ¿que hace aceptable este hecho? Las instancias públicas fundamentan su decisión, primero, en el beneficio económico que reporta al bien público y, en segundo lugar, -atención- en la "originalidad" que se liga a lo que se vende como una idea muy creativa e imaginativa, cuyos responsables (políticos) señalan, incluso, la intención de mejorar estéticamente con el tiempo. A estos respaldos, que parecen de por sí suficientes, se añade por el gerente Tomás Burgaleta con un sentido restrictivo la afirmación de que los autobuses serían un sitio ideal «para llevar *publicidad institucional y cultural*». Esto es, se apela a un principio de decoro que atañe al tipo de publicidad que debe destinarse a este soporte concreto, por este medio tan impactante, y que se va a incumplir con el tiempo. Como remate, en todo este discurso explicativo se llega a apelar a las experiencias precedentes en Europa, como ejemplo a seguir y principio de autoridad:

T.B.- «*En Alemania hay autobuses completamente pintados como un hipopótamo para anunciar el zoo. ¿Por qué no aquí?*»  
(Jiménez 19-5-1996: 6)

No obstante, los mismos escritores también apelarían a argumentos parecidos en términos semejantes. El beneficio social, económico (trabajo gratuito o de bajo costo) y el deleite estético de esta explosión de color, la originalidad creativa, libre de uniformidades, la apelación de alguna acción parecida a experiencias integradoras en Europa y América, etc. Sin embargo, el carácter publicitario, o sea, la sujeción a la transmisión de un determinado mensaje, con el consiguiente control temático, posiblemente acabaría contrayendo en determinados escritores la propia renuncia a este servicio. Es una reacción habitual en cualquier escritor al plantearse un trabajo decorativo de encargo.

Por tanto, en aquel ejemplo institucional, existe un aval socialmente aceptado. En el otro, el aval creativo espontáneo se encuentra cuestionado desde las normas sociales que son indudablemente eco de una inmensa opinión general que considera indecoroso la cubrición pictórica de los vehículos públicos, una falta de respeto a los usuarios y a la ciudadanía en general. Pero, al valorar los pros y contras, ésta se vende a la rentabilidad económica y a su generación a través de los circuitos oficiales. En definitiva, control y orden, frente al descontrol y el caos. El graffiti es un fenómeno caótico (Calabrese 1994: 141) o peor, un caotizador.

Por otro lado y bien relacionado con esto, no puede eludirse un problema de base fundamental. Se trata de que mientras las instancias oficiales del sistema se sentencia que

los jóvenes han de desarrollar sus capacidades expresivas, su iniciativa personal, su espíritu competitivo y su sentido cívico en beneficio de la sociedad y de la convivencia democrática, su actuación esta mal vista y es motivo de críticas acérrimas por esas mismas instancias. Obviamente, el graffiti se presenta como un medio espontáneo de mejora del entorno desde un planteamiento estético que implica el ejercicio de una sensibilidad artística. No obstante, esta actitud es reprendida. Estos chavales son unos chicos malos porque no hacen el bien ni dónde ni cuándo ni cómo se tiene establecido y desde una toma de decisión individual o minoritaria. Su actuar, el despertar de su potencialidad creativa se cataloga finalmente como antisocial.

### 3.2.5. Graffiti y juego

La faceta lúdica no puede nunca desligarse del graffiti ni en sus orígenes ni en su desarrollo consumado. En él confluye lo artístico y lo lúdico tan estrechamente que cuesta creer que pueda existir un graffiti sujeto a las restricciones impuestas por un proceso como la profesionalización o los constructos teóricos. José Alcina insiste -aunque de un modo parcial y generalista- en esa faceta del graffiti como una distracción, un divertimento, un juego placentero al alcance de todo el mundo (Alcina 1988: 160-161, 170). Un acto en el que no cabe la intencionalidad de realizar una obra de arte, cuya obra no desea ser expresamente obra de arte<sup>72</sup>. Sin duda, al traspasar esa barrera, nuestros escritores de graffiti dejan de ser simplemente jugadores para pasar a mayores, sin desprenderse nunca de ese regusto lúdico.

De este modo, sea el arte una forma de juego (Lowenfeld 1967; Alland 1977)<sup>73</sup>, sea el juego una forma de arte (Read 1964), el juego es un medio de expresión y de integración vital

---

<sup>72</sup> Este planteamiento responde a una óptica clásica o clasicista, mejor dicho, platónica. A través de ella, la realización frívola del arte como un divertimento anula su verdadero sentido como tal expresión artística y lo convierte en un juego (παίγνα) (Platón: Politicus, 288C; Tatarkiewicz 1987: 132). Desde este enfoque, arte y juego conforman dos caminos irreconciliables. No obstante, esta disyunción es improcedente en el discurso artístico contemporáneo del mismo modo en que el transgresivo graffiti, indudablemente, se constituye en más de un sentido en un monumento a lo antiplatónico.

<sup>73</sup> Igualmente, el arte lúdico (*Bienal de Venecia de 1970; Documenta 5 de Kassel, 1972*) es un claro exponente práctico de estas mutuas implicaciones. Para sus promotores el arte viene a constituir un momento más de la actividad lúdica del hombre. No hay una diferencia tajante entre ambos impulsos. Indudablemente, algo de cierto debe de haber en todo ello. Pero, para que ello resulte, hay que reactivar nuestras facultades recreativas, revitalizar nuestro espíritu juguetón, o sea romper las barreras culturales que los distinguen. Esta reactivación recuerda el aspecto aventurero del graffiti, cuyo espíritu genera una actitud próxima al juego, quizá para poder sobrellevar los posibles riesgos de su actividad.

y social, lo que por sus características le relaciona muy estrechamente con lo que llamamos arte. El matiz diferenciador entre arte (*impulso artístico*) y juego (*impulso lúdico*) radica en que se tenga conciencia de sí mismo como creador de formas con valor para otros miembros del grupo, dada una creciente participación en la conciencia social, comunitaria del individuo en cuestión (Escudero 1975: 25-26; Harris 1985: 478). Por tanto, se puede considerar que el graffiti participa de una fase del desarrollo humano donde juega un papel muy importante para la formación del individuo lo lúdico y sirve de transición, con su componente artístico, hacia pautas de comportamiento adultas, donde lo lúdico -aunque presente- pasa por lo general a un segundo término. Igualmente, el graffiti no puede estimarse como una moratoria de la infancia, aunque sea popular su asociación con "cosas de niños" y se considere incompatible con una conducta adulta.

Pero, del mismo modo que el juego sirve para conocer e integrarse en el mundo desde un determinado rol, también puede conformarse como un medio de transgresión del estado de cosas establecido. No es casual que el fenómeno del graffiti, desde su fundamento lúdico, se afine especialmente en niños y adolescentes y muestre unos evidentes lazos de proximidad con el mundo infantil. En éste la rebeldía hacia la disciplina y la autoridad arbitraria, además de la fascinación por romper o cuestionar de modo natural o sistemático los tabúes enseñados, hacen del graffiti un medio óptimo de expresión de su descontento, ya irreverente de por sí como medio. El graffiti es la grafía subjetiva, la reivindicación de la personalidad -ajena a esa mecánica caligrafía escolar que se erige en símbolo de su socialización-, que no se ciñe al espacio de un folio,

sino que busca y explora espacios, palabras e imágenes prohibidas.

Sobre todo, esta transgresión del orden acontece cuando el juego se toma más en serio que una realidad a la que se dota de la insustancialidad de lo ficticio o lo falsario. Esto es especialmente palpable en un contexto social. De este modo, la negación de un orden y su modificación o sustitución por otro más satisfactorio facilita la inmersión del escritor en un mundo personalizado y le aleja de incertidumbres oscurantistas, producto de su disconformidad con un sistema insatisfactorio, y facilita el ejercicio de sus acciones, evaluadas por encima de unas normas sociales menospreciadas por obsoletas, contradictorias o restrictivas. Por otra parte, cabe la posibilidad de que la seriedad de la transgresión se torne, por su simpleza inocente, en una especie de juego, con objeto de amenizar dicha acción. Esto es aún más interesante cuando las mismas fuerzas institucionales del orden colaboran en esta toma de su actividad como un juego, redondeando la impresión lúdica:

SUSO.- *«Los jurados... son muy divertidos. En realidad les gusta, es como un juego para ellos. Nosotros somos los ratones y ellos los gatos.»* (Delgado 30-11-1993: 9)

El aspecto de la competitividad (no el de la rivalidad) es uno de los puntos que enlaza más estrechamente el graffiti con el juego e, incluso, con lo deportivo. Esto es evidente en el momento en que se tratan de batir marcas, alcanzar records. Entre los escritores o un escritor consigo mismo se establece el reto, directo o indirecto, de abordar una acción más atrevida, más temeraria y sacrificada, de mayor tamaño, más compleja y rica, en definitiva, de rizar el rizo, y sumar acciones, buenas acciones, una tras otra. Como si de un

videojuego se tratase, se acumulan pantalla a pantalla puntos, méritos que forjan su reputación de escritor.

Esta dinámica o concepción de la dinámica hace que lo rutinario desaparezca e, incluso, se forje un gratificante diálogo con otros colegas o los representantes del orden institucional, lo que ayuda al reconocimiento de la entidad del sujeto. El escritor, con sus actos, procura sentirse a sí mismo y, consecuentemente, da pruebas de su existencia. La adopción de una nueva identidad ayuda a asumir este rol y a autodescubrir una faceta distinta. A la vez, colabora en su realización personal, a través del desarrollo de su destreza física y de sus facultades intelectivas incentivadas por el riesgo. El mundo se convierte en un enorme tablero de juego, en un teatro de operaciones, donde mientras se juega ganar es vivir y perder, continuar o comenzar de nuevo.

Desde otro aspecto, podríamos y convendría relacionar el graffiti, por medio de lo lúdico, con el retorno o mantenimiento a unas experiencias primarias siempre latentes. Unas experiencias que en apariencia parecen reproducir conductas ritualistas o animistas, de vertiente mágica, como medios de superación de las dificultades vitales, como consuelo, evasión o apoyo para sobrellevar las cargas cotidianas de nuestro presente. Quizás, sea esto una postura acorde con una actitud defensiva frente a esa hostilidad sublimada del marco físico y mental de la sociedad y el entorno urbano. Una conducta que no puede evitarse y que resurge continuamente, con más o menos intensidad, por presentar cierta eficacia en la superación de los conflictos humanos y la conjuración de las potencialidades humanas, al menos en un plano personal.

En cierta manera, el juego es al mismo tiempo que el descubrimiento del yo, el enfrentamiento con la muerte, aunque se tenga la oportunidad de volver a empezar. Es más, la consciencia del yo contrae necesariamente la consciencia de la mortalidad (Sabater 1992: 90)<sup>74</sup>. El escritor conoce el riesgo grande o pequeño de serlo y lo asume desde una personalidad que no oculta, pero que le llega a servir de escudo para enfrentarse a un mundo cruel. Se sabe en peligro, un peligro que puede llegar a ser mortal, y por el peligro aprecia el valor de sus actos. Este jugador urbano descubre su vitalidad y una entidad restringida que desea eclosionar en su máxima potencialidad. Sus marcas son el testimonio de unos estallidos de pasión, de un frenesí por vivir en ese límite que garantiza la consciencia del bien y del mal, de lo posible y lo imposible, de la vida y de la muerte.

---

<sup>74</sup> La consciencia de la idea de la muerte es un rasgo que puede resultar esencial a la hora de considerar la frontera que distingue entre un arte de hecho y una serie de manifestaciones biológicas virtualmente artísticas. En el caso humano, la estimación de dicha consciencia y también, sobre todo, de la elaboración de manifestaciones gestuales-rituales, como respuesta, que reflejen la aceptación o negación del hecho ayudarían -aunque no de modo exclusivo- a la concreción de los factores básicos que intervienen en la conformación del arte. Por otra parte, fuera de lo que nos atañe en este momento, posibilitarían una más clareada delimitación cronológica de los estudios histórico-artísticos.

### 3.3. Neobarroquismo y graffiti

Numerosos autores que se ocupan de temas artísticos tratan el tema del graffiti partiendo de una forma desnaturalizada de éste, incurriendo en el enfoque de una imagen distorsionada. Por ejemplo, Bonito Oliva considera el graffiti en su vertiente oficial, inserto como *Graffitismo* en la transvanguardia (Bonito 1992: 41), o sea sin reunir el principal elemento definidor que es la impropiedad del medio o del proceso, el empleo de un cauce ilegal de expresión en el marco público. En este sentido, se tendería a confundir la inspiración de artistas plásticos contemporáneos en la estética del graffiti, que se da tanto en Occidente, desde las Vanguardias hasta hoy, como en el arte contemporáneo no occidental (Ali 1997: 167-169), con la ejecución de graffiti. O se estaría interpretando la actuación de escritores de graffiti insertados socialmente como artistas convencionales, que concentran su transgresividad en cuestiones formales o temáticas y no mediáticas, como una prolongación de la acción grafitera. En este aspecto, claro está, el discurso del estudioso del arte se centra en lo oficialmente considerado arte y sólo interpreta el graffiti como elemento subsidiario de lo artístico.

Incluso, no ya se subordina el graffiti a las corrientes artísticas de vanguardia o posmodernas, sino que se tiende a interpretar una dependencia directa de éstas. Por ejemplo, Gillo Dorfles afirma, desde un modelo arborescente de ordenamiento de los fenómenos artísticos contemporáneos, su derivación del Surrealismo, del Expresionismo o del *Pop* (Dorfles 1990: 20). En este juicio se establece una acción

impertinente. No tanto por analizarlo desde la obra de escritores que han tomado contacto con otros niveles culturales y sectores sociales a los que suele ser ajeno la mayoría de los escritores, y a la que interesa articular un discurso histórico-artístico; sino por omitir o despreciar la potencialidad de la cultura de masas que enlaza e influye sobre todas las manifestaciones artísticas de la sociedad contemporánea como fuente icónica y temática, aunque participe a su vez de esas corrientes culturales institucionales. El tratar de interpretar una expresión popular desde un ámbito altocultural, aplicando analógicamente unos esquemas clasificatorios específicos y considerándolo como una "desviación" o una "corrupción" medio o bajocultural es sin duda reducir o sobrevalorar -según se estime- un fenómeno con unas peculiaridades particulares, en algún punto lindantes con lo oficialmente artístico.

El *Graffiti Movement* no es ni una corriente postmoderna ni una tendencia englobable en la Transvanguardia. Si acaso, es un movimiento artístico popular o, mejor dicho, un movimiento subversivo y artístico, autónomo, no subsidiario de las corrientes artísticas oficiales, pese a servirse irreverentemente de sus referentes culturales, y que no se queda en una esfera estética, sino que se infiltra en lo ético o lo político. Una vanguardia subcultural, con objetivos tanto particulares como sociales, que se convierte, ya madura, en la manifestación visual de un movimiento social y cultural alternativo que nace de la calle y sobrevive en ella.

En este sentido, Omar Calabrese es uno de los pocos autores que -gracias a su concepción del Neobarroco- ha encontrado la suficiente base como para interpretarlo desde su

especificidad y no sólo desde su potencial subordinación e integración a la postmodernidad artística, aunque el desconocimiento de pormenores o la visión distante le llevan a escogerlo como un apoyo ejemplar secundario. Sin embargo, el graffiti ni como medio ni como movimiento se queda exclusivamente en una búsqueda sustancialmente decorativa -como parece definirlo Omar Calabrese- ni se conforma con contemplar el límite, sino que se trata de un acto subversivo que procura romper, cuando tiene ocasión, con toda traba que encuentre a su libre expresión.

Omar Calabrese parte de primeras de que el Neobarroco es un *aire del tiempo* que caracteriza a «*muchos fenómenos cultural de hoy en todos los campos del saber, haciéndoles familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente*»; «una "forma" interna específica que puede evocar el barroco» (Calabrese 1994: 31). Sucintamente, consiste en una actitud y una cualidad formal de expresión, una categoría tanto ética como mórfica que distingue a la cultura de hoy de la de otros tiempos. Pero, hay que ir más allá. Lo barroco consiste también en una serie de "categorizaciones" que "excitan" fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por algún frente, sometiéndolo a turbulencias y fluctuaciones y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores (Calabrese 1994: 43). El graffiti participa en toda su plenitud de este aire, de este sabor, de esta mirada. El barroco de la calle vive días de gloria.

Algún autor refiere que el neobarroquismo no es propenso a la inversión de los sistemas de valores (Garí 1995: 245). No obstante, el graffiti, que participa de este *aire del tiempo*,

sí incurre o procura incurrir desde su liminalidad en la inversión de valores (o algunos valores), la transgresión de las normas (oficiales), la subversión del sistema central, aunque -ciertamente no ha alcanzado más que a "hacerle cosquillas" y esa no ha sido una intención constante y uniforme o primaria-. El graffiti se sumerge en el espíritu y gusto neobarroco, en sus figuras y formas. Se deleita creativamente en la desintegración, en la inestabilidad, en el exceso, en el detalle, en la polidimensionalidad, en la complejidad, en el fragmentarismo, en la seriabilidad, en la mudabilidad, en el más-o-menos y el no-sé-qué, en la representación del caos, etc...

## II. LA HISTORIA DEL *GRAFFITI MOVEMENT*

### 1. Breve historia del graffiti newyorkino

#### 1.1. Los inicios

El *Graffiti Move* no surge repentinamente, sino que es fruto de un proceso tradicional incrementado cuantitativa y cualitativamente a inicios de los años 60 (Popper 1989: 258; Flores 1986: 38). No obstante, los orígenes históricos del graffiti de cuño americano se fijan en la ciudad de Philadelphia durante los años 60 (Cooper y Chalfant 1991: 14; Chalfant y Prigoff 1995: 42). Esta ciudad, donde se originó el fenómeno del *tagging*, base del graffiti, fue durante muy breve tiempo la avanzadilla de esta corriente subcultural. Incluso, tuvo una notable influencia sobre los escritores de New York a través de TOP CAT, escritor que impulsó, con su traslado a Manhattan y su *Broadway Style* (Chalfant y Prigoff 1995: 42) o *Broadway Elegant* (Castleman 1987: 61), la generación del clima prebélico que eclosionaría en la denominada *Guerra de los estilos* (Castleman 1987: 63), cuando el estilo se convertiría en un medio de alcanzar la fama. Sin embargo, poco después de aparecer el *tagging* en Philadelphia, es en barrios newyorkinos como El Bronx, Brooklyn, Harlem, Manhattan o Queens donde se produce la maduración y consagración definitiva de este

graffiti a finales de los 60 y primeros 70 (Brewer 1992: 188). De este modo, New York City pasa a ser la capital indiscutible de esta expresión subcultural tanto a nivel nacional como internacional.

Los primeros testimonios newyorkinos se encuentran sobre los muros de los guetos puertorriqueños o hispanos y negros (Flores 1986: 38; Chalfant y Prigoff, 1995: 8), apareciendo con posterioridad las primeras piezas móviles en los vagones del metro. Este traspaso del soporte fijo del muro al móvil de los trenes se data hacia 1972 ó 1973 (Daolio y Pasquali 1984: 111; Toner 1998: 21). Será sobre este soporte donde el *tag* evoluciona hacia formas más ambiciosas en tamaño y cromatismo, el *throw up* y las piezas.

El pionero por excelencia de este movimiento fue TAKI 183 (Demetrius), mensajero de profesión en paro, de origen griego y residente en Washington Heights (Manhattan), que actuó entre 1969 y 1972<sup>1</sup>. Su *tag* -el primero hecho con rotulador- (Popper 1989: 258) apareció a finales de los 60 en New Jersey y Conecticut sobre las paredes, los autobuses, los monumentos públicos y en las estaciones de metro (Popper 1989: 258; Gablik 1982: 39; Castleman 1987: 59, 136-138; Cooper y Chalfant 1991: 14; Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 64; Garí 1995: 30-31<sup>2</sup>;

---

<sup>1</sup> Frank Popper advierte que antes de TAKI 183 hubo un italiano cuyo nombre omite enunciar (Popper 1989: 258). Igualmente, en el video *Style Wars* (Tony Silver, 1983) se indica la posibilidad de que el escritor JULIO 204 pudiese haber firmado con anterioridad a TAKI. No obstante, este JULIO no parece que coincida con el italiano de Popper. De todos modos, resulta tan insignificante el determinar quién fue el primer escritor del movimiento como discutir la naturaleza grecolatina del graffiti. A este respecto, sorprende que pese a la afirmación incuestionable del origen afroamericano y puertorriqueño de este graffiti se cuente entre sus pioneros con miembros de otros grupos étnicos.

<sup>2</sup> Joan Garí nombra a este escritor como TAKI 138, tomando seguramente dicho dato de la primera edición en castellano del libro de Castleman, realizada por la editorial Hermann Blume en 1987. De este modo, recoge literalmente una errata que ha hecho bailar los números de la cifra (Castleman 1987: 59) y que no aparece, por ejemplo, en los agradecimientos del autor (Castleman 1987: 12), en el capítulo VII (Castleman 1987: 136, 149)

Castillo 1997: 231; Toner 1998: 21). Su mérito principal radicó en la repercusión social que suscitó la publicación de una entrevista (New York Times 21-7-1971: 37) motivada por la curiosidad pública acerca de tan misteriosa pintada. Sus declaraciones tuvieron efectos estimulantes sobre numerosos adolescentes<sup>3</sup>, que veían en este medio de expresión plástica, clandestina, transgresora, transitoria y efímera, de un fuerte sentido individualista, un medio de reafirmación personal. No obstante, a su nombre habría de añadirse el de otros escritores consagrados en la memoria legendaria del graffiti, como JULIO 204, RAY A.O., FRANK 207, SOUL I, CHEW 127, BARBARA 62, EVA 62, VOICE OF THE GHETTO, STAYHIGH 149, SUPER KOOL, PHASE 2, CAINE I, CLIFF, TRACY 168, IN, BLADE, LEE, EEL 159, YANK 135, LEO 136, JOE 136, SEEN, KASE, etc.

A esta fase inicial se le denominó *The I Decade* (La primera década) (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 65), un período lleno de experimentos formales y con un notable predominio del factor autorreferencial manifestado y ejemplificado por el *tagging*. No obstante, a partir de 1972 algunos escritores

---

o en la referencia de su entrevista en el New York Times (Castleman 1987: 185), donde figura como TAKI 183. Esta puntualidad advierte de cierta falta de rigor a la hora de recoger y contrastar datos por parte del profesor Garí, al menos al documentarse acerca de la historia del graffiti newyorkino, ya que ninguna otra referencia a TAKI en los títulos consultados por este autor se menciona el numeral 138, sino 183. Obviamente, también cabría la posibilidad de producirse una errata idéntica en el libro de Joan Garí. Ampliando la idea de la transmisión de erratas, el periodista Juan Fernández en un artículo -donde aparecen fragmentos de una entrevista a Joan Garí en su calidad de estudioso del tema-, cita como pionero a TAKI «138» (Fernández 20-2-1995: 72). Significativamente, éste tampoco se ha molestado en contrastar este dato, de seguro confiado en la autoridad de su fuente. Con ello, o bien ha reproducido el dato de su libro, ya publicado entonces, o bien lo ha tomado directamente de viva voz de su autor.

En todo caso, ante la polémica de saber cual es el numeral que correctamente le corresponde entre los dos que le asignan los distintos autores consultados -ante la viabilidad de un erratismo en ambos sentidos- podemos acogernos como prueba definitiva a un documento directo: el registro fotográfico de Don Hogan Charles de la firma de TAKI 183 para el artículo en que se dio a conocer públicamente, "'Taki 183' Spawns Pen Pals", New York Times, 21-7-1971: 37. Además, en este mismo artículo TAKI explica el uso de este numeral por vivir en la 183rd Street.

<sup>3</sup> Entre éstos saldrían escritores como FLOWERS, DICE, SUPER HOG, KOLA 139, SLIM 135, SHADOW 137, HOT 110, FLASH 105, SPIDER 141, BREEZE 112, THING 151, SNAKE 117, RED BARON 127, etc. (Gablik 1982: 39; Nicolay 1973, Riout,

empiezan a reunirse en grupos (*crews*): WAR, 3YB, 6YB, TB, SK, SB, IND's, TBB, *Wild Styles*, RW, MG, *The Fabulous Five*, TMC, TKA, TIC, *The Untouchables*, etc. (Popper 1989: 258; Castleman 1987: 109-116). En algún momento, éstos llegan incluso a constituirse en Brooklyn o El Bronx en bandas de escritores que van más allá del grupo al uso, como es el caso de *The Vanguard*s, *The Last Survivors*, *The Ex-Vandals* o *The Nod Squad* (Gablik 1982: 39; Castleman 1987: 94-109); siguiendo el modelo de bandas como *The Intercrime*, *The Valley Boys*, *The Edenwald Boys*, *The Savage Skulls*, *The Savage Nomads*, *The Seven Inmortals* o *The Black Pearls* de El Bronx o *The Jolly Stompers*, *The Tomahawks* o *The Black Spades* de Brooklyn. Sin duda, se trata de un fenómeno de mimetismo, motivado principalmente por una necesidad defensiva en un clima de incremento de la violencia urbana, ya que en principio puede observarse la creación de los grupos de escritores como la confección juvenil de una alternativa a la incorporación a las bandas criminales.

Por otro lado, la dirección de este graffiti hacia una vertiente icónica y muralista debe de ligarse, como corresponde a su desarrollo de calle, tanto con la influencia de los discursos publicitarios como de lo que se conoce por *Mural Movement*. La presencia de una pintura mural colectiva de temática social y étnica en ciudades como New York, Los Ángeles, San Francisco, Chicago o Boston desde finales de los años 60 tuvo que servir de acicate a la asunción de imágenes por los escritores de graffiti. Por otra parte, esta base cultural favorecería también la expansión e introducción del graffiti de piezas en ciudades como Chicago, Boston o San Francisco en los 80. Incluso, algunas observaciones biologists

---

Gurdjian y Leroux 1985: 64). Una nueva oleada de *taggers* que vendría a reforzar el fenómeno de modo alarmante cara a las autoridades civiles.

o etnicistas de Norman Mailer o de Claes Oldenburg sobre el sentido ecológico del graffiti newyorkino como expresión de pueblos tropicales o latinoamericanos (Popper 1989: 260; Flores 1986: 40) podrían aplicarse a experiencias muralistas de iniciativa popular e intencionalidad evasiva como los murales inspirados en la flora y fauna asiática de Carol Nast y Percy Chester en San Francisco o los paisajes africanos de Kaleb Williams y Horace Washington (Popper 1989: 257). Sin duda, aparte de una interinfluencia, el mundo del mural y el del graffiti comparten unas raíces comunes imbricadas en cuestiones como la integración cultural de las minorías étnicas y la adaptación de los individuos a un entorno urbano degradado, muy presentes en los movimientos sociales de los años 60 y 70.

## 1.2. Su integración y expansión cultural

Durante los años 70 el graffiti alcanza su madurez y es en este momento cuando se origina en el seno del mundo del graffiti un proceso de agrupación de los escritores en organizaciones que buscan el reconocimiento de su labor y la legitimización de su actividad frente a la sociedad<sup>4</sup>. Esto responde a la necesidad de desligar su actividad furtiva de cualquier asociación con la delincuencia organizada o la inseguridad ciudadana y de autoprotegerse frente a las políticas represivas ejercidas por las administraciones municipales<sup>5</sup>. Éstas vienen a reforzar desde la autoridad civil la actuación que venían desarrollando desde los inicios del fenómeno las empresas de transporte metropolitano. A la par de esta implicación política del graffiti, se asiste al cambio del discurso de los medios de comunicación que trastocan su inicial curiosidad pintoresca en un acérrimo enfrentamiento puritano en contra de esta especie de degeneración vandálica que amenaza ofensiva y subversivamente la seguridad o la higiene pública.

---

<sup>4</sup> Las organizaciones pioneras más célebres fueron la *United Graffiti Artists* (U.G.A.), creada por iniciativa del sociólogo Hugo Martínez en 1972 y disuelta en 1975, y la *Nation of Graffiti Artists* (N.O.G.A.), formada por iniciativa del actor y bailarín Jack Pelsinger en 1974 (Castleman 1987: 117 y ss.) Ambas tenían en común el encauzamiento legal de la actividad a través de una profesionalización, su entrada en los circuitos convencionales de exhibición y comercialización del arte y una tendencia a participar de las corrientes artísticas instauradas. En Philadelphia sobresale la *Graffiti Alternatives Workshop*, centrada en la realización de murales (Popper 1989: 258).

También, destaca por sus planteamientos el *Group Material*, formado en 1979 y coordinado por Tim Rollins. En principio, éste promueve la realización de un arte radical en términos político-sociales sin renunciar a la definición genérica del graffiti (Gablik 1982: 37).

<sup>5</sup> El Ayuntamiento de New York sería el primer ayuntamiento en declarar la guerra abierta contra el graffiti (*New York Times*, 21-5-1972: 66), saliendo en apoyo de la M.T.A. (*Metropolitan Transportation Authority*). Esta actitud municipal de rechazo combativo se reproducirá en otras ciudades de los Estados Unidos con un desarrollo alto del fenómeno, como tal es el caso de Philadelphia (Chalfant y Prigoff 1995: 11, 42) o San Francisco (Chalfant y Prigoff 1995: 48).

De todas formas, desde 1973 se va articulando una corriente de opinión pública a su favor que compensaría la presión censora a la que hasta entonces se sometía el graffiti<sup>6</sup> y que apela a sus valores culturales y artísticos. Significativamente, entre 1975 y 1980 se asiste a una etapa de silencio institucional y periodístico que evidencia la ineficacia de las medidas tomadas por la autoridad municipal y el temor de los medios de comunicación de ser acusados de apologistas del graffiti (Castleman 1987: 149).

No obstante, la curiosidad y el entusiasmo estadounidense y europeo hacia este fenómeno durante los años 70 nunca llegan a decrecer. Dentro de esta expectación, surge el interés de algunos galeristas, críticos y artistas por este género de manifestaciones.

En los Estados Unidos se suceden desde 1973 y durante los años 80 distintas muestras de "graffiti", oficiales o semioficiales, en el seno de la indiscutible capital del arte contemporáneo que es New York. De esta forma, se divulga la obra de escritores y graffitistas<sup>7</sup> como FUTURA 2000 (Lenny

---

<sup>6</sup> Los primeros paladines públicos a favor de la causa grafitera fueron Richard Goldstein (Goldstein 26-3-1973: 35-39) y el artista pop Claes Oldenberg (*New York Magazine*, 26-3-1973: 40-43).

En el terreno académico, anteriormente, en 1972 se publica el primer artículo científico sobre este tipo de graffiti, de Herbert Kohl y James Hinton: "Names, Graffiti and Culture", en KOCHMAN, Thomas (ed.): *Rappin' and Stylin' Out*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago y Londres, 1972. Se trata del más temprano reconocimiento de la importancia de este graffiti callejero para los estudios sociológicos sobre la juventud urbana. En 1974 sale a la luz el primer libro sobre este movimiento, de Norman Mailer: *The Faith of Graffiti*. Praeger/Alskog publishers, New York, 1974; que anuncia una prolífica avalancha de estudios y publicaciones sobre el tema.

<sup>7</sup> La distinción que establezco entre estos dos calificativos (*escritor de graffiti* y *graffitista*) se funda en que el primero lo empleo para denominar a quienes ejercen o mantienen una actividad ilegal, mientras que el segundo lo empleo para aquellos artistas, escritores o no, que engrosan las filas del *graffitismo*. No obstante, recuerdo que Craig Castleman y algunos otros estudiosos emplean en ocasiones el calificativo de graffitistas para denominar a los escritores de graffiti newyorkino, aunque este autor advierta su preferencia por el término escritor (Castleman 1987: 10). Por otro lado, también se suele determinar esta distinción con el uso de la denominación "real" graffiti writer frente a la de graffiti artist, que vendría a ser lo que entiendo por graffitista (Esteban 1996: 161), pero que resulta en su

McGurr) el *Watteau del bote de spray*, LEE (Lee George Quinones), CRASH, ZEPHYR, DONDI, ALI, A-ONE, KOOR, DAZE, PHASE II, John Ahearn, Justen Ladda, Keith Haring, Tom Otterness, Jenny Holzer, Kenny Scharf, Jean-Michel Basquiat, etc. Estas exposiciones, aunque inicialmente respondían a una iniciativa originada en el propio mundo del graffiti<sup>8</sup>, pronto son auspiciadas y dirigidas por artistas o grupos de artistas próximos o dentro de lo *underground*, coleccionistas, galeristas y organismos insertos en el mundo del arte institucional. Sin duda, nombres como Stefan Eins y Joe Lewis, Sam Esses, Henry Geldzahler, Bruno Bischofberger, Patti Astor, Tony Shafrazi, Sidney Janis, Annina Nosei, Barbara Gladstone, Diego Cortez, Andy Warhol, etc. (Gablik 1982: 34; Chalfant y Prigoff 1987: 7; Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 70), o el paso de escritores por centros formativos como la *High School of Art and Design* o la *School of Visual Arts* de New York son fundamentales para la construcción de esta vertiente cultural (Cooper y Sciorra 1996: 9-10). Las más importantes muestras, de mayor repercusión en el mundo del arte newyorkino, se sitúan en los años 1980 y 1981 (Gablik 1982: 34). En ellas concurren en unos mismos espacios tanto escritores de graffiti como artistas del Pop y el Neopop o la New Wave. Así, tenemos como ejemplos más destacados, en 1980, la muestra "*Times Square Show*", celebrada en un edificio

---

propiedad un tanto prejuiciosa.

<sup>8</sup> Se señala como la primera "muestra legal" de graffiti la realizada por iniciativa del sociólogo Hugo Martínez en el *City College* (20-10-1972) y como la primera exposición la efectuada en el *Eisner Hall* del mismo centro (diciembre, 1972). Ese primer acto significó el nacimiento de la *United Graffiti Artists* que desarrollaría sus actividades hasta finales de 1975 (Castleman 1987: 119-120). Otras exposiciones de la U.G.A. fueron las celebradas en la *Razor Gallery* del SoHo (septiembre, 1973) con el patrocinio de la *New York Foundation of Arts*; en el *Museum of Science and Industry* de Chicago (invierno, 1974) y en la *Artist Space Gallery* del Soho (Castleman 1987: 124-126; Daolio y Pasquali 1984: 112).

Otra asociación de escritores fue la *Nation of Graffiti Artists*, creada por iniciativa propia en el verano de 1974 (Castleman 1987: 129). Su primera exposición se celebró en el vestíbulo del *Central Savings Bank* de Broadway (diciembre, 1974) (Castleman 1987: 130), pero su primera gran exposición fue la realizada en el *Bank Street College of Education* (marzo, 1976) (Castleman 1987: 132).

abandonado y organizada por la COLAB (*Collaborative Projeets Incorporated*) y la galería *Fashion Moda*, dirigida por Stefan Eins y Joe Lewis<sup>9</sup>. En 1981, tendríamos tres muestras interesantes. La primera, "New York/New Wave", celebrada en el *P.S.1, Institute for Art and Urban Resources* y organizada por Diego Cortez, será la que verdaderamente despierte el ávido interés de los galeristas. Reúne a veinte participantes<sup>10</sup>. La segunda sería la "Lower Manhattan Drawing Show", celebrada en el *Mudd Club* y organizada por Keith Haring, donde se reúne a más de setenta participantes<sup>11</sup>. La tercera más destacada sería "Beyond Words: Graffiti Based-Rooted - Inspired Works", celebrada también en el *Mudd Club* y organizada por FAB 5 FRED y FUTURA 2000<sup>12</sup>.

También, habría que recordar la aparición de empresas, como la citada COLAB o la *Graphiti Productions, Inc.* de Mel Neulander y Joyce Towbin, que contaba con escritores como CRASH, FREEDOM, WASP o LADY PINK y que presentaba una dudosa función social y se alejaba declaradamente de un desinteresado altruismo (Gablik 1982: 36-37). Iniciativas particulares que inciden en su rentabilización como refresco de un mercado contraído. Este tipo de negocios que implican la desnaturalización flagrante del movimiento serán duramente contestados por escritores como FAB 5 FRED o FUTURA, defensores

---

<sup>9</sup> Algunos presentes son John Ahearn, Jane Dickson, Mike Glier, Mimi Gross, David Hammons, Jenny Holzer, Joe Lewis, Candace Hill-Montgomery, Tom Otterness, LEE, Kenny Scharf, Kiki Smith, Robin Winters o Jean-Michael Basquiat.

<sup>10</sup> En ella participan artistas y escritores, como Edie Baskin, Keith Haring, Robert Mapplethorpe, Kenny Scharf, Andy Warhol, Jean-Michael Basquiat, ALI, CRASH, DONDI, FAB 5 FREDDY (Frederick Brathwaite), HAZE, LADY PINK, SEEN o ZEPHYR.

<sup>11</sup> Resaltaremos la participación de Jean-Michael Basquiat, Charlie Ahearn, Donald Baecher, FAB 5 FRED, CRASH, Jane Dickson, FUTURA, Joe Lewis, Judy Difica, Kenny Scharf o Sir Rodney Sur.

<sup>12</sup> Mencionar como algunos de sus participantes a Tseng Kwong Chi, DAZE, DONDI, Keily Jenkins, PHASE II, Iggy Pop, SAMO (Jean-Michael Basquiat y Al Diaz), QUICK, RAMMELLZEE (Stephen Piccirello) o ZEPHYR.

de una actitud vandálica, acorde con la vivencia originaria y la definición del graffiti (Gablik 1982: 39).

En este sentido, cabe destacar también la labor introductora en Europa de las galerías de arte, de la mano de galeristas que se mueven en la escena newyorkina. El primer marchante europeo que se interesa por este tipo de arte es Claudio Bruni, quién en 1979 convence a los escritores LEE y FAB 5 FREDDY para que expongan en la *Galleria Medusa* de Roma (Daolio y Pasquali 1984: 112; Chalfant y Prigoff 1995: 7). Le siguen otros como Emilio Mazzoli, Patrick Verelst, Bruno Bischofberger o Robert Fraser por citar algunos. Pero, sobre todo, destaca Yaki Kornblit de Amsterdam, quién, tras una estancia en New York, promueve una relevante exposición en *Le Musée Boymans-van Beuningen* de Rotterdam con obras de una veintena de autores<sup>13</sup> (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 70; Chalfant y Prigoff 1995: 7) y que se traslada al año siguiente al *Groninger Museum*. La importancia de su iniciativa radica en el eco inmediato que tiene, incentivando el interés de otros tantos galeristas de Bélgica, Italia, Suiza, Francia o Escandinavia. A partir de ahora, se facilita la participación de escritores en certámenes como la *Documenta VII* de Kassel de 1982 o la *Biennale* de París de 1985 y la organización de exposiciones itinerantes ("*New York Now*", *Kestner-Gesellschaft* de Hannover, 1982, Düsseldorf, Lausanne y Mónaco). De este modo, el conocimiento internacional del graffiti newyorkino como fenómeno artístico se favorece y se asiste, gracias a la progresiva inserción en los circuitos institucionales de escritores destacados y más o menos deslindados de lo clandestino, a la interinfluencia con las corrientes del arte

---

<sup>13</sup> Entre éstos se contaban nombres como DONDI, CRASH, FUTURA 2000, ZEPHYR, QUICK, LADY PINK, BLADE, SEEN, NOC 167, LEE, BILL BLAST o RAMMELLZEE.

oficial y a la inserción de este "graffiti" en las corrientes transvanguardistas (*Graffitismo*; Bonito 1992: 41)<sup>14</sup>. No obstante, la influencia en la calle de estas muestras es mínima o prácticamente nula, al menos directamente. No podemos negar tajantemente que no hayan supuesto un incentivo a la expansión del fenómeno en tierras europeas. Pero, si existe una influencia verdadera entre algunos sectores juveniles de la estancia de los escritores newyorkinos de graffiti invitados a participar en estas exposiciones, surge del contacto directo de éstos con la calle y no tanto del acceso público a sus exposiciones.

A esta actividad divulgativa se añade la positiva recepción del fenómeno, como corriente artística, por parte de la crítica y los teóricos del arte institucionalizado (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 70). Así-mismo, a partir de 1979 RAMMELLZEE empieza a divulgar una teórica del graffiti con su *Ionic Treatise Gothic Future / Assassin Knowledges of the Remanipulated Square Point / One to 720° Rammellzee* (Daolio y Pasquali 1984: 112). En 1983, este escritor junto a Edit DeAk enuncia su *Teoría de la letra armada*, exponente del *Ikonoclast Panzerism* (Daolio y Pasquali 1984: 115; Dorfles 1990: 17). Se trata de mantener un discurso ideológico que salvaguarde el fundamento subversivo del graffiti a través de la ruptura de viejos tabúes.

Además, en un nivel de calle se suceden las iniciativas de colaboración llevadas a cabo por algunas administraciones

---

<sup>14</sup> En marzo de 1982, tras la experiencia de Emilio Mazzoli, se celebra la exposición "*Transvanguardia: Italia/America*", organizada por Achille Bonito Oliva en la *Galleria Civica del Comune* de Módena. En ella se establece la vinculación de la obra de escritores como Basquiat con la de los neoespressionistas (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, David Deutsch, David Salle y Julian Schnabel).

municipales, tanto en los Estados Unidos como en Europa (Chalfant y Prigoff 1995: 10-11). En definitiva, esta asimilación oficial, tanto económica como política, no se ve exenta de polémica tanto entre el mundo del "arte correcto", que exige su desarrollo cualitativo y el abandono de los "malos modos", como entre las filas de los escritores de graffiti que se cuestionan la conveniencia de utilizar los cauces artísticos oficiales para obtener su reconocimiento público, ya que puede producir una irreparable desnaturalización de la esencia espiritual del movimiento grafitero y su extinción o retroceso (Gablik 1982: 37-39).

Se adjunta a la iniciativa importadora otro elemento difusor directo: los viajes de escritores americanos a Europa y tanto de artistas como de las hornadas de escritores europeos a las "Mecas del graffiti" (New York City, Philadelphia, Pittsburgh, Cleveland, Chicago, Boston, San Francisco, Los Angeles, Miami). En el último caso, no sólo se bebe de las fuentes, a través de la contemplación y la documentación o de sumergirse en la genuina experiencia vital del suburbio americano, sino que además se procede a un acopio técnico y de material.

Así, en los años 80, pueden distinguirse dos modos distintos de entender este modelo: como tendencia artística integrada en la vanguardia pop o la transvanguardia y en el mercado del arte, que "refina" su estilo<sup>15</sup>; y como una

---

<sup>15</sup> Como ejemplo de esta conducta de inserción tenemos a Jean-Michel Basquiat (SAMO), un malogrado escritor de Brooklyn introducido por Annina Nosei y Andy Warhol en los círculos artísticos institucionales. Este joven fue un ejemplo de cómo en los años 80 el éxito y la fortuna podían estar al alcance de los jóvenes artistas autodidactas. Su "domesticación" contrajo la desvitalización progresiva de su obra, basada en una psicosimbólica iconografía macabra con fuertes ecos étnicos, y la suavización de su crítica agresiva contra el sistema (Gablik 1982: 36; Ferrier 1990: 491). Lo que advierte de cómo el contexto social y cultural, además del condicionante

manifestación que se mantiene ligada a un componente original de expresión marginal de una subcultura urbana. Corriente artística o movimiento subcultural, esa es la divergencia que se plantea y que mantiene puntos de fricción entre los escritores y los estudiosos del graffiti y del arte contemporáneo.

---

productivo, modifica la expresividad y puede trastocar la ideología del individuo. Ultimamente, recibió con la película biográfica *Basquiat* (Julian Schnabel, 1997), presentada en 1996 en la 53ª edición de la *Mostra Internacional de Cine de Venecia*, un más que discutible homenaje (Figueroa-Saavedra 1997: s.p.).

Otros artistas en parecidas circunstancias de inserción son, por ejemplo, Keith Haring, que mantuvo su faceta clandestina, o Kenny Sharf (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 72).

### 1.3. Su implantación popular en Europa

Inicialmente, la difusión de sus frescas propuestas expresivas en la cultura europea se efectuó por medio de exposiciones y catálogos, aunque a un nivel especializado de mercado y en ámbitos altoculturales. Sin embargo, a pesar de esta publicidad selectiva, en principio restringida, la intrusión popular en Europa no será nada complicada. Es más, tendrá en los sectores juveniles un ferviente apoyo, gracias a la gran fascinación que causa y a la identificación de específicas situaciones sociales.

En primer lugar, en común con su proceso de generación y desarrollo originario, aparece el fenómeno de firmas y, lo que parece ser una nota peculiar del contexto europeo e, incluso, latinoamericano, en una vertiente autóctona o en una híbrida. Así, en Europa se encuentran testimonios fiables de esta fase hacia 1980, aunque en algunos casos se pueden establecer fechas anteriores que hasta se anticipan a la llegada del *Graffitismo* o al inicio de las visitas de escritores newyorkinos a partir de 1979<sup>16</sup>. En este punto, podría apelarse a la difusión cinematográfica y televisiva del paisaje urbano newyorkino, a los viajes de europeos a New York o a la difusión periodística del fenómeno a finales de los 70 como algunas de las más probables causas de su aparición o reproducción en Europa. Aunque también se alberga la posibilidad de la generación autónoma de núcleos de *tagging* por la concurrencia de factores

---

<sup>16</sup> En un graffiti-magazine sueco se publica una foto de Bengt Dagrín realizada en 1980 de un *tag* aparecido en una pared de la estación metropolitana de Alby, en Estocolmo, dejándose sentado que pudiera como mucho datarse su ejecución en 1978 (UP, noviembre de 1996: 14).

de generación semejantes a los que concurren en la escena newyorkina y vinculados a los movimientos juveniles locales, ligados a subculturas musicales, que vendrían a exagerar el ejercicio de hábitos de autoafirmación presentes tradicionalmente en tipologías como el graffiti infantil o escolar. No obstante, algunos autores dan por sentado que la expansión, incluso en el marco norteamericano, se produce en los primeros años 80 (George, Banes, Flinker y Romanowsky 1985; Brewer 1992: 188); entendiéndose estas excepciones comentadas como puntualidades aisladas.

Es destacable, cómo esta manera madurada de entender el graffiti<sup>17</sup>, como expresión estética de un movimiento subcultural, cuaja allí donde ya existía una tradición anterior grafitera -digamos- a la europea (pintada y muralismo social y político) o dentro de un marco *underground*. En particular, cabe destacar que en los espacios urbanos donde las pintadas *punk* -asociadas al movimiento *Squatter*- gozaban de un notable desarrollo (Holanda, Gran Bretaña, República Federal Alemana) asimilan sin problemas esta otra alternativa de expresión suburbana (Chalfant y Prigoff 1987: 7)<sup>18</sup>. Quizás, al responder a cuestiones y necesidades sociales implícitas en los modos de vida suburbanos o a los movimientos juveniles. Esto es también palpable en ámbitos rockeros o nuevaoleros.

---

<sup>17</sup> Se cifra en unos quince años el tiempo atajado por los focos americanos y europeos que adoptan el modelo newyorkino en los años 80 (Chalfant y Prigoff 1995: 9).

<sup>18</sup> En el caso español, juegan más importancia las pintadas rockeras, *heavies* o *punkis* de los años 70 y 80 como base de asentamiento de la influencia del graffiti *alla americana* que el movimiento *Okupa*. Éste se introduce oficialmente en España con posterioridad al movimiento *Hip Hop*, en noviembre de 1985, con una okupación en Lavapiés (Aguirre 7-1-1999: 20) o hacia 1987, con dos okupaciones en los barrios madrileños de Lavapiés y Vallecas (Aguirre 16-3-1997: 5). Por ello, el proceso no puede reproducirse en España como sucede del mismo modo que en otros países europeos.

El golpe de gracia que favorece el sólido asentamiento de esta expresión grafitera a niveles más que populares en Estados Unidos y en Europa es la expansión del movimiento *Hip Hop*. Este movimiento tiene su origen en las subculturas barriales de New York City, fruto de una viva y competitiva cultura de calle que engloba manifestaciones musicales y visuales. En concreto, su fuente originaria estaría localizada en El Bronx y se configuraría a partir de la *Zulu Nation*, formada en torno a la figura de Afrika Bambaataa, miembro de la banda de los *Black Spades*, hacia 1976 (Adler y Beckman 1991: 23). Su ideario contrario a la violencia, la droga y el racismo y su deseo de construir una gran fraternidad mundial (*PAZ-AMOR-UNIDAD*) encuentra en una serie de manifestaciones artísticas populares, entre ellas el graffiti, ya consolidadas por una tradición en continua renovación, una excelente plataforma de expresión y una original carta de presentación. No obstante, la difusión de este movimiento acontece cuando, tras alcanzar un nivel de madurez consistente, hacia 1979, su manifestación musical irrumpe en lo discográfico y radiofónico (Toner 1998: 51-52), aunque sea de una forma adaptada al medio y condicionada por el mercado (Toner 1998: 53). De la mano del rap<sup>19</sup>, su onda expansiva alcanza con consistencia el Occidente europeo. Francia, una de las principales bases de arraigo del *Hip Hop* europeo, acoge la gira *The New York City Rap Tour* (París, noviembre de 1982), organizada por un periodista espabiladillo con intenciones lucrativas, llamado Bernard Zekri. Ésta cuenta

---

<sup>19</sup> El gran bombazo fue en 1979 con *Rapper's Delight* de Sugarhill Gang, seguido por la edición en el mismo año de *Superrapin* de Grandmaster Flash and the Furious Five, *Rappin And Rockin The House* de los Funky Four Plus One, *Christmas Rappin* de Kurtis Blow (Kool DJ Kurt) y, al siguiente año, de *The Breaks* también de Kurtis Blow, *Zulu Nation Showdown* de Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, *The New Rap Language* de The Treacherous Three o *Rap-O Clap-O* de Joe Bataan (Toner 1998: 52-53).

Los protagonistas emblemáticos de esta conmoción juvenil en los 80 son solistas y miembros de grupos musicales, ahora emblemáticos de la historia del *Hip Hop*, pertenecían a una generación nacida en los últimos años de los 50 y los años 60. Junto a los grupos antes citados, pueden citarse otros como *Afrika Islam*, *Jungle Brothers*, *The Fearless Four*, *The Fat Boys*, etc.

con la presencia de rimadores como Afrika Bambaataa, FAB 5 FREDDY (también escritor), RAMELLZEE (también escritor), Grandmixer DST & The Infinity Rappers, los breakers Rock Steady Crew y Double Dutch Girls y los escritores PHASE 2, FUTURA 2000 y DONDI (Adler y Beckman 1991: 17).

En este proceso de influencia, se aprecia la importancia de los cauces de intrusión más contundentes y masivos a efectos divulgativos, que permiten su exitoso arraigo en ámbitos juveniles: los medios de índole audiovisual. Los principales son la vía musical, con la edición discográfica, los conciertos, la transmisión radiofónica y la participación en programas musicales televisados por artistas de la música rap<sup>20</sup>, vinculada a la modalidad de baile conocida como breakdance<sup>21</sup> (Flores 1986: 34-35; Chalfant y Prigoff 1995: 8); y, subsidiariamente pero con una importancia vital, el cine y el vídeo (Chalfant y Prigoff 1995: 8; Figueroa-Saavedra 1998: 37-38; Toner 1998: 59)<sup>22</sup>, que ya habían incidido anteriormente en

---

<sup>20</sup> La música rap en su vertiente hiphopera se asocia a dos o tres, según se mire, figuras principales: el MC (*master of ceremonies*, maestro de ceremonias) o el rapper (rimador) y el DJ (*disc jockey*, giradiscos). También habría otras como el *human beatbox* (figura más propia de la cultura de calle de los primeros tiempos del *Hip Hop*) o los seguidores de estos, los *B-boys* y las *B-girls*. Los MCs o rappers tienen muy distintos papeles y como figura ha evolucionado. Usan diferentes técnicas como pueden ser el *freestyling*, el *beatboxing*, etc. Los DJs se sirven de recursos tales como el *backspin* o *spinback*, el *breakbeat*, el *sampler*, el *scratch*, etc.

El *Hip Hop* integraría estilos como el funk, desde los 70; el electro (o *electro-funk* o *electro-rap*), el *Miami bass*, el *P-funk* o el *gansta-rap* desde los 80 o más recientes, en los 90, como el *G-funk*, *jazz-rap* o el *trip-hop*.

<sup>21</sup> Se dice que el breakdance surge en 1969 (Toner 1998: 15). No obstante, no es la única forma de baile con la que el *Hip Hop* se identifique, aunque sea emblemática. Destacan como grupos representativos de *breakdancers* norteamericanos el *Rock Steady Crew* por la *old school* y los grupos *Mop Top* y *Misfits* como exponentes de la *new school* (Toner 1998: 16).

<sup>22</sup> En el terreno visual podemos encontrar el testimonio más fresco, directo y sincero de este movimiento popular en las películas *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1982), contando en su reparto con escritores como FAB 5 FREDDY, LADY PINK, LEE o CRASH entre otros, y *Bad Boys* (Rick Rosenthal, 1983), estrenada en España en el mismo año; o en el documental *Style Wars* (Tony Silver, 1983), producido por Henry Chalfant y Tony Silver, preestrenado en la *Sidney Janis Gallery* en diciembre de 1983. Cronológicamente cabe resaltar como difusor el vídeo *Buffalo Gals* (Malcolm McLaren, 1982), pese a su discutible representatividad hip hop y su concepción oportunista.

Estas obras tienen su continuación más comercial en vídeos o películas

la familiarización del *tagging*<sup>23</sup>. Influencia amplificada con la televisión. Unos medios que colaboran en la difusión más o menos fiel de los usos y lenguaje, la historia y las reglas de juego del graffiti por los cinco continentes, ya que lo hiphopero tiene en él uno de las mejores medios para la formulación de una estética visual propia. A partir de los 80, el graffiti sale de los circuitos marginales hasta convertirse en una moda cultural a finales de los 80 y primeros 90. Ello, gracias a un proceso de comercialización del movimiento que no llega a cuajar de un modo efectivo en casos como el español, pero que dura lo suficiente como para ampliar las bases populares del graffiti y decae lo bastante pronto como para

---

de factoría que tratan de rentabilizar económicamente el movimiento, como Breakdance (Breakin'), Joel Silberg, 1984), estrenada en Madrid en 1984; Beat Street (Stan Lathan, 1984); Body Rock (Marcelo Epstein, 1984); Breakdance 2: Electric Boogaloo (Sam Firstenberg, 1985), estrenada en Madrid en el mismo año, tras su exhibición en ARCO 85 con una intencionalidad aparentemente documental; Rappin's (Joel Silberg, 1985), etc.

No obstante, unas de las películas más potentes para mostrar el fenómeno del *Hip Hop* o su huella son las dirigidas por Spike Lee. Entre ellas destaca Haz lo que debas (Do the Right Thing), Spike Lee, 1989), al coincidir con su irrupción en Europa como moda.

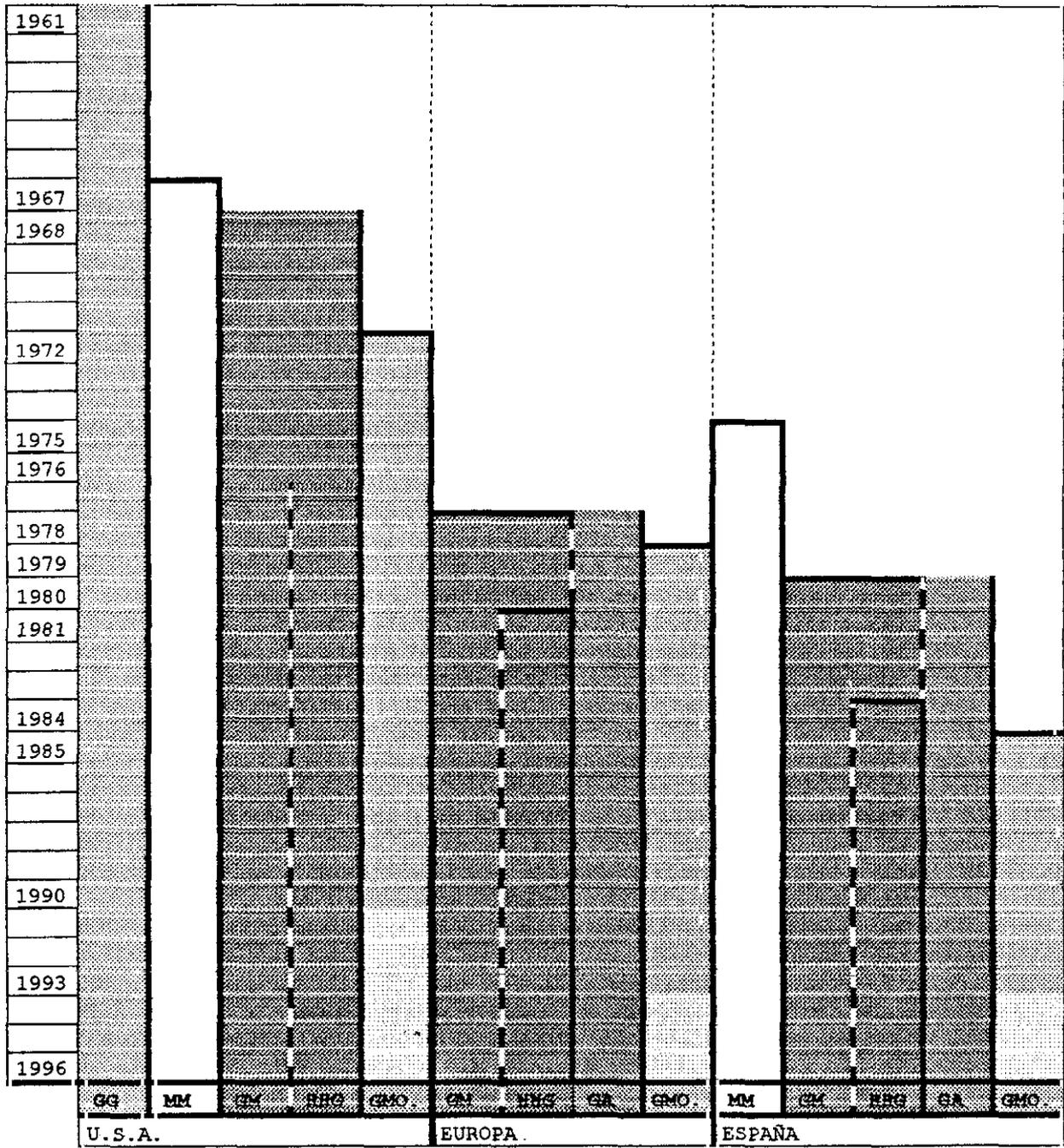
También, cabe destacar en este contexto la trilogía formada por las películas House Party (Reginald Hudlin, 1990), House Party 2 (Dong McHenry y George Jackson, 1991), y House Party 3 (Eric Meza, 1994), protagonizadas todas ellas por el DJ Kid'N'Play.

Entre estos dos medios de transmisión podemos situar en una mayor posición de influencia los videos musicales, esenciales en nuestra cultura audiovisual, sobre todo durante los años 80, en la labor de involucración de los sectores juveniles.

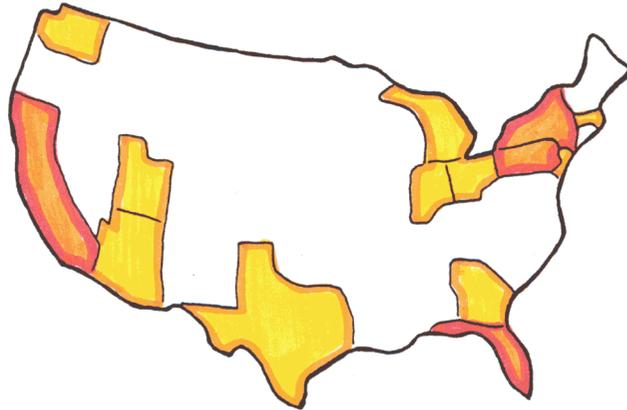
<sup>23</sup> Como ejemplo se pueden citar las películas Asalto a la comisaría del distrito 13 (Assault on Precinct 13th), John Carpenter, 1976), estrenada en Madrid en febrero de 1980; Los amos de la noche (The Warriors), Walter Hill, 1979), basada en una novela de Sol Yurick y estrenada en Madrid en julio de ese mismo año; Noches de Boulevard (Boulevard Nights), Michael Pressman, 1979); Distrito apache (Fort Apache, the Bronx), Daniel Petrie, 1980), estrenada en Madrid en junio de 1981. En el campo televisivo, antes de la arrolladora irrupción en las series para televisión de los años 80, contaríamos con la serie policiaca Starsky y Hatch, emitida en TVE1 en los años 70, con puntuales muestras de *tagging*. Todas estas obras, anteriores al *boom* del *Hip Hop* en España, aproximan en ocasiones, directa o indirectamente, con su testimonio gráfico el graffiti en su vertiente ligada al mundo de las bandas callejeras o la criminalidad de los años 70.

En este sentido, tenemos en Colores de guerra (Colors), Dennis Hopper, 1988) o en Los chicos del barrio (Boyz'n the Hood), John Singleton, 1991), unos exponentes más cercanos que reflejan la actualidad de esta vinculación entre el graffiti y el mundo de la delincuencia juvenil en los Estados Unidos de América. Ello contrae una incidencia perjudicial para la formación de una opinión pública acerca del *Grffiti Move* e, incluso, en la concepción del graffiti entre las nuevas generaciones de escritores, con una confusión de la memoria histórica del movimiento y de las distintas tipologías que confluyen en la escena newyorkina, en concreto entre el *Gansta Graffiti* y el graffiti de los *writers*.

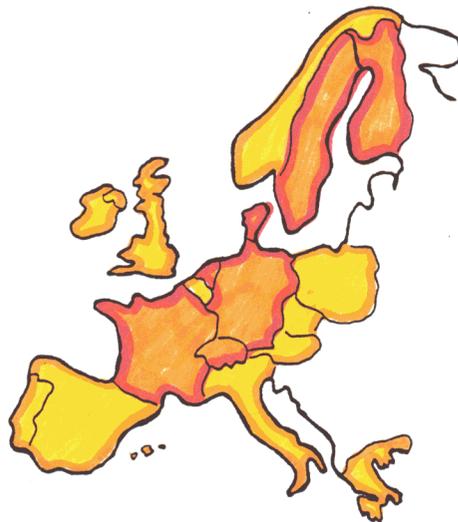
mantenerlo a un nivel marginal o, lo que es lo mismo, de una forma íntegra, aunque adaptada a la evolución técnica y social.



Cuadro cronológico con la secuencia temporal hasta 1996 del Graffiti Movement (GM), donde se integran el Graffiti Autóctono (GA) y el Hip Hop Graffiti (HHG); del Graffitismo (GMO.) y del Mural Movement o Movimiento Muralista (MM) y del Gansta Graffiti (GG) en los U.S.A., Europa y España (F. Figueroa-Saavedra).



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN LOS U.S.A.:** Los principales estados con implantación de este movimiento son Arizona, California, Florida, Georgia, Indiana, Massachusetts, Michigan, New Jersey, New York, Ohio, Pennsylvania, Texas, Utah y Washington. Se configuran tres núcleos claves en torno a los estados de New York y Pennsylvania (NYC-Philadelphia), California (LA-San Francisco) y Florida (Miami). (Datos obtenidos de Chalfant y Prigoff 1995; magazines AEROSOL KINGDOM, WANTED, GAMEOVER, 33C'FRESH, UP e HYPE; Internet: <http://www.gatech.edu/graf/faq/grafzines.html>, 27-4-1996)



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN EUROPA:** Los principales países europeos en los que se implantan firmemente focos destacados de este movimiento son Alemania, Austria, Bélgica, Chequia, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Holanda, Irlanda, Italia, Noruega, Polonia, Portugal, Suecia y Suiza. Entre éstos se distinguen varios conjuntos supranacionales que no suponen en ningún caso una ruptura del transnacionalismo propio de este movimiento: el escandinavo o noreuropeo (Dinamarca-Finlandia-Noruega-Suecia), el centroeuropeo (Alemania - Austria-Dinamarca-Chequia-Holanda-Polonia), el occidental (Bélgica-España-Francia-Gran Bretaña-Holanda- Irlanda-Italia-Portugal-Suiza) y el oriental (Grecia). Cabe resaltar de entre todos los siguientes países por contener focos de sobresaliente actividad e influencia: Francia, Suiza, Alemania, Holanda, Dinamarca, Suecia y Finlandia. (Datos obtenidos de Chalfant y Prigoff 1995; VV.AA. 1990; magazines AEROSOL KINGDOM, WANTED, GAMEOVER, 33C'FRESH, UP e HYPE; Internet: <http://www.gatech.edu/graf/faq/grafzines.html>, 27-4-1996)

## 2. El graffiti de cuño americano en Madrid

### 2.1. Contexto de entrada

Madrid contaba en el momento de su irrupción con una asentada tradición de pintadas y murales político-sociales con la implicación puntual de artistas profesionales (Arias 1977: s.p.) Su alto desarrollo respondía al intenso fenómeno de movilizaciones obreras, estudiantiles y vecinales durante las dos últimas décadas del Régimen franquista y durante la Transición<sup>24</sup>. Esto advierte de la aceptación y consolidación de la calle como espacio legítimo de comunicación pública y cómo la pintada representa un exponente de una expresión inmediata y espontánea, vinculada a una estética popular y a un funcionalismo cultural. La pintada se define como un síntoma de malestar social, desde el compromiso individual, fundamentalmente en espacios urbanos donde las condiciones de vida resultan conflictivas para sus pobladores y como medio de expresión de sectores marginales o sin posibilidad de acceso o

---

<sup>24</sup> Respecto a este asunto, existe un estudio excelente de varios autores sobre el caso específico de Vallecas (Mayoral y otros 1976). Se ocupa en particular de analizar las raíces socioeconómicas de todo el conflicto social causado por la carencia de unas infraestructuras básicas para la vida urbana y el abandono institucional a la que se somete este barrio interesada y sistemáticamente. Esta segregación respecto al núcleo central de la capital ocasiona en respuesta la aparición de un movimiento vecinal, nacido embrionariamente en los años 50 y consolidado en los años 70 a través de las asociaciones de vecinos y en colaboración a partir de 1960 con el movimiento obrero. Este articula una serie de acciones, en las que juega un papel importante el muralismo y la pintada en consonancia con el espíritu popular de protesta, y de programas reivindicativos (demanda de vivienda, de un adecuado planeamiento urbanístico, de un equipamiento y unos servicios imprescindibles urbanos y de una efectiva política social) y la elaboración de unas propuestas alternativas que conlleven una mayor participación de los vecinos en el control de la gestión de la administración municipal (objetivos democráticos).

identificación con los medios de comunicación oficiales. Serán, por tanto, las áreas populares o suburbiales que vivieron esta efervescencia discursivo-social (Barrio del Pilar, Barrio de Portugalete, Barrio de Palomeras, Barrio de Carabanchel, etc.) y los núcleos urbanos periféricos, ciudades dormitorio y centros industriales en torno a la capital, como Alcorcón, Móstoles, Leganés, Parla, Coslada, Torrejón de Ardoz, Alcobendas, etc., el terreno donde arraiguen las bases del actual movimiento grafitero<sup>25</sup>.

No obstante, la formación de un respaldo cultural a nivel popular hacia el uso de la calle y de la pintada no es suficiente para explicar por sí solo el actual arraigo y desarrollo del graffiti, que no olvidemos nace principalmente de los sectores juveniles. Hoy por hoy, en una nueva recontextualización histórica, el graffiti carece a ojos públicos de los específicos fundamentos, propiciados por un marco circunstancial totalitario que lo legitimarían como arma de lucha contestataria. Esto es, no se encuentra lógico su recurso fuera de su vertiente política o social e, incluso, dentro de ésta parecería algo impropio, algo innecesario, cuando los espacios y medios institucionales, discursos murales menos "extraños" y nada "caprichosos", se ofrecen como de libre uso dentro de un orden democrático.

---

<sup>25</sup> Rafael Fraguas en un artículo a modo de sucinto informe (Fraguas 28-1-1977), al ofrecer una explicación de la aparición de un tipo determinado de pintada en ciertas áreas urbanas acude a un concepto variable: la *personalidad del barrio* (social, económica y política). Este concepto vendría a explicar la aparición de cierto tipo de pintadas con un carácter y una intensidad determinada por las circunstancias histórico-sociales.

No obstante, aunque el graffiti newyorkino se asienta estupendamente en áreas con una personalidad, digamos, popular, no es exclusiva de los barrios obreros. En ello ha colaborado la gran movilidad de los escritores que no se han limitado a desarrollar su obra en una demarcación restringida y la conversión del movimiento en moda juvenil a finales de los 80 y primeros 90, lo que provocó la incorporación al graffiti de jóvenes de muy distinto extracto social.

De este modo, este hecho plantea que, si en el contexto del Régimen franquista parecía lógico que el argumento explicativo del desarrollo de la actividad grafitera de cualquier tipo se apoyase en la represión política a la libertad moral y de expresión, desde los años 80 hasta hoy esta explicación no sirve. El altísimo y plural desarrollo ha de vincularse a su funcionalidad cultural como medio de expresión y autoafirmación de colectivos marginales o no identificados con el sistema imperante, sin acceso o deseo de acceso a sus cauces oficiales de comunicación o de agentes que encuentran en el graffiti un medio de expresión espontáneo o inmediato, con un valor de rebeldía o compromiso. En este sentido, el activismo juvenil, surgido en Occidente durante esta segunda mitad del siglo XX, es el verdadero motor de esta efervescencia grafitera dentro del contexto de una cultura de masas avasalladora. De este modo, si bien las tipologías políticas parecen aceptables, aunque fuera de lugar, la tipología newyorkina asoma como una anomalía inexplicable y postiza desde los parámetros culturales tradicionales. Sin embargo, el graffiti asociado a cualquier subcultura juvenil o musical en Europa se prodiga al menos desde los años 50 y, aunque las modas musicales parecen importarse de otros marcos culturales, el uso del graffiti como medio de expresión juvenil es una pauta cultural asentada en Occidente desde muchísimo antes.

Así, el graffiti continúa en la línea de apoderarse del espacio público como plataforma de expresión, dotando con su peculiaridad como medio a sus textos e imágenes de un valor simbólico y un significado añadido que no tienen otros medios y que le distinguen del resto. Pero, principalmente su empleo se dirige a manifestar la presencia y opinión de los escritores de graffiti desde una iniciativa individual dentro de unos

movimientos juveniles en progresión y renovación y como vehículo de testimonio de las fracturas generacionales y no sólo sociopolíticas o socioculturales.

## 2.2. Características generales del graffiti de cuño americano en Europa y España

La adopción europea de este tipo de graffiti, compartiendo un mismo espíritu y unos modos antiacadémicos, conlleva la constitución de unos rasgos peculiares que lo distinguen de las tendencias estadounidenses. Algún autor considera como principales divergencias, caracterizando al graffiti *alla americana* europeo: una menor agresividad, una mayor lógica estructural en sus composiciones o una voluntad revolucionaria y desacralizadora más coherente e integrable dentro de los discursos de algunas corrientes artísticas (Dorfles 1990: 21). Unas observaciones aparentemente convincentes, pero que hay que advertir que no parten de la observación de las manifestaciones que surgen a nivel de calle, sino de un graffiti insertado en los mecanismos de exhibición tradicionales (el *Graffitismo* en Europa) y, por tanto, filtrado de modo selectivo por el mercado del arte. Así pues, tales características son el reflejo de la adecuación del graffiti a su condición de producto artístico en el contexto europeo. Por tanto, esa menor agresividad aludida se base muy posiblemente en la no-implicación de los graffitistas más que a la inexistencia de un grado similar de conflicto social respecto a la problemática racial y criminal de ciudades como New York. Lo que no significa por otra parte que tales conflictos no estén presentes a otro nivel y que no exista un compromiso o una toma de posiciones respecto al tema entre los escritores de la calle. Lo de la característica compositiva resulta chocante y ha de tomarse relativamente por cuanto se ha dicho, por responder a una serie de manifestaciones seleccionadas y

posiblemente a una distinción cultural no exenta de prejuicios culturales entre lo americano y lo europeo. Por otro lado, hablar de lógica estructural en la comparación de las composiciones grafiteras resulta bastante pomposo, si no ridículo y advierte de la aplicación de patrones culturales extraños a él. Lo de la voluntad revolucionaria y desacralizadora que favorece su integración en las corrientes artísticas del momento parece un guiño a la contracultura del 68, en la búsqueda de referentes inmediatos que legitimen su integración y faciliten su clasificación dentro de las tendencias artísticas europeas de los 80.

No obstante, sí se puede afirmar que más que una distinción formal, nivelada con el paso del tiempo y el intercambio interinformativo<sup>26</sup>, la gran diferencia entre el graffiti de una y otra escena ha de establecerse a partir de la distinción de sus respectivos marcos circunstanciales que influyen en el discurso conceptual y funcional de esta actividad y que cuya definición depende en gran medida de la maduración de los escritores y su acopio vivencial e intelectual. En este sentido, la heterogeneidad de visiones acerca del graffiti entre sus practicantes habituales no permite enunciar una serie de características comunes de nivel general, pero sí determinar la existencia de unos bloques de pensamiento que presentarían un toque europeo no tanto en sus conclusiones sino en el aderezo argumental de éstas.

Por otra parte, en sus inicios no se puede hablar correctamente de un trasvase subcultural en el caso del *Hip Hop*

---

<sup>26</sup> Este desmarque estaría determinado por el retraso temporal (Chalfant y Prigoff 1995: 9), el retraso tecnológico (CHICO c.p. marzo 1996) y el retraso en la recepción de referentes visuales e ideológicos (KAMI c.p. junio 1998).

*Graffiti*, ya que la adopción de los distintivos visuales, principalmente de vestuario y accesorios, poses y gestos y artefactos y de su vinculación a unos medios de expresión (música-rima, baile y graffiti) que caracterizan al movimiento *Hip Hop* se establece a partir de una visión restringida, sesgada y mediatizada y, sobre todo, superficial. Una adopción de *estilo*<sup>27</sup> que parte de la limitación de una oferta del mercado juvenil del momento diferente a la que se podía encontrar en el New York de los 80 y más adecuada a otros estilos juveniles asentados en el contexto europeo. No obstante, este imperativo y esta defectuosa recepción de referencias, por otro lado, no hizo más que favorecer el interés por la búsqueda de claves que explicasen y cuadrasen lo que se recibía y la reproducción de las pautas iniciales de autosatisfacción e inventiva que se daba entre los jóvenes de los guetos newyorkinos en los 70, en un momento en que no existía aún un mercado específico para los seguidores del *Hip Hop*. Este hecho nos advierte de la común impresión de que la reproducción aparente de un estilo juvenil representa de por sí un intercambio cultural pleno, por cuanto se estima esta faceta, coherente o incoherente, como la fundamental. Por tanto, la plenitud de este fenómeno de aculturación o inculturación se dará cuando los fundamentos o las pautas ideológicas que van asociadas en su contexto original al *Hip Hop* se asuman posteriormente. De este modo, cabe afirmar que la fascinación juvenil por la propuesta estética del *Hip Hop* generó la apertura a su ideario ético y a su visión del mundo.

---

<sup>27</sup> Entendemos aquí por *estilo* el conjunto de elementos materiales e inmateriales utilizados por los jóvenes para manifestar públicamente su identidad social, que mediante las técnicas de bricolaje y homología se plasman en lenguaje, estética, música, creaciones culturales y actividades focales (Feixa 1998: 269).

Ya hemos visto como, por otro lado, la eliminación de referencias a etiquetas restrictivas ocasiona la eliminación de los únicos respaldos culturales (tradicionales) que avalan a ojos públicos la toma temporal del espacio físico público. Esto, sin duda, trata de compensarse con el amparo en las cualidades estético-artísticas que presenta el graffiti, renovando los medios convencionales de protesta, innovando en las estrategias de acción colectiva (McAdam 1994: 59-60) y la reivindicación de una cultura callejera, popular y auténtica frente a unas formas culturales impuestas desde fuera o desde arriba. Esto explica el ansia de alcanzar por parte de los escritores una armónica integración de sus obras en los soportes públicos y unas cotas artísticas mínimas que lo dignifiquen y, en definitiva, que se les considere como artistas "a su manera" y a la vez se muestren dispuestos a involucrarse en actividades organizadas dentro de la legalidad, en especial, aquellas que beneficien el paisaje urbano para el disfrute vecinal.

Su destacado componente lúdico resulta lo suficiente atractivo para unos jóvenes que inicialmente se encuentran libres de cualquier tradición inmediata y pueden participar en la creación de una alternativa subversiva ajena a los planteamientos de instrumentación y dirección artística de los movimientos obreros del momento, predominantemente de ideología marxista. El enquilosamiento de estos movimientos tradicionales y el desencanto hacia el sistema de partidos propicia la búsqueda de alternativas de desarrollo social más abiertas, prácticas y próximas en las que la exploración de la creatividad con un espíritu cívico vanguardista recaba un interés creciente. Todo esto, en primer lugar, favorece su mejor implantación al adaptarse al contexto cultural europeo

desde un aparente neutralismo o liberación referencial, que no oculta las preocupaciones sociales de los escritores, ligadas a actitudes asentadas en los sectores juveniles y contraculturales (control del entorno, democratización de las formas de comunicación sociales, crítica de las desigualdades sociales, denuncia de las contradicciones del sistema, etc.), y una preeminente fascinación por la creación plástica. Este prescindir de un complejo teórico o ideológico avalado por la tradición local, sin sacrificar el enunciado de unos principios base, el desarrollo de las potencialidades expresivas y el componente generacional, dada la juventud del movimiento y de sus miembros, favorece la adhesión de muy diferentes individualidades personales y, en segundo lugar, construye una identidad particular basada simplemente en el hermanamiento a través de la práctica del graffiti y de unos referentes tradicionales nuevos por su recontextualización.

Con la maduración del movimiento en España, esta visión crítica espontánea cara a la sociedad deriva hacia planteamientos de corte anarquista que convierten al graffiti en un medio de lucha contra el sistema, en un instrumento político. De la transgresión se pasa a la subversión revolucionaria, al plantearse unos objetivos de transformación cultural y social. La irrupción de esta instrumentalización genera la aparición de muy distintas formas de entender la movida y crea el desmembramiento conceptual en grupos que ansían una marginalidad combativa, asocial, o escritores que buscan continuar con las bases originales y tratar de ser aceptados o rechazados por sí mismos o como portavoces populares de una sociedad dejada por sus representantes y administradores sin violentar su estructura básica, pero conmocionando las mentes y los corazones. No obstante, el

*Graffiti Move* tanto fuera como dentro de España sigue siendo predominantemente sociocultural y no sociopolítico.

En definitiva, al hilo del nuevo rumbo sociopolítico que toma España en los 80, el graffiti se libera del clasismo social y se asocia más a la condición vitalista, adolescente y juvenil de sus protagonistas dentro de un contexto urbano o suburbial. Con el tiempo, a mediados de los 90, el graffiti muestra progresivamente una ideologización política, vinculando a su carácter antisocial el contracultural. De este modo, tenemos una primera generación que huye de la transcendencia de los sistemas ideológicos en boga y otra segunda que se cría en un sistema democrático y explora los márgenes de libertad que éste tolera y articula una serie de propuestas alternativas un tanto idealistas, cuando no toma una actitud indiferente, pasiva cara a emprender una reforma social a sus ojos imposible o inútil (Álvarez 1994: 414).

De todas formas, la irrupción del graffiti newyorkino en España no es ni inmediata ni mantiene una intensidad espacial y temporal uniforme. Incluso, en el proceso de adopción por parte de los jóvenes de Madrid se pueden considerar dos oleadas coexistentes, pero de aparición escalonada (los autóctonos y los hiphoperos) y varias corrientes, que van desde posturas lúdicas y *amateurs* hasta concepciones radicales con fuertes implicaciones ideológicas. En general, he dividido el desarrollo del graffiti *alla americana* en Madrid a efectos comprensivos en cuatro puntos principales:

- 1) El graffiti autóctono (1980-1996)
- 2) La primera etapa del *Hip Hop Graffiti* (1984-1989)
- 3) El *Hip Hop Graffiti* como moda cultural (1990-1993).
- 4) El *Graffiti Move* entre 1994 y 1996.

### 2.3. La primera oleada: los autóctonos

El desarrollo español del graffiti de cuño americano sigue unas pautas semejantes a las producidas en casos como el newyorkino. Aquí también se puede hablar de una *primera década*, iniciada a principios de los 80, por influjo del *tagging* americano. Pero, indudablemente no comprende exactamente una década y presenta una menor intensidad. En ese tiempo unos cuantos jóvenes tuvieron la ocasión de marcar sus nombres por los muros o el metro de una ciudad virgen y consentidora de un fenómeno prácticamente desconocido, que aparecía como el estrambótico capricho de unos chiflados. Su directriz fundamental era el dejarse ver lo más posible y en la mayor cantidad de sitios (*getting up*), sin demasiada atención o pretensión artística en un principio, pero de la manera más original posible. Estos escritores no se asociaban en grupos<sup>28</sup>, priorizando la inquietud de forjar una identidad individual frente a la colectiva, y se dedicaban exclusivamente a firmar,

---

<sup>28</sup> Escuelas autóctonas hay por todos los países donde se infiltra el graffiti de cuño americano, no obstante, en general parecen partir de un sincretismo con las tendencias grafiteras asociadas con los movimientos juveniles y contraculturales, dentro del graffiti europeo, o simplemente con el contexto subcultural implantado localmente, en concreto con las tipologías infantil o escolar. Sin embargo, no en todos los sitios predomina esta actitud individualista.

En el caso argentino, por ejemplo, se nos refiere la predominante creación de multitud de grupos durante los años 80, constituidos por escritores calificables como autóctonos (Kozak, Floyd, Istvan y Bombini 1990: 13, 37-61). Estos grupos se insertan dentro del denominado *graffiti "de leyenda"*, caracterizado por la irreverencia, la antiinstitucionalidad, el ingenio, el humor, la parodia, la paradoja, el aforismo, etc. y una escasa presencia de la firma individual (graffiti de opinión o pensamiento), emparejado con el *rock*, el *punk* y el neanarquismo y ligable con las tradiciones grafiteras, *movimienta-estudiantil* y política, de los 60 y 70. Basta como ejemplos significativos de esta actitud los mismos nombres de algunos de estos grupos: *Los Ecccos de Umberto*, *La Mala Leche*, *Los L-Mentales*, *Los Tres Piernas*, *Los Eu Garoto*, *Los de la Nuca*, *La Yorona*, *Los Sexo y Succión*, *Coshito Cushilo*, *Los Gatos Lunáticos*, *Los Dalton*, *Los Warriors*, etc. Aunque la presencia de individualidades también se diese y de modo destacado, como es el caso de los escritores de la ciudad de Rosario: el pionero CACHILO y BICHITO de SAN ANTONIO. Sólo se romperá esta tendencia con la aparición a finales de los 80 del *graffiti "de firma"*, que ya deja sentir la huella del *Hip Hop*, con escritores como DANY'87, JUTO, JAS, ALL o CHINO VIII.

poniendo todo el peso expresivo en el diseño gráfico de una firma que suele mantenerse en su grafía básica invariable. Estos escritores suelen ligarse con corrientes musicales como el *Rock*, el *Hard Rock* o *Heavy Metal* o el *Punk* o la Nueva Ola.

### 2.3.1. MUELLE

El representante por excelencia de estos pioneros, que mostraban las posibilidades estéticas que podía ofrecer el diálogo entre graffiti y espacio urbano, es MUELLE (Juan Carlos Argüello) (fs. 9-12). Su carrera de escritor se desarrolla entre los años 1984<sup>29</sup> y 1993, en el Madrid de la Movida. En ese último año MUELLE renuncia al graffiti al considerar agotado su mensaje, volcándose en su faceta musical como batería en el grupo *La Cuartada*. Con 29 años de edad, MUELLE fallece a causa de un cáncer de hígado el 30 de junio o el 1 de julio de 1995, tras una actividad al margen de las instituciones y de la cultura convencional, pero ansiando un reconocimiento social que nunca llegaba.

Éste ha pasado a ser considerado en la memoria de todos los escritores -desde antes de su muerte- el primer *tagger* español más allá de lo estrictamente cronológico<sup>30</sup> e, incluso, como iniciador de una tendencia independiente, aunque inspirada en el *tagging* flechero del graffiti newyorkino<sup>31</sup>. Su vida y obra

---

<sup>29</sup> No he podido encontrar prueba ninguna que lo verifique, pero algunos escritores sostienen que MUELLE empezaría hacia 1980 ó 1981, con catorce o quince años de edad.

<sup>30</sup> A través de las declaraciones en medios recopiladas, algunos escritores como GLUB, por ejemplo, manifiestan unas fechas de iniciación anteriores a las confirmadas de MUELLE o de BLECK (la rata), quienes pasan por ser los primeros *taggers* de la historia oral del graffiti. No obstante, debería de aplicarse un análisis más riguroso a la aclaración de estas afirmaciones, para destapar posibles equívocos. Como ya he indicado anteriormente, la fecha de iniciación de MUELLE podría retrotraerse hasta incluso 1980, aunque este dato por el momento no pueda confirmarlo.

<sup>31</sup> A continuación extracto parte de la entrevista sostenida con el escritor SUSO 33. En sus declaraciones se adivina, aparte del respeto por MUELLE como persona, un ansia por recalcar el particularismo del graffiti en Madrid:

F.F-S.- Explícame un poco como es la movida en la ciudad de Madrid, más o menos.

SUSO.- Pues la ciudad de Madrid es muy diferenciada a lo que es el resto del mundo. Más que nada como tuvo como un principal

ronda en ocasiones la leyenda y su figura el arquetipo<sup>32</sup>. Sin duda, en su consagración como figura histórica del graffiti

---

promotor que fue MUELLE. El chaval éste que hacía una firma en plan logotera, con una flecha.

F.F-S.- ¿De Carabanchel era o...?

SUSO.- Era de Aluche, de Aluche [...] Era amiguete mío, que le compraba pintura. [...] Pues influenció muchísimo aquí en Madrid eso. Que no vino directamente de Nueva York la imagen del graffiti. Vino a través de él y él es como si la estuviese codificando y llegó aquí a la gente de otra manera, como una especie de firma en plan *El Corte Inglés*, con una flechita. La gente empezó a hacer firmas en plan logotipos, con muchas flechas.

F.F-S.- Y tratando de combinar el significado de la palabra con la forma.

SUSO.- Sí, bastante. Porque ya ves la de MUELLE y debajo sale un muellecito. Pues aquí eso influenció muchísimo y se olvidó... No se pensaba mucho en los trenes ni en pintar murales de colores, con muñecos; sólomente lo que eran firmas así.

(SUSO 33 c.p. marzo 1996)

32

A través de las conversaciones sostenidas con escritores de dentro y fuera de Vallecas, he observado que algunos episodios de su carrera se han convertido con el tiempo en ejemplos deontológicos para las generaciones posteriores. Al igual que sucedió en otros contextos grafiteros con escritores como TAKI 183, MUELLE sirve a la imagen del héroe cultural (Kris y Kurz 1991: 36), aunque dentro de esta subcultura encontremos voces que repudian a MUELLE por su intrusión comercial (participación en ARCO) o su actitud frente a los medios de comunicación y la cultura oficial.

Por ejemplo, algunos escritores recuerdan y comentan la anécdota conocida como la compra de MUELLE (Fernández 20-2-1995: 73; ZSL c.p.2 marzo 1996; Íñiguez 11-7-1996: 24). Ésta se funda sencillamente en el hecho de que MUELLE recibió cuando alcanzó la fama la proposición de compra por parte de una conocida, pero indeterminada empresa de fabricación de colchones de su logotipo por valor de cinco millones de pesetas. Esta empresa quería conseguir que el diseño creado por MUELLE y que había sido ampliamente difundido por todo Madrid figurase a modo de logotipo de su marca, esperando con ello una promoción publicitaria importante. MUELLE, por supuesto, se negó ofendido a venderla o, mejor dicho, se negó a venderse -considerando el alto grado de identificación entre el escritor y la firma-.

Sin duda, esta historia ha pasado con el tiempo a reflejar el rechazo a la inserción subsidiaria del graffiti en los mecanismos económicos del sistema. Una domesticación que responde a unos intereses comerciales particulares y que procura manipular y encauzar en su beneficio la creatividad espontánea e individualista que vibra en el graffiti. Su rentabilización económica, al menos, a través de manos ajenas que no han participado en su construcción y buscan su explotación sin ningún riesgo ni sacrificio, es una de las actitudes sociales que causa más repulsa entre los escritores. Éstos se consideran únicos dueños de sus obras y de querer sacarse a éstas algún provecho económico sería con su consentimiento, bajo su iniciativa y, por supuesto, desde el respeto a sus derechos principales como creadores.

No obstante, consta que MUELLE consintió el empleo de su firma para una campaña publicitaria de la marca *Whisky DYC*. Sin embargo, al desconocer los pormenores que condicionaban este acuerdo, no puedo entrar a comentar las implicaciones de este hecho.

Otra anécdota, ilustrativa al respecto de su arquetipización, es el plagio de MUELLE. En el especial de junio de 1988 de *Villa de Madrid* - revista editada por el Ayuntamiento de Madrid- *Madrid, cultura viva*, con motivo de la candidatura de la ciudad de Madrid a la capitalidad europea de la cultura, el dibujante J.L. Cabañas incluyó su firma en una ilustración chistosa sin su consentimiento (pág. 64). Éste, consiguientemente, presentó la correspondiente denuncia por plagio contra la corporación municipal en el Juzgado de Instrucción número 18 de Madrid. A resultas de que tenía registrada en el Registro de la Propiedad su firma desde diciembre de 1985, la demanda prosperó a su favor y le fueron reconocidos oficialmente sus derechos exclusivos sobre ella (Gracia 20-11-1992: 30; Martín 3-7-1995: 39; Cabezas 5-7-1995: 6).

La falta de respeto por el individuo, la vampirización de los artistas oficiales de la creatividad popular, el menosprecio del creativo de a pie al que no se le consulta pero se usa, la instrumentalización política, la fe en la justicia que respalda al buen delincuente, la salvaguarda de la propiedad

mundial tienen mucho que ver su visión como una persona idealista, libre de envanecimientos, pese a haber ostentado el título de *rey de todas las líneas*.

MUELLE era vecino del Distrito de la Latina (Aluche), que junto a Carabanchel se configuran como el foco primigenio de las firmas en Madrid<sup>33</sup>, aunque su firma más emblemática se encuentra ubicada en la calle Montera (Sol, Distrito Centro) (f. 11), pese a que su graffiti de más envergadura fue uno a seis colores realizado en las inmediaciones de la M-30 de la que no queda rastro alguno (Salas 5-7-1995: 6) y aún se conserve en la estación de Atocha RENFE uno a cinco colores, sin flechar y con un notable influjo de los inicios del *Hip Hop Graffiti* local. Su contacto con Vallecas fue frecuente, dado que contaba con amigos en el Pozo del Tío Raimundo (GOTICO c.p. marzo 1996). Prueba de su presencia son varias firmas por Entrevías (fs. 9 y 10) y Méndez Alvaro, ahora destruidas o

---

del pobre frente a la prepotencia del poderoso, etc., son temas que revolotean de algún modo alrededor de toda esta historia. Temas que se consagran como constantes en el conjunto de testimonios transmitidos y que construyen una memoria y una identidad común de los escritores de graffiti.

Finalmente, hay un hecho de su vida que adopta un cariz ejemplar en cuanto que subraya el papel pionero de MUELLE y su compromiso con el reconocimiento público del graffiti, en lucha contra las instituciones y los intereses particulares. Es el que podemos llamar el juicio de MUELLE (Fernández 20-2-1995: 73; Cabezas 5-7-1995: 6). En 1987, MUELLE fue sorprendido mientras firmaba sobre el pedestal de la emblemática estatua de la osa y el madroño, en el nuevo emplazamiento (el actual) que le había destinado la remodelación de la Puerta del Sol. Este prendimiento le ocasionó una multa de 2.500 pesetas y un juicio. Este fue aprovechado por MUELLE para defender ante los tribunales la validez de su arte callejero. Aunque esta iniciativa estaba condenada de antemano al fracaso, tuvo no obstante una notable repercusión social gracias a la atención prestada por los medios de comunicación, en especial de la prensa.

<sup>33</sup> Este foco primitivo se extiende hacia el resto de la ciudad en dos direcciones. Una primera, favorecida por la proximidad natural y la centralización de las redes viarias de comunicación, con una incidencia directa y contundente en el área central de la capital. Especialmente en todo el Distrito Centro, el de la Arganzuela, el de Moncloa (principalmente Argüelles), el de Retiro, el de Salamanca o el de Chamberí. Tiene una gran importancia la red del metro, en especial las estaciones de Moncloa, Argüelles, Ventura Rodríguez, Plaza de España, Callao, Sol, Lavapiés, Embajadores, Bilbao, Tribunal, Gran Vía, Tirso de Molina, Chueca, Alonso Martínez, Opera, La Latina (líneas 1, 3, 5 y 10). La otra dirección, secundaria en cuanto a intensidad, se desarrolla en un sentido de circunvalación -en la que juega un papel fundamental la M-30 y la línea 6 de metro-, afectando a distritos periféricos como el de Usera, Puente Vallecas, Moratalaz, Ciudad Lineal o Chamartín. Confluyen ambas direcciones en los distritos de Tetuán y Fuencarral.

semiborradas<sup>34</sup>, que repercuten en los escritores locales a través del influjo de su diseño o en muestras imitativas.

Con su muerte, acontece un reconocimiento oficial bastante efímero, a través de la oportuna propuesta del concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Juan Antonio Gómez-Angulo, de aceptar las solicitudes de conservación de alguna de las firmas de MUELLE que se le propusiesen, como testimonio de una década de la historia de Madrid (Cabezas 5-7-1995: 6). No obstante, este reconocimiento a destiempo puede considerarse, en cierto sentido, más que un homenaje la culminación de su persecución. La intención de arrancar selectivamente del tejido urbano una de las pocas firmas que se han librado de la limpieza y albergarla en una de las salas del Museo de la Ciudad (Nogueira y Alfageme 8-7-1995: 6), fuera de su espacio natural, callejero, ya en principio representaría su extinción como testimonio vivo. No obstante, el verdadero remate sería que, como manifestaron conjunta y públicamente el concejal mencionado y el de Limpieza, Luis Molina, se optase en vez de por la recuperación por la reproducción. Una solución aberrante y sin sentido. En todo este asunto, está patente sin duda el cuidado meticuloso que pone la administración pública en no dar el más mínimo punto de apoyo a la legitimación de la acción grafitera y considerar el graffiti, representado por la firma de MUELLE, como «testimonio de un período superado».

---

<sup>34</sup> En la tapia del campo deportivo del Pozo Vallecana, sito en la Ronda del Sur, frente al Parque de Entrevías y en el límite occidental del Pozo, aún se conservaba en 1996 como preciado testimonio una firma rotulada de MUELLE a seis colores (f. 10). Corresponde a un momento avanzado, cuando optó por agrandar y componer sus firmas de un modo tridimensional, enriqueciéndolas con varios colores. Esta tendencia fue común entre los escritores autóctonos al verse necesitados de articular nuevas formulas que permitiesen destacar visualmente sus firmas entre el reguero de firmantes que originó el éxito de esta primera oleada y la competencia visual del *Hip Hop Graffiti*. Su conservación es tan sorprendente como el desconocimiento general que había sobre su existencia, hasta 1997 en que fue tapada.

Otras firmas rotuladas conservadas y fácilmente accesibles para los escritores vallecanos son las ubicadas en el Distrito de Centro o el de Arganzuela. Cabe recordar de nuevo la citada y muy conocida firma de la calle

Además, se evidencia que clase de conservación merece una manifestación subcultural menospreciada por su aparente sencillez y marginalidad. No es de extrañar, por tanto, que este proyecto se quedase en agua de borrajas.

Finalmente, el Ayuntamiento de Madrid adquiere dos obras de MUELLE y recibe otra más por donación, anunciando su decisión de exhibirlas en el pabellón Florida, en Moncloa al año de morir (Íñiguez 9-7-1996: 7). Particularmente, no me consta que se produjese tal exposición.

No obstante, el verdadero homenaje en el aniversario de su fallecimiento se celebra por iniciativa de su hermano Fernando y dos amigos baterías. Este consiste en un concierto celebrado en la sala *El Sol* el martes 9 de julio de 1996, con la actuación de *Los Enemigos*, *Artemio*, *Freedom* y *Río Arriba* y la asistencia emocionada de los padres del artista malogrado. El fin último era la recogida del dinero suficiente para levantarle un monumento en Madrid (Íñiguez 9-7-1996: 7; 11-7-1996: 24). Dada la escasa recaudación obtenida (226.000 ptas.) el proyecto no vio la luz. En mayo de 1998, desestimada la viabilidad del proyecto, se donó lo recaudado a la Asociación Española de Lucha contra el Cáncer (Íñiguez 16-5-1998: 10).

Tras este concierto, su familia sigue luchando por el reconocimiento de su obra, pretendiendo hacer exposiciones de diapositivas y fotografías y confirmar la compra por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid de un par de lienzos para exposición permanente (Íñiguez 11-7-1996: 24).

---

Montera (f. 11) o la de la calle San Bernardo (f. 12) y la ubicada en las entradas exteriores de la estación de Atocha RENFE.

### 2.3.2. Los otros autóctonos

Junto a él, pueden situarse los nombres de otros pioneros volcados en la metrópoli madrileña, que en común inauguran una de las corrientes principales que se denomina autóctona o flechera, caracterizada por su individualismo, sin agrupaciones<sup>35</sup>. Esta corriente, aunque se prodigue en el recurso del flecherismo, mantiene una posición de independencia frente a las modas estilísticas marcadas por los focos americanos o, cuando se constituyeron, con los focos madrileños de *Hip Hop Graffiti*. De este modo, la fijación gráfica de la firma es una de las características propias de estos escritores. Posteriormente, a la vista del éxito del *tagging* en Madrid, con la aparición de más nuevos escritores, surgieron por la fuerte competitividad, la necesidad y el interés por el embellecimiento de las firmas para seguir captando la atención de los viandantes, para mantener o alcanzar la fama. Esta faceta se desarrolló a causa del mayor esmero que estos escritores de graffiti ponían en el diseño de la firma, con medios como el agrandamiento (*blow up*), el policromado o la decoración interior de las letras o la tridimensionalidad, aunque también era habitual el buscar ubicaciones muy visibles, originales o difíciles, por su costoso acceso o su aparente inaccesibilidad, tanto en el sentido físico como por lo prohibitivo del soporte. Igualmente, se observa una tendencia por enriquecer artísticamente su discurso grafitero mediante el empleo de imágenes, por lo general bastante sencillas a

---

<sup>35</sup> Esta característica general parece matizarse con el caso de los grupos autóctonos localizados en el Distrito de Puente Vallecas y vinculados con la subcultura estético-musical *Heavy*. No obstante, la constitución en grupos con denominación de estos escritores ha de inspirarse en las pautas de agrupación del *Hip Hop Graffiti* o más posiblemente de las bandas callejeras.

plantilla o a modo de composiciones murales. Sin duda, habría que presuponer una inspiración en los autóctonos franceses de París que prosiguen una línea conceptual heredera de los planteamientos contraculturales del Mayo del 68. Todo ello, en definitiva, conduce poco a poco a los flecheros a aproximarse a la estética del graffiti newyorkino, en continuidad con las tendencias grafiteras contemporáneas locales.

Entre estos vanguardistas se encuentran: BLECK (la rata)<sup>36</sup> (f. 13), RAFITA<sup>37</sup> (f. 14), GLUB<sup>38</sup> (f. 15), JUAN MANUEL<sup>39</sup> (f. 16), TIFON<sup>40</sup> (f. 17), ANTENO<sup>41</sup> (f. 18), SHAT II<sup>42</sup> (f. 19), CHINO 501<sup>43</sup>

---

<sup>36</sup> BLECK (la rata) (Juan Carlos Uribe) cuenta con firmas documentadas en el Distrito de Puente de Vallecas (San Diego, Palomeras Bajas y Entrevías). Su nombre no parece original, sino adoptado. En 1981, empieza a actuar en París (en Beaubourg, Barbès, Belleville o Ménilmontant) un trio de escritores bajo el nombre común de BLEK LE RAT, inspirado en un personaje de cómic de los años 60 (Blek le Rock). A partir de 1984 el promotor del grupo, un artista grabador que abandonó los estudios de arquitectura, proseguirá solo su peculiar invasión del espacio urbano, su «urgente e imperiosa» democratización del arte (Riout, Gurdjian y Leroux 1985: 115-117).

No obstante, aunque no hay datos suficientes para poder determinar si alguno de esos otros dos compañeros tiene relación con esta firma española, sí se está en condiciones de afirmar que debe de tratarse de alguien que aunque adopta una variante de su nombre no mantiene la misma línea grafitera, basada en el uso de plantillas y un discurso artístico.

<sup>37</sup> Se conservan firmas suyas en los Distritos de Centro y de Retiro (Pacífico), así como piezas murales en el conjunto de Pacífico.

<sup>38</sup> GLUB (Antonio Montiel) empezó en el 1982, cuando tenía 13 años, y continúa en activo, tras pasar por una etapa híperoper que ha evolucionado hacia una combinación en la que resalta un enfoque confesional del graffiti. Su caso es interesante ya que acabó estudiando en la Facultad de Bellas Artes en Madrid. Hay numerosas firmas de él por Vallecas (Numancia, San Diego) y frecuentes imitaciones de su firma. Sin embargo, sobresalen las piezas murales que ha realizado en el conjunto próximo de Pacífico. Destacados escritores de Vallecas mantienen contacto con él, especialmente de los CZB. Tiene también obra en Barcelona.

<sup>39</sup> Se han localizado firmas suyas en los Distritos de Centro y Moncloa.

<sup>40</sup> TIFON (Daniel Guzmán) no tiene actividad reconocida en la actualidad. No se ha determinado su vecindad, pero tiene bastantes firmas en ambos distritos vallecanos, alguna de gran calibre como la localizada en la Estación de Santa Eugenia (f. 17). Es bastante popular por su carrera dramática, integrando el plantel de actores de varias series televisivas, cortos y largometrajes, en la que ha focalizado su vida.

<sup>41</sup> Este nombre fue citado por CHICO (CHICO c.p. marzo 1996). Hasta el momento, no se ha encontrado ninguna firma o rastro de firma de dicho escritor en el barrio de Vallecas. No obstante sí se localizaron unas pocas en el Sol e Imperial (Distrito Centro).

<sup>42</sup> Escritor con firmas localizadas en los Distritos de Latina o Puente de Vallecas.

<sup>43</sup> El único dato de identificación es que nominalmente se emparenta con MAX 501. Tiene firmas por los distritos de Latina, Arganzuela, Centro, Retiro o Puente de Vallecas.

(f. 20), MAX 501<sup>44</sup> (f. 21), HOMOIN<sup>45</sup> (f. 22), BOY<sup>46</sup> (f. 23), GRIFO<sup>47</sup> (f. 24), ROMPE<sup>48</sup> de Entrevías (f. 25, 31, 33 y 356), COBRA<sup>49</sup> de Vallecas (f. 26, 35 y 356), etc. De casi todos ellos continúan apareciendo o perduran de tiempo algunas firmas en Vallecas (San Diego, Numancia, Santa Eugenia, Entrevías, etc.), o sus alrededores (Pacífico, Méndez Alvaro, Moratalaz, etc.), tanto en su forma básica como en sus variaciones más trabajadas visualmente. Algunos permanecieron fieles al espíritu autóctono, pero otros se acabaron mestizando o adhiriendo a la pujante corriente *Hip Hop*.

Esta tendencia hoy por hoy continúa vigente de modo paralelo y parejo a otras corrientes del graffiti, como ejemplifica el fenómeno HURACAN PAQUITO<sup>50</sup> (f. 27), que

---

<sup>44</sup> Escritor de Aluche o Móstoles. Empezó su actividad hacia 1986. Comparte su numeral con CHINO 501. Tiene firmas por los Distritos de Latina, Centro, Arganzuela, Moncloa, Retiro, Moratalaz, Puente de Vallecas o Villa de Vallecas.

<sup>45</sup> Escritor muy prolífico en el Distrito de Centro y con una concentración especial en el distrito de Latina, por Puerta del Angel.

<sup>46</sup> Este escritor vivía por Puerta de Toledo (Distrito de Arganzuela), cuando empezó a firmar. Este dato es correcto siempre y cuando este escritor BOY se corresponda con el referido en la entrevista sostenida con CHICO (CHICO c.p. marzo 1996), ya que su transcripción no ha podido verificarse en otro nuevo encuentro con éste. Podría darse la casualidad de que se tratase de un tal WOY -escritor cuyas firmas también se encuentran en Vallecas (f. 49)- en vez de BOY, si no son en definitiva el mismo escritor. En cualquier caso, encontramos tags de BOY (a plantilla) por las proximidades de la estación de metro de Portazgo.

<sup>47</sup> Parece pertenecer a una generación posterior, pero es difícil precisarlo. Cuenta con firmas en el Distrito de Puente de Vallecas, especialmente en Numancia.

<sup>48</sup> Famoso escritor de Entrevías conserva firmas por todo su barrio y en San Diego y Santa Eugenia, además de los Distritos de Centro, de Retiro y de la Arganzuela.

<sup>49</sup> Tiene un papel semejante al del anterior escritor, en cuanto que aglutinante y marcador de un estilo en el área de San Diego, Palomeras Bajas y Numancia, pero su actividad aparece muy focalizada. Podría presumirse su pertenencia a una generación posterior a la del pionero local ROMPE.

<sup>50</sup> Cuando surge el fenómeno HURACAN PAQUITO, a principios de 1996, éste parece ser el nombre de un escritor vecino de algun núcleo urbano del sur de la corona metropolitana que, gracias a una intensísima y megalómana actividad, conmociona y devasta numerosos municipios madrileños (Getafe, Fuenlabrada, Móstoles, etc.) y distritos de la capital (Moncloa, Carabanchel, Arganzuela, Centro, Usera, Puente de Vallecas, etc.) La repercusión pública de sus acciones le convierten, de este modo, en un tema de conversación ocasional en círculos ajenos al mundo del graffiti. No obstante, aunque la impresión y el efecto público, incluso en ámbitos grafiteros haya sido el

revitaliza el espíritu de la corriente autóctona hoy por hoy. En algunos casos estos sucesores generacionales se enorgullecen de haber tenido un contacto directo o de vecindad con MUELLE o algún otro de los precursores de la gran avalancha grafitera, considerándose en cierta medida discípulos y guardianes de su memoria.

---

referido, su misterio queda desvelado al establecerse la conexión de esta firma con el grupo musical *Huracán Paquito* de Getafe, ajeno a la escena hiphopera, como testimonia el diseño gráfico de la portada de su primer CD (Hit Records, 1997). Esto corrige la interpretación inicial y nos hace abrir la posibilidad de considerarlo como un mero graffiti promocional o publicitario, aunque con un fuerte acento autoafirmativo. Por ello, ha de considerarse también un graffiti de grupo, si no se hace referencia, en particular o a la vez, a uno de sus miembros.

#### 2.4. La segunda oleada: el movimiento *Hip Hop*

Algunos autores señalan a España como uno de los países de la Europa occidental a los que más tarde llega la influencia plena del graffiti newyorkino (Chalfant y Prigoff 1995: 78), entre 1984 y 1985<sup>51</sup>. No obstante, la diferencia temporal con el más inmediato, Francia, no llega a los dos o tres años a lo sumo, lo que no marca un distanciamiento infranqueable. Lo que sí debe de comprenderse es que esta posición de partida rezagada conlleva una subsidiaridad inicial, en cierta medida importante en aspectos como el estilístico o el iconográfico. No obstante, España junto con el resto de las naciones occidentales, escandinavas y centroeuropeas, conforman la avanzada grafitera de Europa, a la que recientemente se suman algunas naciones de la Europa oriental, principalmente la República Checa, Polonia y Grecia.

Este asentamiento tiene lugar a través de la vertiente europea del movimiento *Hip Hop*, en la que tiene gran peso la escuela francesa, representada por los parisinos MODE 2, BANDO, PRIDE, STEPH 2, SKKI, IRUS o LOKISS. Este respaldo más próximo le da al graffiti una entidad más consistente, al adaptarla a las peculiaridades de este nuevo marco. Las primeras ciudades

---

<sup>51</sup> El escritor TAKA afirma, no sin reservas, que el *Hip Hop Graffiti* se introduce en el verano de 1983 o de 1984 (MAFIA 2 1996: 10). Su recuerdo se apoya en la influencia de películas como *Beat Street* o *Breakdance*, realizadas en 1984 y estrenadas en España en 1985. Por otro lado, ningún otro escritor de Barcelona afirma haberse iniciado antes de 1984. Por tanto, parece aventurado confirmar la fecha de 1983, quizás declarada interesadamente en lo referente a cuál fue el primer foco español. Sin embargo, aún cabe mantener la duda, pues hay quien también sostiene, desde la memoria oral, que en 1983 (más o menos) se introduce el *Hip Hop* en España, en Alicante y Valencia (*Respeto Mutuo* n.d.: 15). No obstante, sigo creyendo aventurado dar este año como fecha de inicio del movimiento en España, ya que en todo caso pueden tratarse de episodios puntuales y aislados, sin una conciencia clara como partícipes de un movimiento subcultural.

afectadas serán Madrid, en la que ya existían unas bases grafiteras bastante próximas al espíritu de la nueva oleada, y Barcelona. En el caso de Barcelona, su introducción y arraigo vendrá de la mano de los hijos de emigrantes españoles a otras naciones europeas (Francia, Suiza o Bélgica) que vuelven para pasar sus períodos de vacaciones o instalarse en Cataluña (Chalfant y Prigoff 1995: 78) o, incluso, de la llegada de turistas europeos, especialmente franceses y alemanes. De este modo, en este caso barcelonés puede apreciarse un influjo más directo de los estilos del graffiti francés *alla americana*. También, es un hito a considerar la visita realizada por LEE con el investigador Henry Chalfant a Barcelona en 1985<sup>52</sup>, que fue un aliciente para algunos escritores, entre ellos CHECHO, SIKO o BEATSKY<sup>53</sup>.

Barcelona es, por tanto, un núcleo vital en el desarrollo del graffiti español y una referencia urbana ineludible a la hora de explicar el arraigo de este medio expresivo. De allí destacan escritores tan veteranos e importantes del graffiti barcelonés como: el M2 (MAFIA 2), fundado por SPD<sup>54</sup> y KOA en 1986, al que se suma TAKA; los DFR, MH2-3, DUOFRESH, el pionero LITO, FASE, KRASH, la escritora MUSA, los argentinos MOOCKIEE y KAPI<sup>55</sup>, etc. Estos últimos escritores mantienen frecuentes

---

<sup>52</sup> La venida a España de escritores del graffiti veteranos y consagrados tanto en el específico mundo del graffiti como en los espacios culturales del arte es frecuente y llega hasta nuestros días. Como ejemplo se puede citar la presencia de FUTURA en el *II Encuentro Internacional de Hip-Hop*, celebrado en Alcorcón en 1995 (Barroso 9-12-1995: 56).

<sup>53</sup> Muy probablemente este BEATSKY sea Mikel BEATSKY componente del grupo *Tzaboo* de Tarrasa (Barcelona), junto a Flores FLO y Yolanda Molina (Hidalgo 5-7-1996: 23). Esta suposición la he establecido a partir no sólo de su homonimia, sino también del cotejo favorable de dos fotos, una publicada en dicho artículo y otra en Chalfant y Prigoff 1995: 78.

<sup>54</sup> SPD tuvo otros nombres antes: YPAK o FRANTIC. Inicia su actividad en 1986 con quince años. Concentra el valor de sus acciones en el mérito de haber pintado el primer metro de Barcelona en febrero de 1987 (MAFIA 2 1996: 11). No obstante, este dato está por contrastar.

<sup>55</sup> Es curiosa la conexión del graffiti barcelonés y Argentina (KAPI y MOOCKIEE), no obstante es difícil precisar la intensidad de su vínculo y sus

contactos con los escritores madrileños de primera fila (CHOP, ZETA, BETO...) y han dejado numerosas obras en Madrid y sus alrededores, lo que da testimonio de un frecuente trasiego de escritores y de intercambios artísticos entre las distintos focos locales del graffiti español.

Cabe señalar que aunque el proceso de aparición de distintos focos sucede a lo largo y ancho de la Península y los archipiélagos españoles, éstos se concentran en unas determinadas regiones (Cataluña, Madrid, Valencia, Aragón, Murcia, Andalucía, Extremadura, Galicia o Baleares). Igualmente, cabe advertir que la génesis de estos focos puede ser exógena -como es el caso de Menorca (GAME OVER otoño 1996: 12) o el de Barcelona, en los que juega un gran papel la visita o el asentamiento de escritores foráneos (Chalfant y Prigoff 1995: 78)- o puede ser endógena -como es el caso de Mérida, en el que se adolece cierto aislamiento (GAME OVER otoño 1996: 26)-. Pero, por lo general la aparición y consolidación de focos de actividad grafitera suele moverse entre estos dos ejemplos extremos.

En febrero de 1985, asistimos a la presentación oficial del graffiti newyorkino en la feria ARCO de Madrid, como nueva oferta del mercado mundial del arte. De este modo, seis escritores -entre los que estaban Haring, Basquiat o TOXIC (Torrick Ablack)-, apadrinados por la galería Sidney Janis e insertados en la dinámica de los movimientos artísticos institucionales hacen la delicia de la crítica y de algunos sectores artísticos (Combalía 22-2-85: 3; Huici 22-2-85: 3;

---

pormenores. Incluso, podría sospecharse que el escritor barcelonés ALL sea uno de los escritores citados por Kozak, Floyd, Istvan y Bombini (1990: 13) al hablar de la escena argentina.

Jarque 25-2-85: 31; Calvo 27-2-85: 29). Incluso, ante la curiosidad suscitada por el fenómeno y como garante de su valía se celebra una mesa redonda a la que asisten Edit DeAk, Sidney Janis, Daniel Cameron, Willi Bongard, Victòria Combalía y Paloma Chamorro.

Sin embargo, -fuera de este contexto institucional, de escasa relevancia en la calle, y desde las bases locales- los principales promotores históricos que impulsan el graffiti newyorkino en Madrid a mediados de los años 80 en su verdadero terreno son los *Quick Silver Crew* (QSC)<sup>56</sup>, de Campamento, y los SSB de Aluche y Fuencarral<sup>57</sup>. Les siguen a partir de finales de los 80 y los primeros años de los 90 otros grupos: los 69, los SPC, los MTR, los TMF, los PTV y los CZB (Delgado 30-11-1993: 9; SUSO 33 c.p. marzo 1996; MROK c.p. abril 1996; TRAS c.p.

---

<sup>56</sup> Sus componentes son SNOW, KOOL y JAST. Su actividad empieza hacia 1986 y tienen en su haber la realización de las primeras piezas sobre vagones. Su vinculación con el graffiti newyorkino es total, como basta advertir por los nombres adoptados. En el caso de KOOL, que inicia su carrera en 1988, es inevitable subrayar la relación directa de su nombre con el homenaje a una de las grandes figuras de New York: SUPER KOOL (Castleman 1987: 77), padre de todos los KOOL del Bronx y de fuera<sup>de</sup> este barrio. Este grupo aún sigue en activo y mantiene un frecuente trasiego entre España y U.S.A., a través principalmente de KOOL que se mueve entre Miami, New York y Madrid (Delgado 30-11-1993: 9; WANTED noviembre 1995; ZSL c.p.2 marzo 1996).

<sup>57</sup> Entre los integrantes de los SSB se encuentran SUSO 33 y SPY, miembros en la actualidad de *Los Reyes del Mambo*.

SUSO 33 es en la actualidad un escritor veterano (fs. 28, 342-344). Nació en 1974 y vive en el Barrio del Pilar. Empezó con diez u once años, obteniendo gran fama con sus piezas sencillas y de extremo a extremo en trenes. A la par de su carrera como escritor, cursó estudios de ilustración en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, empezó los estudios universitarios de Bellas Artes y realiza trabajos de decoración. Una de sus últimas obras en las proximidades de Vallecas ha sido una pieza mural de encargo (f. 28), para la película *Pintadas* (Juan Esterlinch, 1996) (Delgado 30-11-1993: 8-9; SUSO 33 c.p. marzo 1996). En Vallecas tenía una pieza *E-to-E* en un vagón aparcado en las inmediaciones del apeadero de Santa Catalina (Entrevías). A finales de julio de este año éste fue desguazado y la pieza destruida. En 1997 aparecieron algunas de sus *plastas* por Vallecas (f. 344) y en 1998 participó en la realización de murales en la calle Baltasar Santos y en el Recinto Ferial, dentro de un intercambio de escritores alemanes y españoles celebrado en Vallecas (16/23-5-1998) y organizado por la Asociación Cultural José M<sup>a</sup> de Llanos y la *Auslandsgesellschaft* de Dortmund, dentro del programa "La juventud con Europa", financiado por la Unión Europea (Francés 19-5-1998: 24; Bellón junio 1998: 4).

SPY nació en 1975 y es vecino de Motaralaz. Empezó en 1990, con quince años (Delgado 30-11-1993: 8-9). Había un par de piezas suyas, acompañadas por otras del escritor BUBA, en el conjunto del Polígono Industrial "La Cerámica" (Numancia) en área limítrofe de Vallecas con Moratalaz (f. 29 y 189) y otras por Palomeras Sureste. Fueron tapadas en la primavera de 1996 con el pintado del perímetro mural del polígono. Igualmente, participó en citado intercambio de escritores.

abril 1996; KOAS c.p. mayo 1998). También, cuentan a título independiente, escritores como FAZE<sup>58</sup>, MATA o MAST<sup>59</sup> (SUSO 33 c.p. marzo 1996; MROK c.p. abril 1996). Normalmente buena parte de estos grupos acompañaba o acompaña su labor grafitera con la rimadora (QSC, SSB, etc.) En general, todos estos escritores y grupos comparten un sentimiento de unidad fraternal, basado en una común territorialidad (*Madrid Nation*), que será cuestionada por un secesionismo de la periferia metropolitana, incentivado por la adquisición de una primacía y un empuje indiscutible del movimiento en Madrid. Este hecho debilita la *writers brotherhood*, aunque fomenta la competencia y el desarrollo.

Por tanto, ambas ciudades albergan las primeras y más principales experiencias grafiteras y se suman dignamente a una larga lista de focos mundiales, extranorteamericanos, como París, Meaux, Toulouse, Burdeos, Montpellier, Amsterdam, Berlín, Düsseldorf, Dortmund, Munich, Viena, Copenhage, Helsinki, Basilea, Londres, Birmingham, Sidney, Melbourne, etc. No obstante, esta asimilación internacional, en principio imitativa, de la que forman parte los focos españoles, contrae la tendencia hacia una particularización del fenómeno. Así, se generan variantes locales de estilo (determinadas por la

---

<sup>58</sup> FASE, FAZE, FAZETA o ZETA integra un grupo de primera fila, los ACME de Alcorcón. Actualmente, emplea el nombre ZETA. Este cambio se realizó para distinguirse de otro escritor homónimo y coetáneo de Barcelona: FASE, FASIM, SIM del AAC, BZK, CM, 156, WSB y WSF; que inició su carrera de escritor en 1984, con once años, y que tiene obra en Madrid (AEROSOL KINGDOM octubre 1995)

Este escritor preferentemente mural empezó a pintar con quince años, en 1985 ó 1986, con posterioridad al otro escritor citado. En su faceta extragrafitera desarrolla trabajos en lienzo, láminas y cuenta con colaboraciones con empresas como Swatch. Tiene obra en Madrid, Barcelona, Málaga, etc., y en otros países europeos, como Francia (París), Italia (Milán) o Bélgica. (AEROSOL KINGDOM abril 1995). En 1995, forma el grupo de rap La cultura del globo junto a PUWAY (METROPOLITAN PRESS 1996: 18).

<sup>59</sup> MAST, vecino de Móstoles, nació en 1968 y se inició a los diecisiete años en 1985. En mayo de 1991 celebra una exposición en la Galería Alfredo Melgar de Madrid (Mateu 24/30-5-91: 14). Continúa en activo, formando parte de los XBK. Desarrolla tanto una actividad de calle como otra de decorador u otro tipo de trabajos de encargo. En la actualidad, levanta críticas por favorecer supuestamente la participación de gente ajena al graffiti o sin suficiencia de méritos grafiteros en la celebración de exhibiciones o certámenes.

continua producción experimental, personal o sujeta a las modas generales) y adaptaciones subculturales a los contextos socioculturales de cada lugar. Esto sucede en España con la generación de un estilo Barcelona y un estilo Madrid que, con el desarrollo de medios de comunicación autónomos (principalmente el fanzine) en el segundo tercio de los 90, van tendiendo a diluir lo acusado de sus diferencias (SUSO 33 c.p. marzo 1996), incluso antes de que aparezcan fuertes distinciones barriales o entre los municipios madrileños y la capital (*Estilo Móstoles vs. Estilo Madrid*; Mateu 24/30-5-1991: 14). Pero verdaderamente, el mayor contraste de lo estilístico se presenta entre los representantes locales de las distintas escuelas nacionales de Europa, que sí acusan diferencias formales distintivas notables o más que notables.

Esta tendencia hacia la variación que, en principio, podría haber originado una disgregación sustancial del movimiento en casos extremos en unas distantes escuelas nacionales, regionales o locales no pasa de ser una de las características propias de los fundamentos operativos del *Graffiti Move*, fruto de una liberalidad creativa próxima a un dinamismo lúdico a través de variaciones morfológicas, que no entrañan alteraciones sintácticas de relevancia. Una variabilidad estilística alimentada e incentivada con la observación directa (piezas móviles, viajes de escritores, jams) o por medio de la difusión de testimonios de primera mano por medios indirectos (fotografía, publicaciones, vídeo, cine o televisión). A esto se suma el respeto a unos orígenes mitificados (situados en una "idílica" Norteamérica suburbial), que en ocasiones se recorren de nuevo y se reinterpretan

durante la formación de los escritores<sup>60</sup>. La transmisión, más o menos ortodoxa o heterodoxa, de aquellas directrices acordadas entre los escritores de New York City u otras ciudades de los Estados Unidos hace que se mantengan unas señas de identidad comunes a través de un cuerpo compartido de mensajes, significados, fórmulas semióticas, lingüísticas, símbolos, filosofía de vida, etc.<sup>61</sup> De este modo, los focos españoles actuales (Madrid, Barcelona, Alicante, Valencia, Zaragoza, Sevilla, Málaga, Murcia, etc.) mantienen un lazo tanto afectivo como físico con un movimiento que ha adoptado un carácter aunadamente internacional y que permite el marcaje de acentos individuales o locales sin peligro de ruptura, gracias a la basicidad de unos pocos y sencillos principios fundamentales. Un fundamento básico al que todos los escritores se mantienen fieles, aun manteniendo en general un espíritu romántico,

---

<sup>60</sup> Este hábito presenta semejanzas con usos propios de artistas. Especialmente en determinados momentos históricos, la referencia o la cita representaba un signo de distinción muy usual, no cuestionado por los movimientos artísticos occidentales. Sobre todo cuando se quería patentizar una vinculación con aquellos con los que se aspiraba emparentar o se pretendía considerarse herederos. De todas formas, aunque hoy en día se valore grandemente la originalidad de modo general, en un nivel popular y, en especial, en el graffiti este concepto no tiene gran importancia a la hora de reproducir imágenes. Quizás porque se consideren como iconos, por no intervenir elementos mecánicos, sino manuales, y por el fuerte acento personal que se proyecta en ellas, favorecido por el medio empleado que al no implicar necesariamente la comercialización y requerir de la clandestinidad generalmente no incide en el principio de propiedad y del derecho de propiedad.

<sup>61</sup> *«Los movimientos sociales suelen desarrollarse dentro de unos estratos sociales y lugares geográficos particulares, y es previsible que la cultura del movimiento refleje esos orígenes sociales y geográficos al menos inicialmente. Pero los movimientos difícilmente pueden considerarse patrimonio de los segmentos de población que les dieron vida.»* (McAdam 1994: 55) Indudablemente el cambio de características que definen el marco social donde vio la luz el Graffiti Move, del gueto newyorkino al suburbio madrileño, conlleva que éste adopte allí donde se establezca en su expansión distintos matices, originados por su peculiar configuración tópica y social, lo que se ha de traducirse en la transformación ideológica y en los símbolos materiales. No obstante, esta transformación es mínima o procura ser mínima, al menos en la superficie, siendo la más destacable el menor radicalismo o la aparición de estilos nacionales o locales y el evidente peso de los referentes culturales de los movimientos locales, juveniles o adultos. La fuerte conciencia como colectivo y la juventud del movimiento, sin embargo, facilita el hermanamiento entre escritores de distintos lugares y omite la problemática derivada de un determinismo de clase o de una tradición cultural autóctona. Sin embargo, se percibe el deseo de apegarse a la imagen de lo suburbial y de la pertenencia a una clase baja a la altura del modelo social americano, cuando la mayoría de los escritores de graffiti pertenecen a la clase media y el suburbio madrileño, aunque comparte semejanzas, dista mucho de equipararse a un gueto.

transgresor, combativo, hedonista..., del que no puede desprenderse y que dota de carácter a los estilos. O, por lo menos, al que respetan, aunque no participen plenamente de él.

A partir de 1986, el *tagging* deja paso a la realización de piezas y piezas móviles, en trenes de RENFE y del Metropolitano (QSC, SSB, PTV, etc.) y a la composición de piezas con letras y figuras cada vez más elaboradas y con estilos más complicados y más ricos en cuanto a cromatismo y recursos decorativos. Se aprecia una ambición artística, azuzada por la competitividad entre los escritores (intergrupales y extragrupal), que trata de ir superando cotas de realización tanto en la dimensión de la superficie a cubrir como en la originalidad y la calidad formal de los estilos diseñados.

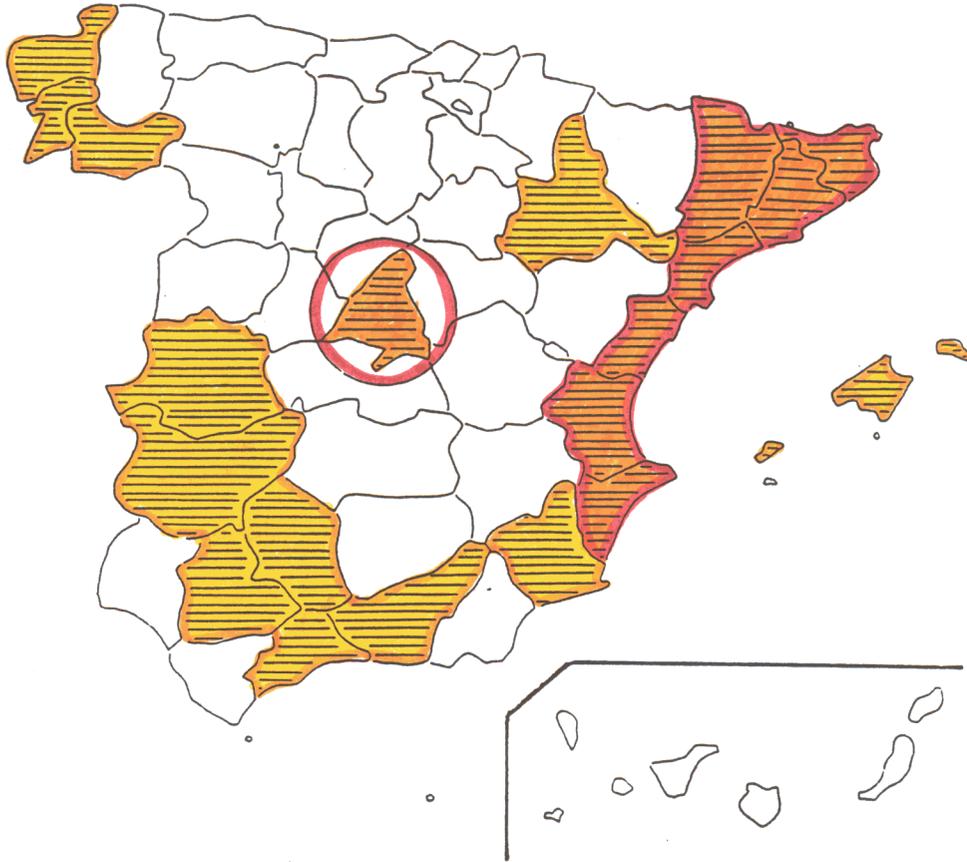
De todos modos, los mayores avances estilísticos parten de la adquisición de fuentes gráficas del graffiti foráneo o local. En los inicios, la llegada a cuentagotas de imágenes a través de libros, revistas o fanzines importados supone un potente acicate esencial para salir de una dinámica endogámica. Esta escasez supuso, además, que aquellos que tenían acceso a tales publicaciones tuviesen opción de destacar más notablemente, al reproducir estilos nuevos y desconocidos en la escena madrileña, con lo que en numerosos casos estas fuentes se convertían en auténticos tesoros y garantes de éxito. Por otra parte, esta carencia de referentes visuales y la sedienta demanda de fuentes ocasionó en 1990 -a modo de significativa anécdota- unos lamentables episodios en la Biblioteca del M.N.C.A. *Reina Sofía*, que saltaron a la prensa en 1994 (Díaz 11-10-1994: 9), al descubrirse el recorte de ilustraciones de

los libros dedicados al graffiti newyorkino<sup>62</sup>. Tal demanda sólo se ve atajada cuando se supera la fase de moda y, gracias a ella, se desarrolle la publicación de fanzines nacionales y los mecanismos de intercambio entre los escritores-editores (*mags*) que facilite y abarate la distribución de este tipo de publicaciones. Aparte, los propios grupos o escritores desarrollan sus medios particulares de documentación e intercambio. Estos obtienen su máxima eficacia en los encuentros de escritores, sobre todo cuando son interregionales o internacionales.

Por otro lado, estos avances estilísticos se favorecen con la creación en Madrid de un mercado tecnológico especializado destinado específicamente para los escritores de graffiti o los artistas del aerosol, inexistente práctica y propiamente antes de 1994. Hasta entonces se dependía del recurso de material industrial, de la importación carera del material y del ingenio, en el amplio sentido de la palabra.

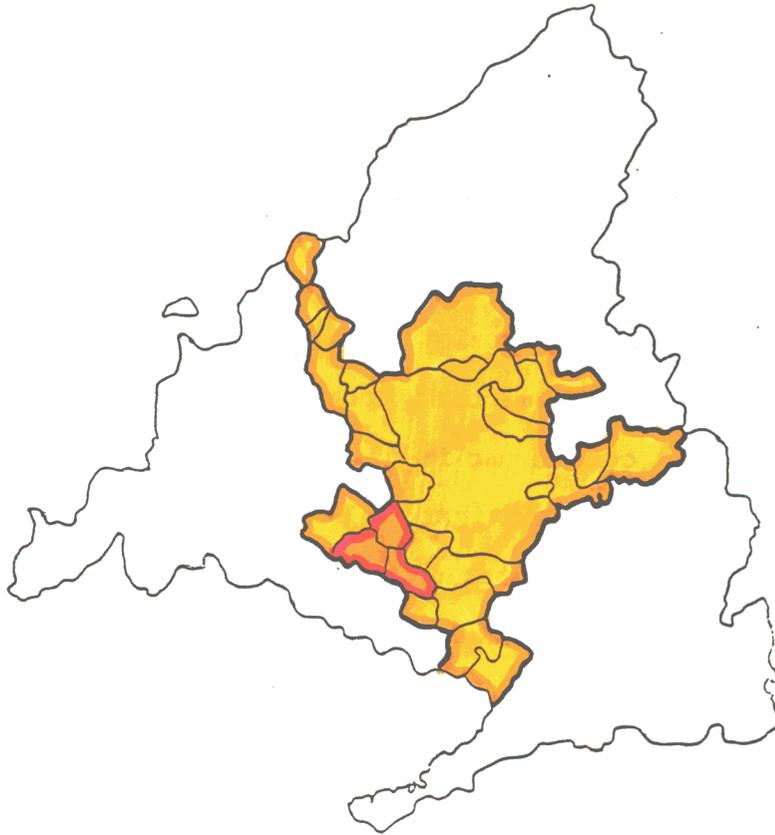
---

<sup>62</sup> En especial, los libros que resultaron más golosos para estos anónimos expoliadores fueron dos: el Subway Art, de Cooper y Chalfant, y el Spraycan Art, de Chalfant y Prigoff. El éxito de estos libros entre los escritores es probado, ya que son frecuentes las citas de sus ilustraciones más o menos literales. Aún hoy en día estos libros continúan apareciendo deteriorados. No obstante, cabe advertir acerca de la autoría de las mutilaciones de estos libros -actos que son emparentables por su naturaleza con el *racking*- es que el conocimiento de los fondos de esta biblioteca restringe el acceso a los escritores, que no suelen frecuentar el mundo de las galerías o los museos o los centros de formación académica. Por ello, es más probable que sean obra bien de estudiantes de arte encandilados por la estética del graffiti o escritores que han iniciado estudios en centros de enseñanza artística o tienen amigos estudiantes que les han puesto al tanto de estos fondos.



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN ESPAÑA:** Las principales provincias e islas españolas en las que se desarrolla de un modo destacado este movimiento son: Alicante, Badajoz, Barcelona, Cáceres, Castellón, Córdoba, La Coruña, Gerona, Granada, Ibiza, Lérida, Madrid (y su área de influencia), Málaga, Mallorca, Menorca, Murcia, Orense, Pontevedra, Sevilla, Valencia y Zaragoza (no se ha contado con datos sobre las Islas Canarias).

En general, se aprecia una mayor focalización de la actividad en la región centro y en la periferia mediterránea. Sin duda, los puntos rectores del movimiento en España se encuentran en la Comunidad de Madrid, la de Cataluña y la Valenciana, que por otra parte son claves para su desarrollo por su primacía cronológica. (Fuentes: magazines AEROSOL KINGDOM, WANTED, GAMEOVER y comunicaciones personales de escritores)



**EL GRAFFITI MOVEMENT EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID:** Se constituye principalmente por la capital y los municipios de su corona metropolitana:

ZONA SUR: Alcorcón, Móstoles, Fuenlabrada, Parla, Pinto, Leganés y Getafe.

ZONA ESTE: Coslada, San Fernando de Henares, Torrejón de Ardoz y Alcalá de Henares.

ZONA NORTE: Colmenar Viejo, Tres Cantos, Alcobendas, San Sebastián de los Reyes y Algete.

ZONA OESTE: Villaviciosa de Odón, Pozuelo de Alarcón, Majadahonda y Las Rozas.

Las principales zonas de desarrollo son la sur y este, que presentan una importante vertebración por medio de las comunicaciones ferroviarias que incide en una riqueza de espacios y una notable proliferación de conjuntos, además de un notable trasiego de escritores. En este concierto, la situación intermedia de los distritos vallecanos favorece su desarrollo grafitero.

En especial, destaca en el sur de la capital la triada integrada por los municipios de Alcorcón, Móstoles y Fuenlabrada, que se erige de hecho como el corazón del graffiti madrileño y focaliza en buena medida el desarrollo del movimiento en esta comunidad. Fuera de esta corona pueden encontrarse prolongaciones que remarcan la dependencia estructural ferroviaria, como es el caso, al sur, de Valdemoro o Ciempozuelos o, al oeste, de Torrelodones, Galapagar, Villalba, Alpedrete, Collado Mediano y Cercedilla. (Fuentes: graffiti-magazines madrileños, artículos de prensa, comunicaciones personales de escritores y prospecciones personales)

#### **2.4.1. Medios auxiliares de introducción del graffiti de cuño americano en Madrid**

Su introducción en España y, por inclusión, en Vallecas se vio favorecida por la influencia de innovaciones surgidas en ámbitos culturales tan declaradamente juveniles como el musical, el deportivo y el televisivo y cinematográfico. Este influjo emparejado era ejercido por elementos o prácticas culturales asociadas con el mundo del graffiti *alla americana* o consistían en visiones aproximadas de éste, exportadas desde los U.S.A. directa o indirectamente, a través de otras naciones europeas, en especial Gran Bretaña y Francia. De este modo, se colaboró con ello al asentamiento, o mejor dicho, a la renovación de una cultura del graffiti.

#### **Actividades deportivas asociadas al graffiti newyorkino**

En la segunda mitad de los años 80 surge un inusitado interés juvenil por deportes menos tradicionales (baloncesto y *skateboard*), desbancando el "monopolio histórico" del fútbol, dentro de un proceso general de americanización cultural. Estos cambios de hábitos entrañaron la creación de unas condiciones favorables de apertura a una serie de influencias culturales provenientes de los Estados Unidos y que resultaban altamente atractivas por su novedad estética y su aparente neutralidad con respecto a otras líneas subculturales existentes,

mostrándolo como una propuesta alternativa más. Por tanto, se constituyeron en sí en medios de primer orden para incentivar la aceptación gustosa de la estética hip hop y del graffiti. Estos deportes, en especial el baloncesto<sup>63</sup>, contaron con una destacada promoción pública, sobre todo, enfocada como un medio saludable de prevención y evasión frente a problemas tan graves que castigaban a la juventud como era el de la delincuencia y la drogadicción, en especial, en la periferia madrileña. Sin duda, en todo ello, se aprecia la implantación de medidas exitosas en otros contextos nacionales, principalmente el norteamericano.

El marco deportivo fue vital para formar un gusto estético, no sólo como lugar de encuentro sino como espacio donde pintar (polideportivos). En este sentido, el principal foco de influjo, sobre todo respecto a la formación de los escritores de graffiti más veteranos de Vallecas, se encuentra en el Instituto de Bachillerato Ramiro de Maeztu en El Viso (Chamartín), sede del equipo de baloncesto Estudiantes, (MEGAROK c.p. abril 1996). Fue un punto de encuentro fundamental, en buena parte por ser en los 80 "centro de operaciones" de los QSC. Los graffiti en sus canchas e inmediaciones daban buen testimonio de esta importancia. Otros puntos de interés, esta vez en lo respectivo al *skateboard*, son el Retiro (también por su faceta como foro de rimadores), la Plaza de Colón o el Paseo de Recoletos, al permitir su configuración urbanística una buena práctica del patinaje.

---

<sup>63</sup> Es de destacar la gran fascinación que producía la liga americana de baloncesto (NBA) entre los adolescentes de los barrios periféricos de Madrid, incluido Vallecas (Mediavilla 1/15-7-88: 22).

Junto a lo deportivo cabe encuadrar el baile, ya que el *breakdance*, *breaking* o *b.boying* tiene un elevado sentido gimnástico y competitivo. En la conformación de esta modalidad de baile confluye la influencia de las tradiciones latinas y afroamericanas precedentes (*rumba*, *guaguancó*, *hístle latino*, *capoeira*, *jitterbug*, *tap*, *up-rock*...) y se deja percibir el influjo de estilo de personajes destacados de la escena artística como James Brown, Jimmy Castor o Franke Lymon (Flores 1986: 38-39). Dado el marco conflictivo de desarrollo, el *break* se puede definir como una danza marcial, sustituta de la agresión física directa y destructiva, enlazándose muy estrechamente con otras modalidades como la *capoeira* o el *up-rock* (Flores 1986: 38). Su función competitiva resulta tan básica que se convierte en una característica intrínseca, una condición indispensable en su vertiente popular.

Este baile, con pasos tales como el *popping* o *bogaloo*, el *moonwalking*, el *electric boogie*, las *freezes*, el *Egyptian*, el mimo, el robot o el *webo* (huevo), hizo furor entre los jóvenes españoles de mediados de los 80, con una notable polémica social acerca de su consideración o no como baile. Pues, la segmentación chocante de sus movimientos, el aparente aspecto burlesco cara a la cultura institucionalizada de sus pasos o su impresión como un mero ejercicio acrobático contrastaba lo bastante como para resultar inconciliable con las formas de baile asumidas por la juventud hasta entonces. Incluso, se suscitó la polémica acerca de los perjuicios para la salud, sobre todo ósea, derivados de su práctica en especial en su variante sobre suelo. Su práctica se realiza principalmente con el acompañamiento de música *funk* o *electro*.

En sus inicios, el punto más importante de encuentro de *breakdancers* o *breakers* en Madrid era la zona de Azca o Nuevos Ministerios. Su paisaje urbano de plazas, pasadizos, terrazas, suelos pulidos, jardines y grandes lienzos de cristal y espejo favorecía su elección como punto de reunión y práctica. Allí, principalmente durante las mañanas de domingo, se realizaban exhibiciones y competiciones (*battles*) entre grupos de todo Madrid, entre los que figurarían los vallecanos *VKBreakers*. No obstante, el mayor escaparate y medio de divulgación cultural de esta modalidad de baile sería el medio televisivo, en concreto a través de los programas musicales Aplauso (TVE), con sus popularísimos concursos de baile a ritmo de *funky*, o Tocata (TVE), con su célebre concurso de *breakdancing*. Por su significancia, cabe señalar como hito histórico el *I Encuentro de Break de la Comunidad Autónoma de Madrid*, celebrado en la temprana fecha de octubre de 1985 en Móstoles.

En el concierto mundial, sobresale la competición internacional que anualmente se celebra en Alemania, por lo general en Hannover, conocida como *The Battle of the Year* y a la que asisten grupos tales como los históricos *Rock Steady Crew*, los *LA's Air Force Crew*, los alemanes *OCP*, los *Rival B-boys*, los *Crazy Legs* o los japoneses *Imperial Break Masters*.

Actualmente, destacan varios grupos en España entre los que citaré *Los Addictos*, *Daring Whole*, *Street People* y *B-boying Attack*. Todos éstos de Barcelona, aunque alguno cuente con integrantes madrileños o de otras regiones.

## Los medios audiovisuales

En Madrid, el *Hip Hop* tiene una puerta de entrada privilegiada en la Base militar de Torrejón de Ardoz. Por tanto, el primer medio de difusión serán las transmisiones radiofónicas (musicales) de la emisora de la base y los hijos de los militares del Ejército norteamericano destinados en ella que traspasan a los jóvenes de la localidad esta peculiar manera de vivir la juventud (deportiva, lúdica, hedonista, creativa...) De este modo, Torrejón será un foco inicial de irradiación de este movimiento en toda la provincia, aunque de modo marginal por su situación periférica, pero de gran estima por su "autenticidad".

De este modo, encontramos que son los programas musicales radiotelevisivos a nivel nacional los verdaderos activadores principales de esa apertura juvenil hacia unas alternativas estéticas y expresivas diferentes, que proceden de la órbita cultural norteamericana. Estas alternativas aparecen de modo atractivo como planteamientos libres de unos lastrosos constructos políticos, de esos complejos ideológicos tradicionales a los que en ocasiones se vinculan ciertas posturas estéticas y con los que no se identifica gran parte de la juventud madrileña de los 80. Incluso, se muestran como una serie de propuestas rebeldes ajenas al radicalismo -en ocasiones declaradamente agresivo- de otras estéticas juveniles de los 80, como pueden ser el *Heavy* o el *Punk*. No hay que olvidar que el *Hip Hop* llega primeramente en una forma suave, hedonista, vitalista, cotidiana y que sólo en su desarrollo en los 80 adquiere un talante agresivo tanto en Europa como en su

nación de origen. Fundamentalmente, por su vinculación con el activismo del *Black Power* y la apología criminal del *Gangsta-rap*. Con su contacto con movimientos como el *Punk-squatter* o el Rastafarismo, en algunos casos se reviste de un corte militantemente rupturista, nihilista, anarquista o anticapitalista.

Por otra parte, el principal medio de irrupción visual del graffiti en Madrid -y que también puede considerarse a la vez instrumento de introducción de la música *hip hop* (bandas sonoras) y el *breakdance* (coreografías)- lo tenemos en el cine. En el caso español y en concreto madrileño, películas de la *Warner Bros.* como *Breakdance* y, sobre todo, *Electric Boogaloo (Breakdance 2: Electric Boogaloo)* o *Beat Street*, estrenadas en la capital en 1985<sup>64</sup>, causaron un fuerte impacto entre una gran cantidad de jóvenes que pasarían a engrosar las filas del graffiti (Mateu 24/30-V-91: 14; KAMI c.p. junio 1998). Obviamente, este medio incide en la glorificación del graffiti a través de la búsqueda de la fama y subraya consecuentemente su papel positivo como protector juvenil de los peligros de la vida suburbial (Flores 1986: 35; Figueroa-Saavedra 1998: 38) Dada su fuerza como medio, el cine debe de estimarse más que como un motivante de primer orden -que lo es, por su implicación del espectador-, un escaparate indispensable de referentes visuales a la hora de recrear este estilo juvenil en el contexto español. Por otro lado, también se constituiría como un sensibilizador visual hacia el fenómeno, ya que poco a poco iría preparando a una sociedad ajena a éste, a través de la emisión de dosis visuales de un paisaje urbano exótico cada

---

<sup>64</sup> En el caso de *Breakdance* y *Electric Boogaloo*, la gran repercusión popular que tuvieron radicó en su estreno en salas de cine, en los meses de primavera y no tanto por su pase "restringido" como *Break dancing and electric boogie* dentro del programa de actos de ARCO 85 (24-1-1985).

vez más intensamente grafiteado, a su posible introducción en la escena cultural europea. Con ello, el cine no sólo estimula en el público europeo la recepción y consideración de esta modalidad de graffiti, sino que también facilita la asimilación del fenómeno en su vertiente práctica y su aceptación por algunos sectores de la sociedad como una nota más del paisaje urbano de la Europa contemporánea.

No obstante, el remate a estas proyecciones cinematográficas es la difusión televisiva de películas, series<sup>65</sup>, documentales o reportajes. En especial, destaca sobre todas la emisión televisiva del vídeo Style Wars (Tony Silver, 1983) en 1986, en el espacio Metrópolis (TV2), que mostraba en su jugo el mundo del graffiti newyorkino (SUSO c.p. marzo 1996), sin pasar por el tamiz de las factorías cinematográficas o, en menor medida, el dedicado al fallecido Keith Haring, igualmente en Metrópolis (TV2) en abril de 1990.

### La vía musical

Durante la primera mitad de los 80, la música rap<sup>66</sup> se exporta con la cultura *Hip Hop* desde los Estados Unidos de

---

<sup>65</sup> Principalmente se trata de series policiacas, con lo que de partida se fortalece la asociación entre criminalidad y graffiti. Destaca en los años 70 Starsky y Hutch, con la puntual muestra de *tagging*, o en los 80 Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues), con un muestrario de graffiti mucho más desarrollado.

<sup>66</sup> El rap (hablar, canturrear, golpear, recitar) nace como género musical entre los sectores más desfavorecidos de New York City. Es un estilo que participa de la melopea africana, del blues recitado, de las interpelaciones habladas que solían hacer los cantantes soul y del lenguaje de los locutores de radio y de los DJs. Los rappers recitan coplas críticas o burlescas siguiendo el ritmo de grabaciones previas. Como figuras precursoras estarían

América hacia toda la Europa occidental. Durante el tercer tercio de la década, aparecen los primeros grupos de rap españoles (principalmente madrileños y catalanes) que surgen como réplica local de los norteamericanos, aunque inmadura, sin una base formativa y comprensiva adecuada. Esta fortuna del rap como medio de expresión responde a la necesidad de ciertos grupos de jóvenes por hacerse oír con un medio novedoso y contundente. Inmersos en la problemática adolescente, testigos o víctimas de lacras sociales como el paro, la droga o la delincuencia, descreídos de las bondades del sistema, ven en el ideario del Hip Hop y su música la plasmación estética de la expresión contundente y con clase de su descontento social o personal o un "bonito" refugio para su deriva o fantasía juvenil. Por tanto, se produce un proceso de identificación entre algunos jóvenes madrileños de las periferias urbanas con los jóvenes que viven en el opresivo marco de los guetos norteamericanos y que supone la asunción de unos referentes culturales ajenos a la tradición local (Toner 1998: 111). Una identificación frecuentemente reforzada por esa proyección empática que favorecen medios como el cine o la televisión. Unos medios que, por otro lado, en ocasiones producen la confusión imaginaria de los elementos integrantes de unas realidades socioculturales distantes entre algunos grupos de escritores. Incluso, sin tener que responder exclusivamente a

---

dentro de la tradición musical africana el *griot* y de la tradición musical afroamericana el *toast* y, en cuanto a técnicas musicales, el *toastin'* o el *dub* jamaicano tienen una influencia indudable en su definición (Toner 1998: 22, 37, 46)

Durante los años 80, el rap aumenta su popularidad, cuando el *Hip Hop* lo extendió como medio de expresión desde una interpretación propia. Una irradiación que se produciría no sólo por todos los Estados Unidos, sino también por todo el mundo, bajo los principios fundamentales del combate contra la violencia, las drogas y el racismo que castiga a la sociedad norteamericana, en especial los guetos (Rojas 1988: 120-121).

El primer *rapper* oficial es el DJ jamaicano, Kool Herc, que empieza su actividad en 1975, organizando fiestas en el local *Hevalo* del Bronx (Adler y Beckman 1991: 15). No obstante, hay quién considera al DJ Grandmaster Flash el más auténtico exponente de los creativos pioneros del *Hip Hop* (MARK & TILLO otoño 1996: 12).

un deseo de emulación, se establece una complacencia en su constitución como movimiento minoritario y el deseo de mantener unas cotas de marginalidad, que buenamente contraen una radicalización de las posturas, no sólo en el terreno estilístico.

A la vista de las posibilidades comerciales de este tirón espontáneo en un momento de transición de las modas musicales, estos chavales reciben ofertas para entrar en el mundo discográfico y divulgar sus rimas y composiciones musicales. Este interés, en apariencia generoso para unos chavales que quieren abrirse paso en el mundo de la cultura juvenil, fascinados por el horizonte de fama que se les presenta, oculta una acción entre oportunista y especulativa que desemboca de inmediato en la explotación abusiva por unas casas discográficas de unos jóvenes inexpertos e ingenuos. A este desencanto se suma -a juicio de sus protagonistas- un tratamiento frívolo por parte de los medios de comunicación, que proviene de su visión como curiosidad exótica o extravagante, desde su consideración como una manifestación subcultural extraña, postiza, sin raíces. Esta proyección general del *Hip Hop* madrileño, indiferentemente de que se desarrollase o no en el seno de un entorno juvenil, desprestigia su iniciativa y aligera cualquier posibilidad de contemplarse como una propuesta seria e, incluso, a tener en cuenta tanto en su presente como cara al futuro<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> He extractado de dos artículos de prensa tres testimonios de interés y que muestran lo dolido de su recuerdo, referentes a este período:

SUSO 33.- «En esa época éramos todos unos críos, se aprovecharon las casas de discos, que nos explotaron; los medios de comunicación, que nos sacaron como curiosidades noticiables. Ahora hemos aprendido la lección»  
(Delgado 30-11-1993: 8-9).

Nieves Villar, creadora del sello discográfico Zona Bruta.- «Aquello fue una basura, algo ideado en una oficina con un talante oportunista. Por eso duró tan poco y fue tan pobre. El

Tampoco estos intentos de crear una corriente musical comercial tienen gran proyección pública. Esta tímida iniciativa fracasa por el escaso o discretísimo éxito de grupos y solistas. No obstante, pese a todo lo citado, resultan emblemáticas las ediciones de varios discos que recopilan temas de distintos grupos de la ciudad y periferia de Madrid. El primero fue Madrid Hip-Hop (Troya, 1989)<sup>68</sup>, con la participación de los grupos *Sindicato del Crimen*, *QSC*, *Estado Crítico* y *DNI*, con su "Vas a alucinar", (Toner 1998: 111). Luego, tratando de complementar la edición previa de un doble LP de rap internacional Rap'In (BMG-Ariola, 1989), BMG-Ariola saca Rap In Madrid (1989), con MC Randy & DJ Jonco, Sweet, K-1000, Sony & Mony, *Jungle Kings*, *Vial Rap*, *Código Mortal*, *Poder Oscuro* y *SSB*. Dos temas alcanzan gran popularidad "Hey pijo" de MC Randy & DJ Jonco y "Te quiero de verdad" de Sweet. Aún se editan dos recopilatorios más: Navidad Hip-Hop (Troya, 1989), con los mismos grupos del primero del sello Troya, y Rap de aquí (BMG-Ariola, 1990), con MC Randy & DJ Jonco, Sweet, Sony & Mony, *Jungle Kings*, *Three As One*, los barceloneses *BZN*, *Underrap*, *Kryger MC & DJ Frank* y *SB Rock* y los zaragozanos *Misión Imposible* (Toner 1998: 112).

---

hip hop surge en la calle y no en los despachos»  
(Marcos 13-12-1996: 8-12).

Sonia.- «Eramos todos unos críos, estábamos flipaos. Por aquella época a alguien en Ariola se le ocurrió grabar un disco. Claro... no teníamos experiencia, llega un tío y te dice que si quieres grabar un disco y tú con diecisiete años dices ¡pues venga! Te metes en un estudio y no tienes ni puta idea de si quieres un bombo ahí o qué. Los únicos que sabían algo eran los *Jungle Kings* y fue el único grupo que sonaba a hip hop. Pero bueno, yo tampoco quiero echar por tierra a nadie ni decir ¡mira qué gilipollas! porque realmente nos manejaron y, claro, salió una mierda. Eso hizo mucho daño al hip hop.»  
(Luquero septiembre 1998: 4-5).

<sup>68</sup> Esta primera edición se apoyó en el éxito del reportaje homónimo, "Madrid Hip Hop", del fotógrafo y periodista Miguel Trillo, publicado en Sur Exprés, nº 12, 1988 (Toner 1998: 111). Trillo también colaboraría en la edición de Rap In Madrid (BMG-Ariola, 1989).

Por otro lado, junto a la falta de base y madurez, la consolidación o el reflote de otras alternativas o la aparición de nuevas alternativas que parecen tener unas mayores posibilidades comerciales en la escena musical les aleja del interés de las discográficas<sup>69</sup>. Sin embargo, esta "caída en desgracia" muestra la existencia de un arraigo y no de una moda, ya que sus protagonistas y nuevas hornadas de *B-boys* o *hiphoppers* prosiguen la senda abierta por aquellos pioneros. De este modo, hasta 1993 la vertiente musical del *Hip Hop* no saldrá de su repliegue, de la mano de grupos como *Eat Meat* de Cataluña, *Parafunk* de Euskadi y *Nazion Sur* de Andalucía (Toner 1998: 113). Durante este lapso de tiempo, los rimadores, *emcees* y *diyeis* tienen tiempo de evolucionar y madurar en sus rimas y estilos. Además, el desinterés oficial facilita y obliga una floreciente "industria" de autoediciones, maquetas y copias caseras que circulan entre los amantes del género y planteará la creación de sellos independientes. Se forja así un circuito paralelo que sitúa al *Hip Hop* dentro de la cultura alternativa,

---

<sup>69</sup> En este trasvase tiene una gran importancia el bajón de 1989, causado por el *bluff* discográfico, que afecta sobre todo a los DJs. La desilusión frente a las expectativas previstas de desarrollo del *Hip Hop* en España por entonces provoca que gran número de éstos se pasen al *techno*, *house* o *funky* (Luquero septiembre 1998: 5).

Cabe advertir en este sentido las relaciones que se establecen entre el *Hip Hop* y el sonido *house* a través del electro -ya que es la más inmediata alternativa antes de la aparición de las tendencias *techno* de los 90- a través de la experimentación realizada por diferentes DJs, gracias al empleo del *sampler* inaugurado por los DJs hiphoperos. Esta nueva tendencia se inicia en 1987 por Frankie Knuckles en el *Warehouse* de Chicago, combinando bases electrónicas obsesivas con retazos melódicos del sonido de Philadelphia o música disco. De este modo, tenemos un amplio conjunto de variantes: el *House* de Chicago (*Deep House*), el *House* de New York (*Garage Sound*), cuyo exponente es Todd Terry; el *House* de Detroit (*Detroit Techno*), del que derivan las actuales tendencias maquineras. En Inglaterra tendrá una amplia continuación, aunque fuera de los ámbitos *underground*, con el *North Sound* de Manchester y el *New Beat*, con el *Balearic Beat* de Ibiza, que confluyen en la denominación común de *Acid House*. También se sumaría otro foco en Bélgica con el *Confetti Sound* (Hidalgo 17-2-1989: 8).

Resulta curioso observar que con la avenida de las modas *techno*, máquina o bakalaera de los 90, bastante gente integrada en el *Hip Hop* se pasó a estos nuevos gustos, relegando la estética hiphopera, pero sin abandonar la expresión grafitera (CHICO y MROK c.p. marzo 1996; Luquero septiembre 1998: 5). De este tránsito hay un testimonio gráfico en la calle Peñarroya, de Entrevías, del grupo MCB, que si no es por la aparición del lema «*bacalao*», su iconografía pasaría por *Hip Hop Graffiti* (f. 30).

pero con la seria intención de abrirse paso en la cultura de masas.

## 2.5. La moda del *Hip Hop* y el *Graffitismo* español

A diferencia del período de 1984-1986, que puede considerarse cumbre por su efervescencia, entre los años 1989/90-1992/93 se manifiesta en líneas generales una notable serie de contracciones<sup>70</sup>, en la que influye sin duda una renovación generacional, con la paulatina integración de nuevos contingentes de jóvenes llamados al hilo de la difusión cultural del fenómeno y el abandono de gran número de sus primeros integrantes. A este respecto, resulta interesante el comentario del escritor KAMI, que acentúa más el valor de moda

---

<sup>70</sup> Esta contracción hay que analizarla específicamente en cada espacio y su afirmación generalizada podría conllevar problemas a la hora de elaborar una correcta visión de conjunto. En lugares como Lérida, por ejemplo, se efectúa precozmente, entre 1985 y 1990 (CRUDEL otoño 1996: 16), mientras que en Zaragoza se produce a partir de 1989 hasta la explosión de 1994 (ZIPPO y PSICO otoño 1996: 10). En cambio, en otros como Móstoles o Alcorcón no parece haber existido ninguna fluctuación alarmante, pudiéndose hablar de un desarrollo progresivo. En el caso de Madrid capital, sí parece haber habido una merma en sus efectivos humanos entre 1989 y 1992 y muy perceptible, aunque ésta no se corresponde con una contracción productiva.

F.F-S.- Según me han comentado un poco, hubo una especie de crisis, un bajón o algo así.

KOAS.- Sí, sí, subidones y bajones. En Madrid tampoco ha habido mucho... Ha habido más bajón que si lo hubiera habido a lo largo del tiempo.

(KOAS c.p. mayo 1998)

F.F-S.- Ellos [MUELLE y los otros autóctonos] no estaban en lo del *Hip Hop*, porque el *Hip Hop* es de los 80, ¿no?

ZANY.- Sí, empezó por ahí.

LERAS.- Entonces se llevaba todo eso. Ahora se han vuelto la mitad bakalaeros.

(ZSL c.p.1 marzo 1996)

Es más, es desde 1989/1990 cuando se produce la proliferación masiva de graffiti en el Metropolitano de Madrid (Moya 1990: 317). Verdaderamente, hay datos que se nos escapan e, incluso, que se nos ocultan total o parcialmente, lo que obligaría a seguir investigando acerca de estas oscilaciones.

En líneas generales, puede afirmarse que si bien en España manifestaciones de la cultura *Hip Hop* como el *break* o la música *rap* entran en crisis a finales de los 80, el *Hip Hop Graffiti* no sufre una merma destacable ni en términos productivos ni en términos de participación. En ello, entrarían en juego su escasa repercusión comercial, la competencia escasa o sin vigor de otras modalidades de graffiti e, incluso, las bases culturales del uso grafitero en la cultura urbana y los movimientos juveniles y sociales españoles, donde no había precedentes asimilables con las otras manifestaciones de la cultura *Hip Hop*, que pudieran haber favorecido un arraigo extensivo similar de éstas.

en el momento de sus inicios en los 80 o como propio del proceso de introducción generacional:

F.F-S.- ¿Fue [el *Graffiti Movement*] alguna vez una moda?

KAMI.- Hombre, cada vez que empieza realmente es una moda, ¿sabes?. O... O casi cada nueva generación que sale de escritores es una moda, ¿no? Porque cada X años hay una nueva generación de chavalitos que empiezan a pintar y a firmar y todas esas cosas. Y de cada generación, pues... Bueno, hay alguna generación de esas que son de repente miles de chavales y otras que son menos, no. Pero... Pues... No sé. De cada generación quedan piquillos, ¿no? Depende. En España no sé exactamente cuantas hay ya, ¿sabes? Siete, ocho o nueve. Y de cada una se habrán quedao cinco escritores, ¿no?

(KAMI c.p. junio 1998)

No obstante, con la llegada de los 90 tras el inicio de su explotación como moda, en España el movimiento se ha convertido en una imagen oficial que alcanza su momento cumbre entre 1992 y 1993. Su presencia en los medios de comunicación de una u otra manera lo convierte en un fenómeno tan generalizado como superficial, en su presentación como una crisis cultural que genera una reacción de repliegue.

Sonia.- *«Todos tuvimos una época dura en la que todo el mundo se reía de nosotros. Si decías que escuchabas rap había cachondeo y muchas personas lo asociaban con algo infantil, como de anuncio de televisión, para nosotros no era eso. Por eso fue una época de cabreo y de cierto sectarismo»*

(Luquero septiembre 1998: 5)

Esta fase dura, en definitiva, alrededor de tres o cuatro años. De este modo, se formaliza una propuesta genuinamente grafitera, ilegal y clandestina y fortalecida con el expurgue de escritores pasajeros o disidentes, y una propuesta adaptada, asumible por el sistema, a través del desarrollo de un estilo graffiti.

Este estilo, basado en la estética del *Hip Hop Graffiti*, se aplica a un amplio número de campañas publicitarias, siguiendo la precedente actuación de las compañías internacionales estadounidenses, que ya en los 80 se hacen eco de esta nueva formulación visual (Cooper y Sciorra 1996: 11). Así, el mercado se surte con productos diseñados y presentados, directa o indirectamente, en una línea graffitista o hiphopera (modelos de automóvil, cassettes vírgenes, ropa deportiva, refrescos, helados, golosinas, material escolar, etc.) Un uso publicista que se mantiene hoy en día, aunque en las estrategias publicitarias se observa una tendencia a encasillar cada vez más esta estética, más o menos hip hop, dentro de un ámbito eminentemente infantil y veraniego, dulcificando el estereotipo del *bad boy* y subrayando su peso festivo o hedonista.

En el terreno del arte, el *Hip Hop* viene, pues, a considerarse la punta de lanza de una nueva oleada de propuestas que tratan de renovar el panorama cultural europeo de los años 80. Es por tanto destacado el interés de los circuitos artísticos que apuestan por la innovación por exponer la obra de estos escritores, exponentes de un revitalizante movimiento estético que implica fundamentalmente lo musical y gráfico. El interés por refrescar el mercado y, de paso, apoyarse en las maniobras abiertas por notables galerías newyorkinas favorece consiguientemente la apertura de las galerías europeas a los escritores de graffiti. En estas circunstancias, resalta en Madrid la iniciativa particular como promotora frente a otros casos europeos donde la iniciativa de las instituciones públicas es principal. Lo que advierte del componente de aventura empresarial de estas iniciativas y de

las suspicacias oficiales hacia la entidad cultural de estas propuestas subculturales.

En 1991, se asiste a la exposición de la obra de un importante escritor de Móstoles, MAST, en una sala de exposiciones de Madrid, propiedad de Alfredo Melgar (Mateu 24/30-5-91: 14). No obstante, hay que destacar, por su mayor envergadura y repercusión, la exposición *Graffiti Urbano* organizada por José Antonio Campos, director de la Galería D (noviembre-enero, 1992-93). Se trataba de emular en la capital de España, con el retraso temporal que caracteriza el desarrollo del graffiti en España, las célebres exposiciones que habían organizado a finales de los años 70 o en los 80 galeristas como Claudio Bruni o Yaki Kornblit. Tampoco hay que olvidar la euforia que en ciertos ambientes artísticos generaba el graffiti a nivel europeo, sobre todo en Francia, en aquel año<sup>71</sup>. En ella participaron escritores pioneros, autóctonos o no, como GLUB, RAFITA, SNOW, KOOL, JAST, SUSO 33, SEONE, ANY-ONE, CERO BAJO CERO, KIN, SIRAI, COSER, 501 y los vallecanos ERSI y GOLZ, de los CZB (Gracia 20-11-1992: 30; Alonso 10-1-1993).

Los escritores lógicamente, aprovechando que el graffiti está de moda, se muestran muy favorables a entrar en recintos como las salas de exposiciones o, incluso, a realizar exhibiciones en programas de televisión, ya que significa una

---

<sup>71</sup> Durante 1991 y 1992 se asiste a la proliferación de exposiciones de graffiti (*Musée National des Monuments Français*, Galería Espace Chapon, etc.), cuando París vive un clima de "lucha" semejante al vivido por New York hace menos de una década. El interés dignificador de algunas instancias oficiales a través de un discurso histórico-cultural, en un ámbito museístico, -manifiesto en la exposición *Graffiti Art. Artistes Américaines et Français, 1981-1991-*, chocan contra los planteamientos y el gusto de los escritores (Gari 1995: 253). Por otro lado, esta situación culmina con una retrospectiva -polémica por sus tintes apologeticos- del graffiti francés *alla americana* en el *Centro Georges Pompidou* de París, con el beneplácito del ministro de Cultura, Jack Lang, conocido por su adhesión y promoción de este tipo de actitudes y actividades integradoras (Quiñones 20-1-1992: 46).

extraordinaria oportunidad para hacerse no ya ver, sino oír<sup>72</sup>. De este modo, los escritores pretenderán explicar sus planteamientos de fondo, recalcar mediante la comparecencia en una plataforma artística la artísticidad de sus acciones y tratar de provocar la comprensión de sus motivaciones en la sociedad, aclarando su deslindamiento de las actividades criminales en sentido estricto. Todo esto, por supuesto, antes que pretender insertarse en las corrientes oficiales del arte contemporáneo. En este sentido, cabe resaltar como el sentimiento de integridad conceptual y de independencia de los escritores ha establecido una relación distante e interesada de éstos hacia el mercado de arte e, incluso, hacia su etiquetación como artistas. Se trata de la única compensación que a la larga se obtenga, ya que las pretensiones anteriores no se consiguen, en buena parte porque no les interesa a unos difundir una imagen dogmática del movimiento y a otros una imagen demasiado madura, demasiado construida como para disuadir su ligero tratamiento y favorecer su consideración cultural. Por tanto, el principal aliciente de estas exposiciones será la recaudación de dinero por medio de la venta de un pseudograffiti que entusiasma a posmodernos e irrita a profesionales del arte. Una retribución que se empleará en gastos personales, viajes y acciones grafiteras.

---

<sup>72</sup> En el caso de las exhibiciones televisadas, concurre un interés personal, muy determinado por el medio y por los condicionantes que motivan el ejercicio del graffiti: la fama del escritor. La comparecencia frente a las cámaras tiene el objetivo primordial de recalcar el éxito del escritor asistente, subrayando el reconocimiento desde las instancias de la cultura oficial de una posición elevada dentro del mundo del graffiti y un extraño reconocimiento social dentro de lo que puede etiquetarse en este contexto como espectáculo. Así, el escritor que sale en los medios obtiene prestigio, aunque para acceder a ellos tenga o deba, primero, que respaldarse por una actividad meritoria, reconocida por el resto o buena parte de los escritores de graffiti. Es por ello que en el caso de comparecencias en debates o entrevistas y no exhibiciones, el escritor adopte el papel de portavoz, advirtiendo cuando lo dice se trata de una opinión personal y no algo extensible al resto de la comunidad. Este imperativo fortalece su papel de portavoz y a la vez reafirma su individualidad, advirtiendo tangencialmente de la banalización y reduccionismo o simplificación de los medios de comunicación.

El papel que juegan los medios de comunicación en este asunto es fundamental, tanto a la hora de generar un interés como de satisfacerlo. Ya a finales de los 80 se aprecia una atención esporádica por el graffiti, que usualmente suele o contemplarlo como un fenómeno general impersonal o centrarse en alguna personalidad relevante por alguna peculiaridad especial, como sucede con el caso de MUELLE. Sin embargo, el creciente interés social por este fenómeno conlleva que los periodistas empiecen a prestarle una atención mayor y más detenida, aunque evidencia siempre -salvo contadas excepciones- una preparación inadecuada de éstos sobre el tema, mostrada a través de transcripciones incorrectas de los términos empleados, un enfoque distorsionado o incompleto y en algún caso con la reiterada refriduría de datos sin cuestionamiento de otros colegas o fuentes autorizadas.

De este modo, es en los años 90 cuando la prensa nacional (El País, ABC, El Mundo, Diario 16, etc.), la radio (SER, RNE, etc.) y la televisión (TV1, TV2, Antena 3, Telemadrid, TV3, etc.<sup>73</sup>) se hacen febrilmente eco de las actividades y del modo de vida de los escritores de graffiti no como un fenómeno externo, sino como un fenómeno presente en la cultura

---

<sup>73</sup> Cabe destacar los programas monográficos realizados por el equipo del espacio Línea 900: FERNANDEZ, C., MARQUÉS, S. y VILLALTA, J.: "Pinto luego existo", Línea 900, TV2, 29-11-1993 y VILLALTA, J., FERNANDEZ, C. y MARQUÉS, S.: "Un chico de extrarradio", Línea 900, TV2, Barcelona, 30-1-1994.

También el reportaje sobre graffiti emitido en La Mandrágora, TV2, 4-3-1997, rodado en la Ventilla, con la participación de los escritores madrileños SUSO, SPY, KARRAS y ZETA.

También hay que resaltar cómo algunos programas televisivos se han servido de la estética del graffiti para elaborar sus cabeceras, con objeto de crear un ambiente juvenil, distendido o transgresivo (p. ej., Rifi-Rafe de Telemadrid, 1994 o Caiga Quien Caiga de Tele 5, 1996), llegándose incluso a insertar de modo sistemático exhibiciones de graffiti, emitiéndose a cámara rápida la realización individual de una pieza, (Las chicas y los chicos de Canal 7, televisión local de Madrid).

Por otro lado, podría considerarse que esta atención por el fenómeno o, sobre todo, este servicio estético tenga bastante relación dentro del medio con un efecto de equiparación o emulación con la política de los canales de televisión de otros países, en especial con la MTV o la NBC estadounidenses.

española<sup>74</sup>. Una atención más o menos tendenciosa, sensacionalista, sujeta a los vaivenes de la moda, de la competitividad entre los medios, inadecuada, inexacta, parcial, pintoresca, superficial, romántica o ingenua, por citar algunas de las calificaciones que merece el comentario de sus enfoques y motivaciones. No obstante, pese a todo, es innegable su proselitismo cara a la divulgación y enraizamiento del graffiti entre la juventud española y, en contrapartida, su labor en pro del desarme espiritual o la desestructuración ideológica del *Graffiti Move* y del movimiento *Hip Hop* cara a su presentación ante la opinión pública.

El final de esta moda llega cuando el mercado (discográfico, artístico, etc.), considera que son más rentables en el panorama español otras alternativas estéticas de mejor arraigo o, en el caso musical, la importación más que la promoción de los grupos locales<sup>75</sup>. Con este traspaso de los gustos juveniles a otras corrientes estéticomusicales, distantes o en cierto modo emparentadas, se produce obviamente el bajón cuantitativo, el relegamiento de su presencia cultural y se coartan de paso las expectativas de desarrollo en ese nivel cultural. Estas corrientes desbancan al *Hip Hop* de su

---

<sup>74</sup> En el ámbito cinematográfico, al hilo de la atención prestada al fenómeno, también cabe destacar como ejemplo la aparición de referencias al mundo de los escritores de graffiti en la película Una estación de paso (Gracia Querejeta, 1992), estrenada en noviembre de 1992, donde se refleja como algo cotidiano, culturalmente integrado (Figueroa-Saavedra 1998: 38).

<sup>75</sup> En marzo de 1990, se celebran dos conciertos simultáneos en New York y Los Angeles bajo el epígrafe común de *Rapmania*, producidos por Van Silk. Se trata de una conmemoración por el 15 aniversario del nacimiento del rap y, por tanto, de un homenaje a Kool Herc. Participan en él raperos como Melle Mel, Kurtis Blow o Afrika Bambaataa de la vieja escuela, superestrellas como LL Cool J o Twin Hype, y *new kids* como Young MC y Kwame entre otros (Adler y Beckman 1991: 1). Este hecho, que se erige en exponente de la vitalidad y prosperidad del rap como forma musical, contrasta con el desinterés momentáneo por el rap español. No obstante, sirve para observar como la fuerza del rap norteamericano y su nivel de organización y de comercialización discográfica (edición, distribución, imagen, publicidad, promoción, red de conciertos, etc.) es tal que difícilmente se puede competir con una producción local o bien resulta más económico servirse de unas estructuras ya consolidadas para proveerse de productos o apostar por otras ofertas.

efímero reinado en los círculos comerciales y lo devuelven a su posición marginal de salida, al ámbito de la cultura de calle, la subculturalidad urbana, salvándole de una segura desnaturalización, ya que es ahí de donde obtiene su vigor. Actualmente, en un plano cultural, su influencia se mantiene viva a través de películas y series televisivas<sup>76</sup>, de modo indirecto, con una función ambiental, aunque hay que advertir su resurgimiento a mediados de los 90 como alternativa cultural, aunque sin pretensiones hegemónicas.

Esta etapa sirve, pues, como una criba que en medio plazo fortalece el movimiento, tras una ilusoria decadencia. Su conclusión provoca que gente que no sentía verdaderamente el espíritu hip hop se desligue y opte por otros gustos estéticos o ideológicos y confirma la permanencia de aquellos que se encuentran íntima y sinceramente identificados con él. A la vez, en esta etapa se consigue elevar el nivel medio cualitativo del graffiti. En primer lugar, al reducirse la mediocridad o precariedad de las producciones con la desidencia de escritores de escasa o escasísima calidad, que se sienten frustrados como tales, aunque también escritores de gran calidad abandonen (KAMI c.p. junio 1998). En segundo, porque la alta competitividad y la numerosa experiencia acumulada por los escritores que se mantenían en la brecha les habían convertido, aparte de en unos buenos escritores, en unos excepcionales artistas plásticos, cuya característica principal es el amor al medio y una constancia a prueba de desgracias.

---

<sup>76</sup> Como ejemplo de influencia televisiva tenemos la telecomedia El príncipe de Bel Air (cadena NBC, U.S.A., 1990-1996), un retrato de la vida familiar afroamericana con un toque hip hop. Ha sido emitida por el canal de televisión Antena 3 con un notable éxito de audiencia entre el público infantil y juvenil.

## 2.6. El asentamiento cultural del graffiti de cuño americano

Con todo esto, Madrid (Latina, Retiro, Villaverde, Villa de Vallecas, Puente de Vallecas, Tetuán, Fuencarral, etc.) y la corona metropolitana (zona sur y zona este, principalmente) se constituyen en un variopinto foco de primer orden nacional e internacional en la actualidad. No obstante, debe aclararse que los núcleos principales de graffiti se encuentran ubicados en municipios ajenos al área metropolitana de la capital, donde el movimiento no parece haber sufrido fluctuaciones relevantes. De este modo, Alcorcón, Móstoles y Fuenlabrada se constituyen en mecas del graffiti madrileño. Ciudades en las que, aparte de una alta densidad de población y una gran base juvenil, existe un respaldo a esta actividad por parte de institutos de bachillerato, casas de cultura o casas de la juventud, junto a notables apoyos procedentes de las administraciones municipales, no exentos de la consiguiente polémica ciudadana.

Por otro lado, la continuación y la renovación humana del movimiento va a generar la distinción entre dos escuelas: la integrada por los veteranos (*old school*) y la de los nuevos talentos (*new school*). Una distinción que en buena medida reproduce las clasificaciones generacionales de las escenas norteamericanas. Este nuevo aporte humano va a ser el garante de que la implantación del graffiti en España se haga sobre unas bases sólidas y que estemos ante un fenómeno plenamente integrado en la dinámica de los movimientos sociales y subculturales del país. Una continuidad generacional que podría contar ya, en estos doce años de desarrollo (1984-1996), con aproximadamente una secuencia de seis o siete generaciones o

promociones de escritores, a razón de una por cada dos años (KAMI c.p. junio 1998).

Una vez consolidado el movimiento en toda España, en el segundo tercio de los 90 proliferan las muestras y exhibiciones de graffiti. Por ejemplo, en 1993 se celebra en Alicante la 1ª *Muestra Nacional de Aerosol Art*. Le sigue, al año siguiente, la 1ª *Muestra Internacional de Aerosol Art* en el *Poble Espanyol* de Barcelona (junio de 1994). Significativamente, esta muestra se organiza y patrocina desde los mismos ambientes hip hop, asistiendo escritores destacados, principalmente de Cataluña (Barcelona, Girona, Mataró y Tarragona) y de Madrid, además de otras tres representaciones europeas: la suiza que contaba con escritores de Zúrich (CRUZE, ATOM y USE), de Basilea (TNT) y de Luzerna (CAN 2), la alemana con escritores de Munich (WON y COWBOY 69), Heilderberg (KANE y TIME) y Dortmund (COLE) y la francesa con escritores de París (OPAK, JIWEE, LADY FANCIE, POPAY y HONET). Los escritores por Madrid presentes en este certamen fueron SWY, FAZE 2 (ZETA), CHOP, MAST, KOE (MAKOE), TONY, SUS 033, EDU, SORE y KAMI.

En la Comunidad Autónoma de Madrid, fundamentalmente en los municipios de la zona sur, también se desarrollan una serie de muestras periódicas. En estas celebraciones cabe resaltar el papel de patrocinio por parte de sus ayuntamientos, con el apoyo de los partidos políticos de izquierda (P.S.O.E e I.U.). No obstante, estas iniciativas municipales rondan el intento sincero de comprensión o la instrumentalización soterrada o descarada del fenómeno, que ni siquiera se plantean los partidos de derecha o centro-derecha.

En Alcorcón, por ejemplo, la Concejalía de Juventud organiza en la Escuela Municipal de Música el *II Encuentro Internacional de Hip-Hop* (diciembre de 1995) con la exhibición de graffiti nacional e internacional (Francia, U.K., U.S.A.), rap y break (Barroso 8-12-1995: 7; 9-12-1995: 54). Un auténtico hito para la historia reciente del graffiti español.

Por otro lado, hoy por hoy se aprecia una revitalización del movimiento *Hip Hop* en su vertiente musical<sup>77</sup> con el consiguiente refuerzo espiritual de la actividad grafitera. No se puede pasar de largo las conexiones entre ambas vertientes de expresión, incluso al tenerse en cuenta que gran número de estos rimadores o DJs compaginan su actividad musical con la grafitera, como *taggers* o escritores de piezas. En el presente, los más representativos exponentes del rap madrileño son *El Club de los Poetas Violentos* (CPV)<sup>78</sup>; el veterano *Sindicato del Crimen*<sup>79</sup>, de Valdemoro; el trío *Latino Diablo*<sup>80</sup>, el grupo de

---

<sup>77</sup> Esta actividad discográfica también incide en el desarrollo de otra faceta creativa entre los escritores. Se trata del diseño de carátulas y de carteles promocionales. Una salida bastante restringida, pero muy apetecida como fuente de recursos económicos y como un excelente medio de darse publicidad.

<sup>78</sup> Exponentes de la ortodoxia, este grupo se formó en 1993 con miembros procedentes de diversos grupos de Alcorcón, Torrejón de Ardoz, Ascao o Carabanchel (Meswyas, Paco, Kamicaze, Nafri, Frank T y el DJ Jota Mayúzcula). Su primer álbum fue un doble LP, Madrid zona bruta (Yo Gano-Running Circle, 1994) que revolucionó el panorama del *Hip Hop* español. (Todas las NOVEDADES abril 1996: 12). Sus principales preocupaciones son la intolerancia y el conformismo. Actuó en el *FESTIMAD* de Móstoles celebrado en mayo de 1996, presentando temas de su último disco. En enero de 1997 presentan su nuevo disco, La saga continúa... 24-7, en el sello Zona Bruta (Marcos 13-12-1996: 8-12). Frank T desarrolla actualmente una labor independiente.

<sup>79</sup> Este grupo se formó en 1987, pero interrumpe su carrera en 1992 tras un notable éxito (grupo revelación de Diario Pop, Radio 3). En 1994, retoma con su recomposición la senda dejada actualizando su sonido, compacto y potente, en un cruce con el rock, incorporándose a las tendencias más contemporáneas como una especie de rap & roll (Toner 1998: 113). Se caracterizan por la provocación de sus temas, la frescura de su música y la comunicación con el público (Todas las novedades abril 1996: 28). Su último trabajo es un álbum en directo: ¡¡Que aproveche!! (No More Discos, 1996). Sus letras fueron analizadas en un debate organizado en el salón de actos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la U.C.M., por Enrique Montoya, prof. de Sociología de la Desviación, y por los periodistas y críticos musicales Diego A. Manrique (RNE) y Jesús Ordovás (RNE), con la presencia de uno de sus miembros, el letrista Terry I.D. (Martín 23-5-1996: 36).

<sup>80</sup> En este momento están en candelero por la publicación de su disco El mundo no es de la gente humilde. A diferencia del resto de los grupos de *Hip*

Vallecas *Alma Vacía*<sup>81</sup>, el alcaláino *Jazz Two*<sup>82</sup>, el torrejonero, *Los Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop* (VKR)<sup>83</sup> o el también torrejonero, de origen zaireño, Frank T<sup>84</sup>, solista, exmiembro del CPV. Otros exponentes destacados de fuera de Madrid son los catalanes *7 Notas 7 Colores*<sup>85</sup> -cuyo nombre basta para advertir de los estrechos e indisociables vínculos entre la música hip hop y el graffiti-, *Jauria de Sabadell*, *Caso Abierto*, *Boo-Dooh*, *Psicohiphopatas*, *SB Rock*, *RS 232*, *Latina Rock*, *N.H.E.*, *Voz en Off*, *Bubble Tribe*, *Expresión Agresiva*, *Discípulos del Micro*, *Akemarropa* o *Geronación*<sup>86</sup>, el mallorquín *La Puta Opepe*<sup>87</sup>, el malagueño *Nazion Sur*<sup>88</sup>, el sevillano *KBPOZSE* el cordobés *957 Kolt*, el

---

*Hop*, que se sirven de una mesa de mezclas, éstos utilizan además instrumentos musicales convencionales como la guitarra, el bajo o la batería. Igualmente experimentan con el *trip-hop* o el *funk*. (Marcos 13-12-1996: 8-12).

<sup>81</sup> Antiguos DNI, destacan ahora por la publicación de su disco *Cadena de Locos* (Polygram). Su actividad se inserta dentro de la movimiento alternativo vallecano, aglutinado por La Kasa. Sus letras ahondan en el estereotipo vallecano, en concreto en su mala fama barriobajera y su subversividad como barrio obrero, profundizando en sus posibles analogías con la realidad suburbial de los guetos de ciudades como New York o Los Angeles. Igualmente, a través de ellas se involucran en una toma de posición ideológica, declarándose afines a grupos como Vallekas Zona Roja o Lucha Autónoma.

<sup>82</sup> Los dos componentes de este grupo de Alcalá de Henares, Dave Bee! y Dobleache, empezaron su andadura rimadora hacia 1987 ó 1988. Tras formar parte del grupo RWB (1989-1990), en 1990 formaron este grupo. Después de tres maquetas, la primera editada en 1992 y la última, *Modus operandi modus vivendi*, en 1995, su primer disco es *Representándome* (Full On). Combinan jazz y hip hop y evolucionan en la línea del sonido de la Costa oeste de los U.S.A.

<sup>83</sup> Este grupo acaba de publicar su primer disco *Más ke difikultad* (Zona Bruta, 1996). Lo forman Cooltama, Zar, Joke Convit, Poison, Sr. Tcee, componentes de anteriores grupos, como *W.E. Solos*, *Power Posse* o *No Name*.

<sup>84</sup> Acaba de publicar su primer disco, *Konfusional*, la nueva edición (Yo Gano, 1996), dentro del estilo *jarkor-hip hop*. Con DJ Manolo formó parte a finales de los 80 del grupo *Top Productions* antes de integrarse en el CPV.

<sup>85</sup> Grupo del Prat de Llobregat, en el extrarradio barcelonés. Está compuesto por su líder, Mucho Muchacho (Oliver Gallego), Dive y DJ Neas. Editan en el sello Yo Gano (*Con esos ojitos / Puercos*, 1996). (*GAME OVER* otoño 1996: 31; Marcos 13-12-1996: 8-12). Son miembros junto a *La Puta Opepe* del colectivo *La Comunidad Guisante*, para el fomento del sonido mediterráneo.

<sup>86</sup> Formado en Gerona por Metro, Apre, Soyez, Eddie y Arse. Su último trabajo es *Pa representar* (1995) (*GAME OVER* otoño 1996: 31).

<sup>87</sup> Su primer disco fue *Vacaciones en el mar* (Yo Gano), bajo el sonido *Dancehall*. Está compuesto por Don Golpessito, Gran Ele, Paddy Paquito, DJ Triqui-tí, Don Manolo y Biyi y se ha desarrollado al margen de las líneas musicales de la Península.

<sup>88</sup> Este grupo musical se vincula con el grupo de graffiti TCB (RAY-K, ELFO, LOOK...), que a su vez se vincula con los grupos LKP y VBS.

santanderino *Falsa Identidad* o los zaragozanos *Kase 0* y *Que pasa!* -que prosiguen en la brecha abierta por el legendario grupo maño de los 80 *Misión Imposible*-. En cuanto a sellos discográficos, destaca la actividad promotora de los sellos *Yo Gano*<sup>89</sup> y *Zona Bruta*<sup>90</sup>, dedicados por completo al *Hip Hop* en español, o *Full On*<sup>91</sup> y la penetración del sello newyorkino *LNR Records*, patrocinando al grupo hispano *Profetas Latinos*. Cabe señalar también la difusión de esta renovación del panorama musical español que está realizando durante los dos últimos años *Radio 3 (RNE)* a nivel nacional.

En el entorno vallecano, cabe señalar como hito musical reciente la celebración en las inmediaciones del Puente de Vallecas del *FESTIVAL HIP-HOP*, bajo el lema «*Por una cultura antagonista: Cooperación social subversiva*» en el Centro Social Autogestionado *Seco* (20-1-1996). En él participaron *El Club de los Poetas Violentos*, *La Pán*, *Sector Latino* y *Alma Vacía*. Este acto muestra la vigencia del *Hip Hop* en Madrid y los tintes más militantes que ha adoptado, así como su relación con otros movimientos contraculturales como el *Punk*. También, hay que atender las vinculaciones e interinfluencias con otras músicas como, por ejemplo, el *jazz*, el *blues*, el *soul*, el *funky*, el *electro*, el *reggae*<sup>92</sup>, el *raggamuffin*, el *ska*, el *afro*, la *salsa* o el *rock*, el *jungle* londinense, el *trip-hop* de Bristol, etc.

---

<sup>89</sup> Creado por Darío y Sergio Aguilar en 1994 con 23 años de edad (Marcos 13-12-1996: 8-12). Como muestra de su importancia, tenemos la organización el día 2 de noviembre en la sala *Plug* de Madrid de un concierto conmemorativo de su creación, con la asistencia de los mallorquines *La Puta Opepé*, *7 Notas 7 Colores* y Frank T (Íñiguez 2-11-1996: 10). Sus principales fichajes son los grupos *KBPO2SE* y el *CPV*, *7 notas 7 colores* o *La Puta Opepé*.

<sup>90</sup> Sello discográfico creado hacia 1996 por Nieves Villar.

<sup>91</sup> Sello creado por los componentes de *Ama Records & Distribución* en 1996, dedicado al *hip hop* y derivados, *jazz*, *funk*, *breakbeat*, *house* o *drum & bass*.

<sup>92</sup> El 9 de junio de 1996 se celebra en Madrid el 2º *Hip-Hop Raggajam* en el local *Kingston*. Fue presentado por Jota Mayúscula del *CPV*. Sin duda, lo común de sus fuentes afroamericanas y su interinfluencia, palpable desde los inicios, de ambas músicas, de ambas estéticas, de ambas filosofías de vida

Por otra parte, una vez se asienta una base suficientemente sólida, se consolidan los lazos establecidos con grupos de fuera: Estados Unidos (Florida y California principalmente), y Europa (Francia, Suiza, Italia, Holanda, Alemania, etc.)<sup>93</sup>. Se crean así una serie de redes de cooperaciones e intercambios gráficos y materiales que permiten, principalmente, mantener al día estilística y tecnológicamente a los escritores españoles. Algunos grupos y escritores destacan en esta labor difusora a través de los magazines. Por ejemplo, en Madrid los escritores STOP, SECRET, THOR y JOYCE producen el WANTED FUCKZINE, vinculado con otros fanzines nacionales o extranjeros de la categoría del MIAMI METHOD; o los EMT (ROD, UFO, ASH y MAKOE) que producen el AEROSOL KINGDOM MAGAZINE, relacionado también con publicaciones de Madrid, Barcelona, Valencia, Alemania, Dinamarca, Holanda, Francia, Suecia o U.S.A. Por otro lado, también cabe destacar la labor de MOOCKIE y KAPI -incluso como acicate de los anteriores magazines- con la producción y realización del BARCELONA GAME OVER MAGAZINE<sup>94</sup>, prolífico en contactos con escritores y magazines de Alemania, Australia, Bélgica, Dinamarca, Escocia, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Italia, Suecia, Suiza y U.S.A. Así mismo, existe una preocupación por crear una serie de establecimientos que comercialicen dichos magazines, al igual que suministren material de pintura, ropa, accesorios, etc. (por ejemplo, *Tiempo Libre*, *Triburbana Market* y *Wanted* de Madrid, *Game Over*

---

genera una rica mezcla subcultural. Un sincretismo nada complicado que fortalece la identidad del Rastafarismo y el *Hip Hop*.

<sup>93</sup> En algunas de las informaciones orales recogidas (ZSL c.p.2 marzo 1996) se ha citado China como punto de destino de las salidas de algunos escritores (p. ej., MAKOE). No obstante, no he conseguido una corroboración documental fidedigna que nos asegure este extremo tan interesante.

<sup>94</sup> En cuanto al panorama español, está conectado con los citados magazines madrileños y con el METROPOLITAN PRESS.

Shop de Barcelona, Subway de Badalona, Ozono de L'Hospitalet, Rock n'Shop de Palma de Mallorca, etc.)

Finalmente, se puede entender como la culminación, casi simbólica, del asentamiento del graffiti en España la participación de escritores españoles, catalanes, madrileños o valencianos, en INTERNET y la conquista de espacios radiofónicos en la FM, específicamente volcados en lo hip hop<sup>95</sup>. Igualmente, hay que tener presente, como reflejo de su sólido asentamiento, su consideración como fenómeno u objeto de interés turístico (Bradley julio 1997: 6-7).

En lo que respecta a grupos, algunos de los más importantes que actúan actualmente (1995-1996) en Madrid son:

| GRUPOS              | ESCRITORES                                                                      |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| ACME                | CHOP, ZETA, BETO, KASOR, NEST (Madrid)<br>MUSA, MOOCKIE, KAPI (Barcelona)       |
| CZB                 | ERSI, TRAS, MEGAROK, GOLZ, CHICO                                                |
| DACREW              | MOZE, DARK                                                                      |
| DRN                 | MON, JES, SES, SHUNE                                                            |
| EMT                 | UFO, ROD, ASH, MAKOE, JUAN, MAY, PAKO                                           |
| KR2-CEX-XAE         | BUNI, BEMS, PAZ, DREAM, PEM, SIAN, PERU, REIK,<br>YESEK, BOLO, FAZI, RHED, DENO |
| QSC                 | KOOL, JAST, SNOW, SEONE                                                         |
| LOS REYES DEL MAMBO | SUS.033, SIZE, EDU, SPI, KNOW, BUBA                                             |
| TPB                 | THAE, WEAK, ZHAE                                                                |
| THE TROMPE KLUB     | WENDY, SEM, USE, EUONE                                                          |
| XBK-TPM             | MAST, MORSE, NEM, JOYCE, KLAUS, NINO, VANE                                      |
| 31CLAN-TFV          | THOR, PAKO, SEC, MAT, NIE, MAE, HEY                                             |

<sup>95</sup> Esto resalta especialmente en Cataluña, con programas como Dale al Pinocho (Radio Bronka, Nou Barris, Barcelona), Hip-Hot (Radio Hot, Gerona), Rapattack (Radio Florida, Hospitalet, Barcelona) o Zona Alternativa (Radio Salt, Gerona). Hasta 1998, con el espacio semanal El Rimadero (Radio 3), conducido por Frank T y Jota Mayúscula, no se contará con un programa de cobertura nacional.

A éstos debe sumarse los nombres de otros escritores dignos de mención, presentes en la escena madrileña y que conforman una larga lista que sería innumerable de querer ser justa:

ARS, ASE (LSK), ASET, BASEM, BHES (TBT), COHEN, DEBIL, DEK (FSC) DEVIE, DHOS, DRAP, FLOOD, FLECKY (APR), GNOMO, HOLER (AMX), ISRA (N7Crew), KRIN, JACE, JES (ALK, Alcorcón), JOB, JUANONE, JUEZ (ALK), KAMI (TFP), KARRAS, KEMO, KOAS, KODY, LAMA (DN), LAURA, LUIS, MAY (N7Crew), MARK (MSP), MIMY, MOST, OLIE, OSHE, PAH, PECK, POW, RASE, RAZER, RISE, ROMA, RUBEN, RUBIO, RUEDA (APR), RUSH, SAK, SAGA, SARKE (TWA), SEHU, SEN, SER (N7Crew), SHA (DN), SHACE, SHEM, SHERGYO (TWS), SIDES, SIMONE, SMART, SMARTH, SORE, SPIK, STOP (NSK), SUNE, SWEAR, TIL (AMX), VONS (TPM), WASE, XERGI, ZHES; ELFO (TCB de Málaga), RAY-K (TCB), INCA (Alicante), DITES y KLAUS (Barcelona), FASE (Barcelona), NIKNAK (TVK, Barcelona), UPSET (TVK), NOVA (LSS, Valencia), ESIK (LSS), TALA (LSS), KSR 145 (Mérida) JONONE, JAYONE (BBC, París), DONE (FSR, Cesena), y muchos más.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> En el apartado sobre el graffiti de 1996 en Vallecas se amplía esta lista. No obstante, aún teniendo en cuenta la pluralidad de nombres de los escritores, la cifra de escritores es bastante más alta, sobrepasándose algunas estimaciones como la citada por Carolina Díaz para Madrid en 1994, que fija entre 50 y 70 el número de escritores de piezas (Díaz 11-10-1994: 9) Por otro lado, creo conveniente dar una lista de escritores de la escena de Barcelona, dentro de las mismas limitaciones:

ABEL, AIK, ALL, APEL, ASES, ASPUC, BANDIT, BANG, BARS, BRE, CANE, CAOS, CASH, CESART, CHAN, CHUS, CISCO, CLINK, DAE, DAHO, DAM, DEKO, DEN, DIEZ, DIOS, DITES, DOING, DOM, DOOCKE, DOSE, DOSIS, DOOWS, DOWNS, EDU, EMONE, ETERNO, FASE (FASIM), FAST, FOSTER, FRANK, GLUB, HASK, HEIS, HIDE, HIS, HEROE, INUPIE, JAVO, JERSAN, JUAN, KAPI, KEIS, KLAUS, KNOCK, KOA, KOS, KOTH, KRASH, LEXY, MARIA, MELO, MOBIE, MONI, MOOCKIE, MUSA, NIBELUNGO, NIKNAK, NOBAK, NOC, OSE, PAKO, PHOKO, PIE, POSEYDON, POSIEK, PUKE, RAM2, RASHIE, RECS, REX, RIBON, RISOT, ROE, ROSTRO, ROZA, SAVE, SEI, SEIK, SENDY'S, SEONE, SEROK, SEVE, SEX, SHAN, SICK, SIP, SIRE, SIXE, SLADER, SOE, SPARK, SPD, SPLIK, STRACKS, SUG, SUNSAK, SUTIL, TAGE, TAKA, TARAN, TAZ, TELZ, TOMASBZK, TONE, TXIKI TREPAX, UPSET, VANDAL, WEM, ZEE, ZEKE, ZENT, ZETACKS, ZEUS, ZINER, ZOE, ZOSER, etc., etc. y etc.

Y también, otra brevisima de escritores del resto de España:

PSICO, SESO o ZIPPO de Zaragoza; JEZIE de Teruel; ASH, CRAKT, GOLD, KSR 145, LOGAN, LUISK, MAY, METS, SEVE ó 121 de Extremadura; CAOS de Sevilla; CRAK, CRE, CRUDEL, FIL, KEKE, PELUSA, PRICK, PSTA, RULO, SERMON, SNOK, SODI, SUBLIME, TEK, 2-JHAN ó 13 de Lérida; T-ZAC barcelonés en Menorca; JOSH o SHÖCKER de Ibiza; NASE, OBAS, PINCHO y POPAY de Mallorca; BESO, BOY, CEPO, CHAE, CUBO, DZR, ELFO, ESIK, JOHE, KANCER, MONE, NIKO, NOE, NOVA, PEKE, PIKE, SAME, SOIK, TALA, ZEK O ZYON de Valencia; DEZER, DOME, FANK, FAT, KHIS, INCA, LOCO13, RAI, REK, TABE o TOMROCK de Alicante; ASB, LOOK, o RAY-K de Málaga, etc., etc.

### 2.6.1. Medios de comunicación e información autónomos

Un elemento de cohesión con una importancia vital ha sido la creación de medios de comunicación autónomos: los fanzines o magazines, los videofanzines y los infofanzines (e-zines o webzines). Estos mecanismos forman una red internacional que mantiene a todos los escritores informados de los progresos y avatares del graffiti en el mundo. A través de ellos se consolida una conciencia de macrogrupo y se mantiene la cohesión de pensamiento compartible por todos, regulado desde los principios básicos enunciados por los escritores de New York City. Además, su articulación marginal trata de contrarrestar los efectos perniciosos que podrían derivarse de la construcción de una visión propia que sólo encuentra referencias en los cauces oficiales -liberándose del proceso de encauzamiento artístico institucional- procediéndose a una distorsión de los enfoques originarios del graffiti y a la corrupción de esta fraternidad. De este modo, los escritores articulan un sistema que trata de adueñarse de su identidad pública y evitar, también cara al público, la posibilidad de que se genere la disociación entre la imagen interna y la externa del movimiento (Laraña 1994: 268-177) por parte de los más potentes constructores de la identidad pública de cualquier movimiento social: los *mass media* (Gitlin 1980, Gamson 1988, Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 21)<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> El interés por las informaciones suministradas por los medios de comunicación de masas se limita a las referentes a los propios escritores, al graffiti en general o que reproduzcan secundariamente alguna pieza o *tag*. Así, se recava su mayor interés en el caso de hacerse eco de las declaraciones recogidas de los escritores, proporcionalmente a su grado de manipulación, y de divulgarse algún acontecimiento del mundillo (exhibiciones, acciones, etc.), proporcionalmente al grado de proximidad o importancia, teniendo gran importancia el aporte gráfico.

El medio por excelencia es el fanzine (zine) o magazine (mag). En general es un medio emblemático para todo colectivo *underground*, a través del cual se manifiestan ciertos gustos estéticos y una determinada forma de pensamiento por medio de conductos alternativos a los oficiales<sup>98</sup>. Por otro lado, resulta un medio más efectivo, tanto en su transmisión gráfica como en su difusión, llegando a más número de gente, y práctico, por su relativo bajo coste (hay distintas calidades y precios) y sencilla distribución. Su periodicidad suele ser variada: bimensual, trimestral, cuatrimestral o anual. Suelen contar de 20 a 60 páginas (D-4 normalmente), a color o blanco y negro, con un predominio total o prácticamente total de imágenes gráficas, aunque se combinan con entrevistas a escritores, rimadores, gente del *Hip Hop*, cómics, artículos, publicidad endógena, etc... Es normal el intercambio de imágenes con otras regiones, países o continentes. Se publican en inglés o de forma bilingüe (en inglés y en la lengua local). Es muy, muy extraño encontrar un fanzine escrito solamente en la lengua local, si exceptuamos el inglés.

Los magazines europeos más antiguos son los escandinavos, con Noruega como nación puntera (FATCAP MAG., 1987/88). Pronto se suman países como Holanda, Francia, Suiza, Alemania, Gran Bretaña, etc. Los últimos países adheridos a la publicación son los de la Europa del Este, encabezados por Polonia, bajo la influencia del graffiti centroeuropeo (Alemania, Austria y República Checa). Europa meridional se sumó en los años 90, siguiendo el ejemplo de Italia. En 1991, nace el primer *Hip*

---

<sup>98</sup> La definición explícita de una postura política o ideológica tiene más cabida en *Hip Hop*-fanzines musicales o "de artículos", como RAPAPOLVO, RESPECTO MUTUO, SABOR ZERO o TEXTO EXPLICITO, que en los estrictamente de graffiti. Esto es así, porque en el marco del *hardcore* tiene cabida la manifestación del radicalismo político.

Hop-magazine italiano en Liguria: AELLE PRODUCTIONS. En España, la aparición de estos graffiti-magazines se produce a partir de 1993 ó 1994, en Madrid, Barcelona y Valencia.

Éstos son algunos de los graffiti-magazines que en la actualidad pueden encontrarse disponibles en el mercado madrileño:

Nacionales:

AEROSOL KINGDOM MAGAZINE. EMT POSSE, Apdo. 14.151, 28080-MADRID.  
WANTED MAGAZINE. R. de Francisco, Apdo. 41.142, 28080-MADRID.  
E-mail: stoper@stnet.es  
BOOM ATTACK, Carlos Miguel, Apdo. 15078, 28080-MADRID.  
CAUTION MAGAZINE. S. Herranz/Príncipe Juan Carlos, 2, 28924-MADRID.  
METROPOLITAN PRESS. N. Guerola, Apdo. 14, 08921-Santa Coloma de Gramanet (BARCELONA)  
GAMEOVER MAGAZINE. J. Ferrer Ber, Apdo. 94.132, 08080-BARCELONA.  
ART ATTACK. Apdo. 37024, 08080-BARCELONA.  
NOTHING, Apdo. 13.114, 08080-BARCELONA.  
AEROSOL KONZEPT. Carlos Catala Bañuls, Apdo. 1062, 46080-VALENCIA. E-mail: carlos.catala@net-link.com  
Etc.

Del resto de Europa (Alemania, Suiza, Holanda, Dinamarca, Noruega, Francia, Italia, Suecia, Bélgica, Gran Bretaña, Polonia):

BACKJUMPS, c/o Sushi, Pariser Strasse 44, 10707-BERLIN (GERMANY)  
EAST ZINE, Postfach 4, 12416-BERLIN (GERMANY)  
OVERKILL MAGAZINE, Mad Flavor, Krummestr. 58, 10627-BERLIN (GERMANY)  
Postfach 650111, 1000 BERLIN (GERMANY)  
SWAT-Posse, Pf 04, 12416-BERLIN (GERMANY)  
BACKSPIN MAGAZINE, P.O. Box 710203, 22162-HAMBURG (GERMANY)  
BEASTIE BOYS, Da Source, Schauenburgerstr. 4, HAMBURG (GERMANY)  
DAILY BOMBS MAGAZINE, Vorn Brook 3, 22459-HAMBURG (GERMANY)  
AUF DEN RÄDERN-AUS STAHL, Fuhlsbüttler str. 474, 22309-HAMBURG (GERMANY)  
MZEE PRODUCTIONS, Clemenstr. 37, 50676-KÖLN (GERMANY)  
BUFF, Am Rande 4, 51107- KÖLN (GERMANY)

ON THE RUN, Jugenotreff Berg AM Laim Josephburgstr. 10 8000-  
MUNICH (GERMANY) (Ya no se edita)  
STYLEWARS MAGAZINE, c/o Scildsheider str. 16, D-40699 ERKATH  
(GERMANY)  
Südstrasse 7, 40721-HILDEN (GERMANY)  
KING STYLES MAGAZINE, Schiffahrter Damm 94, 48145-MÜNSTER  
(GERMANY)  
TUFF STUFF, P.O. Box 150018, 63725-ASCHAFFENBURG (GERMANY)  
180° GRAD, Patrick Friedrich, Zum Rottenföhr 33, 38488-  
WOLFSBURG (GERMANY)  
AEROSOL ATTACK, c/o Dirk Mertin, Bremerhavenerstr. 5, 27576-  
BREMERHAVEN (GERMANY)  
MAKE'T BETTER, MLL, Grüneggstr. 4, 6005-LUZERN (GERMANY)

14K MAGAZINE, c/o No Evil, Brunngasse 3, 8001-ZÜRICH  
(SWITZERLAND)  
NO LIMIT, 14 Kay Management- "There's No Limit",  
Meinradstrasse 4, 8086-ZÜRICH (SWITZERLAND)  
NO LIMITS, Postfach, 8010-ZÜRICH (SWITZERLAND)  
AEROSOL, P.O. Box 729, 4125-RIEHE (SWITZERLAND)  
AKTION 4000, Hauptstr. 84, 4127-BIRSFELDEN (SWITZERLAND)  
MAKE'T BETTER MAGAZINE, P.O. Box 55, 6055-ALPNACH-DORF  
(SWITZERLAND)  
COLORDREAM, c/o Roy Hofer, Thiersteinerstr. 28, 4132-MUTTENZ  
(SWITZERLAND)  
TUFF TIMES, Cotes de Montbenon 24, 1003-LAUSANNE (SWITZERLAND)

TRUE COLORZ MEGAZINE, P.O. Box 57137, 1040 BA AMSTERDAM  
(HOLLAND)  
TRUE COLORZ - STREET ARTMAGAZINE, Kootsekade 3a, 3051 pc  
ROTTERDAM (HOLLAND)  
NOW SKOOL, Gordelweg 143 b, 3038 GD ROTTERDAM (HOLLAND)  
BOMBERS, c/o Powerhouse, P.O. Box 31127, 6503 cc NIJMEGEN  
(HOLLAND)  
IDIOTS, P.O. Box 831, 9400 Av ASSEN (HOLLAND)

SLOWMOTION MAGAZINE, Arabiensvej 15b, 2300-COPENHAGEN  
(DENMARK)  
FUCKED UP MAGAZINE, Jan Danebod, Vordingborgvej 337, 4700-  
NAESTVED (DENMARK)  
FANTAZIE, Manøvej 44 2th, 4700-NAESTVED (DENMARK)  
SNEAKTIP, SneakTip Productions, Box 80, 3400-HILLERÖD  
(DENMARK)

FATCAP MAGAZINE, c/o Tee Productions, Daelenenggt. 11d, N-  
0567-OSLO (NORWAY). c/o Tommy Tee, Trondhemsvejen 51a, Suite  
320, 0560-OSLO (NORWAY)  
FROM HERE TO..., c/o Espen Sörli, Konradisgatan 1A, 0559-OSLO  
(NORWAY)  
NEXUS, Pb 4773 Sofienberg, 0506-OSLO (NORWAY)  
PHASE 2 PHASE, Althornet 14, 3033-DRAMMEN (NORWAY)

33 C'EST FRESH, 3 Allée Louis Aragon, 33320-EYSINES (FRANCE)  
XPLICIT GRAFX o XG, c/o massot Ed., BP 438-07, 75327-PARIS,  
CEDEX 07 (FRANCE)  
INTOX, c/o Massot, BP 438-07, 75327-PARIS, CEDEX 07 (FRANCE)

AELLE PRODUCTIONS, AL prod. Via delle Grazie 25/27r, 16128-  
GENOVA (ITALIA). E-mail: aelle@inbox.vol.it  
TRIBE, c/o Wag, Via de Amicis, 28, 20123-MILANO (ITALIA)  
REPORT, Andrea Caputo, Via Rossini 62, 47023-CESENA (ITALIA)

UNDERGROUND PRODUCTIONS o UP, Box 12284, 10227 STOCKHOLM  
(SWEDEN)

KILROY, c/o Werlevik, Skomakareg 18d, 75434 UPPSALA (SWEDEN)  
MADNESS, c/o Moe, Nordostpassagen 6, 41311 GÖTEBORG (SWEDEN)

BOONDOX PROJECT, Galerie Agora nr 68, 1000-BRUXELLES (BELGIUM)

GRAPHOTISM, Po Box 352 WALLINGTON, SURREY SM52WJ (ENGLAND)

NOWY STRUMIEN (New Stream), DNS *Drastyczny Nowy Strumien* o  
*Drastic New Stream*), Warsaw (POLAND) (Ya no se edita)  
Etc.

De los Estados Unidos de América (Arizona, California, Florida,  
Georgia, Indiana, Massachusetts, Michigan, New Jersey, New York, Ohio,  
Pennsylvania, Texas, Utah, Washington):

!@#%&, P.O. Box 157, DOWNEY, CA 90241  
THE BOMB HIP HOP MAG., 4104 24th Street-Suite 105 SAN FRANCISCO,  
CA 94114  
HOLE IN THE OZONE, P.O. Box 880092, SAN FRANCISCO, CA 94118  
HARD BOILED, c/o L. Morales, SAN DIEGO, CA 92196  
LOW BUDGET MAGAZINE, P.O. Box 12292, LA JOLLA, CA 92039-2292  
ULTRA WIDE ZINE, 2214 Lake Forrest Court, SAN BERNADINO, CA  
92407-2478. E-mail: ctimmrec@acme.csusb.edu  
SUBCULTURE MAGAZINE, P.O. Box 4296, LAGUNA BEACH, CA 92652  
CAN CONTROL, P.O. Box 406, NORTH HOLLYWOOD, CA 91603-0406  
MASTERPIECE MAGAZINE, P.O. Box 925, ARTESIA, CA 90702-0925  
NITE CRAWLERS, P.O. Box 55254, HAYWARD, CA 94545  
NO LIMITS TO FAME, P.O. Box 2554, OAKLAND, CA 94614  
SCRAP MAGAZINE, 7869 Linchen Drive, Suite 122, CITRUS HEIGHTS,  
CA 95621  
RAIDERS OF THE LOST ART, c/o Aric Southard, 115 San Juan Grade  
road, Apt. 43 SALINAS, CA 93906  
IGT The International Get Hip Times) o TIGHT, P.O. Box 229,  
Prince St Station, NEW YORK CITY, NY 10012

MOVE, 51 McDougal St#106, NEW YORK CITY, NY 10012  
STYLES FOR MILES, 51 McDougal St#106, NEW YORK CITY, NY 10012  
ON THE GO, 127 Macdougall Street #973, NEW YORK CITY, NY 10012.  
E-mail: onthego95@aol.com  
STRESS MAGAZINE, 225 W. 34th street, Suite 2016, NEW YORK CITY,  
NY 10122  
FLASCHBACKS MAGAZINE, P.O. Box 7372, F.D.R. Station, NEW YORK  
CITY, NY 10150  
CANNER GOODS, 1344 Broadway #113, HEWLETT, NY 11557  
SKILLS MAGAZINE, P.O. Box 150394, KEW GARDENS, NY 11415  
EGO TRIP MAGAZINE, P.O. Box 2328, ASTORIA, NY 11102

MIAMI METHOD, P.O. Box 660702, MIAMI SPRINGS, FL 33266-0702  
12 OUNCE PROPHET, P.O. Box 160601, MIAMI, FL 35116-0601  
ROLLING STOCK, 511 SW 9th Ave.#2, MIAMI, FL 33130  
LUNITECHNIQUES GRAFFITI MAGAZINE, P.O. Box 2463, HIALEAH, FL  
33012. E-mail: miami-x@shadow.net  
DRIP MAGAZINE, 8281 West Sunrise Boulevard, Suite 1211,  
PLANTATION, FL 33322

UNDER COVER MAGAZINE, P.O. Box 16251, JERSEY CITY, NJ 07306  
CRAZY KINGS MAGAZINE, Mitch Santiago, 417 Straight St 2nd fl,  
PATERSON, NJ 07501

THREAT MAGAZINE, P.O. Box 29490, INDIANAPOLIS, IN 46229-0490  
VOLUME ONE MAGAZINE o VOLYME ONE, 3926 Hemlock Apt. 2, EAST  
CHICAGO, IN 46312

GRAPHIC VIOLENCE, P.O. Box 581, BOSTON, MA 02117  
SKILLS, 304 Newbury St Suite 129, BOSTON, MA 02115

WRITERS RESOURCE GUIDE, WRITERS RSRC GUIDE o WRG, c/o Algernon,  
P.O. Box 58098 PHILADELPHIA, PA 19102  
ON THE GO MAGAZINE, P.O. Box 15765, PHILADELPHIA, PA 19103

MODERN HIEROGLYPHICS, P.O. Box 32630 DETROIT, MI 48232-32630

THE SYSTEM MAGAZINE, Foto Kings, P.O. Box 4385, ATLANTA, GA  
30302

CAN CONTROL MAGAZINE, P.O. Box 61069, SEATTLE, WA 98121-6069

GRAF PAPER MAGAZINE, 13441 Montana Avenue, EL PASO, TX 79938

GREEN MAGAZINE, P.O. Box 1875, OGDEN, UT 84402

SCRIBBLE MAGAZINE, P.O. Box 19329, CINCINNATI, OH 45219

POSSESSED ANIMATION MAGAZINE, P.O. Box 22438, TUCSON, AZ 85734-  
2438  
Etc.

Del resto del mundo (Australia, Canadá y Suráfrica):

HYPE MAGAZINE, Po Box 10222, Adelaide Street, BRISBANE 4000  
(AUSTRALIA)

BITZ & PIECES, Po Box 690, CANNICTON 6107 Perth WA (AUSTRALIA)

SUB MAGAZINE, Po Box 492, Eltham, VICTORIA 3095 (AUSTRALIA) (Ya  
no se edita)

FULL EFFECT MAGAZINE, Po Box 259, Daw Park, SOUTH AUSTRALIA 5041  
(AUSTRALIA)

XYLENE, 159 West Queens RD, North Vancouver, BC, V7N-2K4,  
(CANADA)

DA JUICE, Po Box 31184, Grassy Park 7945, CAPE TOWN 8000 (SOUTH  
AFRICA)

Etc.

Cabe advertir la existencia de fanzines falsos o fanzines señuelo (*fake fanzines*)<sup>99</sup>. Creados en los Estados Unidos de América, consisten en tapaderas policiales cuya función es localizar y controlar a las nuevas generaciones de escritores<sup>100</sup>. Su existencia en Europa no está verificada. Esta infiltración ocasiona la elaboración, por iniciativa de algunos escritores, de índices como mecanismo de protección, donde figuran los nombres de aquellos fanzines de confianza. No obstante, en toda esta denuncia cabe observar cierto regusto paranoico por saberse perseguidos, consideradamente perseguidos. La pretenciosa consideración del graffiti como

---

<sup>99</sup> "Graffiti Magazines", <http://www.gatech.edu/graf/faq/graf-zines.html>, 27-4-1996.

<sup>100</sup> Este recurso responde a una necesidad de salvaguardar la seguridad nacional frente a una actividad que no puede subestimarse. Sin duda, la batalla sostenida entre los TDK y la NASA (*National Aeronautics and Space Administration*) evidencia estas implicaciones (*NO LIMITS TO FAME*, Oakland, 1995) y la publicación de artículos sobre este graffiti en el *FBI Law Enforcement Bulletin* (Scott 1989: 10-14) su consideración como un problema no ya de envergadura estatal, sino de seguridad nacional en los Estados Unidos de América.

actividad criminal, como una de las infracciones más graves contra el orden jurídico, contra el sistema social, encuentra en este tipo de operaciones la ratificación a su ilusión de convertirse en el enemigo público número uno, por encima de otras actividades auténticamente criminales, a las que de alguna manera parodia.

Por otro lado, también pueden encontrarse videofanzines con una distribución menor y en círculos más restringidos. Sus ediciones tienen aún un menor número de ejemplares y su coste es algo más elevado, aparte condiciona que su comprador posea vídeo o pueda recurrir a alguno. Sus precedentes son aquellos documentales y vídeos realizados en los años 80 al estilo del Style Wars (Tony Silver, 1983)<sup>101</sup> o del Buffalo Gals (Malcolm McLaren, 1982). Se conciben como un popurrí variado que contiene entrevistas a escritores y grupos o a rimadores y DJs, registro de piezas y acciones grafiteras, reportajes sobre encuentros, videoclips, recordatorios históricos, cortos cómicos, publicidad y parodias publicitarias, etc.

En Madrid encontramos como ejemplos los videofanzines VIDEOGRAF, editado por el escritor EDDIE, y VIDEOJAM (Necronomicon Vídeo Prod.). Pero son abrumadoramente más numerosos los vídeos producidos en los U.S.A., aunque su difusión en España no sea numerosa. Estos son algunos de ellos:

VIDEO GRAF and OUT TO BOMB, de Carl Weston. Video Graf Productions, PO BOX 1933, NEW YORK, NY 10274.

GRAFFITI VERITÉ, Bryan World Productions, 125 South Wilton Place, LOS ANGELES, CA 90007.

BOMB!, PO BOX 124811, SAN DIEGO, CA 92112.

---

<sup>101</sup> En el caso del Style Wars, aunque se comercialice hoy en día como un videofanzine más, no se pueden considerar propiamente como tal.

AEROSOL WARFACE, 461 Uvalde, PO BOX 247, HOUSTON, TX 77015.  
STREETS OF GRAFFITI, Rodney Rodríguez/Video, PO BOX 506, BRONX,  
NY 10451.  
AEROSOL ART, Dream Sand Video & Print., 1115 Pendleton Street,  
CINCINATI, OHIO 45216.  
FORBIDDEN ART, Dave Novak, BOX # 244, 106-B Nassau Ave.,  
BROOKLYN, NY 11222.  
Etc.

A partir de 1996, encontramos los primeros indicios de empleo del servicio de Internet con la confección de graffiti-infanzines<sup>102</sup>, en ocasiones meras versiones de los fanzines impresos:

ART CRIMES: <http://www.graffiti.org/>  
BOMB AUSTRALIA: <http://smople.thehub.com.au/~bombaust/>  
CRAYONE HOMEPAGE: <http://www.hip-hop.com/>  
DAMAGE: <http://home2.swipnet.se/~w-28452/graf.html>  
DIGITAL JUNGLE: <http://www.graffiti.org/dj/>  
EYEGASM: <http://www.hgs.se:80/~up951lg/>  
FUTURA 2000: <http://ocaxpl.cc.oberlin.edu/~sspitzer/fu/>  
HANGOUT GRAFFITI MAG: <http://home.pages.de/~hangout>  
KUMAR'S WORL: <http://users.deltanet.com/~richmcm/Kworld.htm>  
MAKT'S HOMEPAGE: <http://194.103.205.100/applen/martin>  
MIAMI FLIX: <http://www.shadow.net/~graff2/>  
STEELO MAGAZINE: <http://www.steelo.com/>  
THE INNASOUL: <http://members.tripod.com/~bronz/>  
THE RAT'S ASS: <http://www.personal.engin.umich.edu/~ptem/index.htm>  
THE VIRTUAL BLACK BOOK: <http://ubbook.allmansland.com/>  
UNITED URBAN ARTIST: <http://www.martinezgallery.com/>  
WANTED MAGAZINE: <http://www.geocities.com/SoHO/8083/>  
WRITERS: <http://home1.swipnet.se/~w-14350/writers.html>  
Etc.

---

<sup>102</sup> NYHC+nO^kLUE^zINE (No Klue Fanzine), E-mail: [blister@ingress.com](mailto:blister@ingress.com). (desde el 8-3-1996); LARA, Arthur: "Grafite em Sao Paulo", Arte Urbana, E-mail: [artagent@usp.br](mailto:artagent@usp.br); <http://wagner.lsi.usp.br> (desde el 10-6-1996); "Graffiti en Internet", WANTED, 1997.

## 2.7. Actitudes políticas frente al Graffiti Move en Madrid

Al igual que en otros puntos de América o Europa donde se convive diariamente con el graffiti, las actuaciones dispuestas por los poderes públicos parten de la consideración de que éste es un problema de raíz vandálica. Esta consideración cultural es producto de una valoración generalizada entre los ciudadanos de la que participan los mismos escritores. Estos suelen asumirla sin mucho reparo sin que por ello se les pueda considerar estrictamente delincuentes habituales. Incluso, no sólo la aceptan, sino que la potencian desde su perspectiva, ya que ven en su identificación con lo delictivo o, de un modo irónico, con lo criminal una original y distintiva caracterización. No olvidemos que el *outlaw ethos* (Brewer 1992: 194) o su *modus operandi* delictivo es la seña de identidad por excelencia o hasta de autenticidad del escritor de graffiti frente a otros agentes creativos.

El subrayado de su aspecto vandálico confirma sus fundamentos subversivos contra una norma y una moral que suponen injusta, donde la definición del mal o el bien no se establece con criterios generales. El escritor cree o quiere creer que hace bien, a sabiendas de que se sirve de un medio "incorrecto", con un bien social como es el arte y, a cambio, recibe abrumadoramente más críticas negativas que positivas. El graffiti advierte de las flaquezas del sistema, representado por una ley que se manifiesta injusta por lo desproporcionado y contradictorio de su aplicación y una justicia que se ve impotente o ineficaz para controlar el desajuste social. Por tanto, se establece un enfrentamiento que legitimaría dicha

actividad, no tanto desde un planteamiento contracultural, sino desde una verdadera fundamentación en los principios consolidados de una cultura democrática que aspira a la exploración de nuevos cauces para la expresión popular y obliga y propone una reestructuración del sistema acorde con las nuevas necesidades creativas manifestadas.

No es extraño que este movimiento lo protagonicen jóvenes, ya que el papel de los infantes sociales no es sólo conocer sino también cuestionar el orden social mantenido por los adultos. De esta forma, nos encontramos con una actitud en principio eminentemente lúdica, es decir, se vive de un modo subjetivo e irresponsable, sin una conciencia plena de las consecuencias de sus actos ni una subversión de fondo. Sin embargo, al alcanzar una magnitud destacada y generar una respuesta represiva, se torna en una actitud no ya transgresiva, sino sistemáticamente rebelde. Pasa de ser un síntoma molesto a ser considerado una seria patología social.

Así pues, la forma de atajar el vandalismo grafitero se centra en dos conjuntos de medidas: las represivas o las integradoras<sup>103</sup>. Estas nunca atienden las motivaciones fundamentales de la actitud de los escritores de graffiti, ya que parten de una visión sesgada de la entidad del problema. En el primer caso, se contempla a los escritores de graffiti como unos gamberros cualquiera a someter, llegándose a observar su actividad como terrorista. En el segundo, se les estima como artistas potenciales, con un desarrollo desviado a reeducar. En ningún caso se atiende el hecho de que el escritor de graffiti

---

<sup>103</sup> Estos conjuntos de medidas o mecanismos de represión o integración se corresponden de modo general con lo que Devon D. Brewer denomina estrategias tradicionales (represivas) o estrategias alternativas (integradoras) (Brewer 1992: 190-191).

reúne ambos caracteres indisociablemente. Es un vándalo artístico o un artista vandálico en distintas proporciones. Pero, sobre todo, influye el hecho de que no se contemple el fenómeno del graffiti como un exponente de una coherente subcultura urbana de enraizamiento internacional: el *Hip Hop*.

Las medidas represoras principalmente surgen de las instancias públicas, ya que son quienes pueden acometer con autoridad y un amplio presupuesto y medios técnicos este género de medidas. Eminentemente, son de rango municipal, ya que es la administración competente más directamente afectada. Generalmente, se muestran ineficaces y agudizan el problema al sobreexcitar a los escritores<sup>104</sup>. Las segundas pueden partir de la iniciativa pública o también a través de la privada y resultan parcialmente satisfactorias, ya que se limitan a acuerdos puntuales y evidencian una actitud instrumentalizadora, sin atajar las motivaciones profundas de los escritores. No obstante, su máximo objetivo es la legalización del graffiti por cauces regulados, en lo que se diferencia del primer conjunto de medidas que se contenta con el combate de algo que se asume como ilegal e ilegalizable.

Puntualizar también, antes de entrar en detalle a describir estos dos conjuntos de medidas, que en Madrid y en concreto en Vallecas se observa la reproducción de las pautas de actuación llevadas a cabo con bastante antelación en los

---

<sup>104</sup> Las medidas represoras no sólo agudizan el problema, sino que la persecución del graffiti representa a través de sus testimonios gráficos (limpiezas, sobrepintados, contrapintados, etc.) la culminación del mensaje emitido, el remate de la obra de un escritor que sabe que su transitoriedad dependerá en gran medida de la acción humana. Significa una «reiteración del mensaje represivo», la confirmación de la denuncia de un ambiente represor, como observó Juan Antonio Ramírez en el caso español de las tachaduras policiales contra las pintadas contrarias al Régimen franquista (Ramírez, 1974; Ramírez 1992: 200-201).

Estados Unidos de América e, incluso, en municipios de otras naciones europeas como Francia, Gran Bretaña u Holanda, por ejemplo. Igualmente, aunque se restringen a la envergadura local del fenómeno y se aplican según sus peculiaridades particulares, no se percibe ninguna innovación original y sí la apuesta por medidas ya experimentadas, errónea o acertadamente. De este modo, puede afirmarse que la política sobre graffiti de los Estados Unidos es tan pionera y en sus inicios tan puntera como el mismo *Graffiti Move* local. No obstante, su sistematización sucede en los años 90, tras dos décadas de pruebas (Brewer y Miller 1990; Brewer 1992: 188-196), con el consiguiente ahorro empírico-temporal para los implicados en las políticas de control de las escenas europeas.

### 2.7.1. Mecanismos de represión

Devon D. Brewer recopila en un artículo toda una serie de estrategias de control del *Hip Hop Graffiti* a la vez que atiende a su valoración por escritores de New York City, el área de la Bahía de San Francisco, Los Ángeles y Seattle (Brewer 1992: 188-196). Respecto a las de corte tradicional, se subrayan las siguientes, partiendo de sus conclusiones:

- 1) El *buffing* (Castleman 1987; Bell, Bell y Bodefroy 1988; Brewer 1989; Brack 1990; Cooper y Chalfant 1991; Brewer 1992: 190).
- 2) Protección de superficies con revestimientos que faciliten la limpieza o repelan la pulverización o aplicación de pintura (Castleman 1987: 141-142; Costigan 11-2-1985; Fiore 9-12-1990; Brewer 1992: 190).
- 3) Prohibición de la venta de aerosoles o rotuladores a menores de edad (Brewer 1989; Haberstroh 6-5-1989; Brack 1990; Fiore 9-12-1990; Brewer 1992: 190).
- 4) Represión policial y creación de brigadas antigraffiti (Castleman 1987: 141, 167-168; Scott 1989; Brewer 1992: 190-191)
- 5) Infiltración policial (Castleman 1987: 53).
- 6) Programas de delación entre escritores (Castleman 1987: 169; Brewer 1992: 191).
- 7) Sentencias y multas duras (Martínez 1989; Scott 1989; Fiore 16-12-1990; Brewer 1992: 191).
- 8) Brutalidad policial (Castleman 1987: 166; Chalfant y Prigoff 1995; Lachmann 1988; Brewer 1992: 191).
- 9) Programas recreativos para jóvenes.

10) Realización de murales sin el uso del aerosol ni de los motivos o temas del *Hip Hop Graffiti*.<sup>105</sup>.

11) Campañas antigraffiti a través de los *mass media* (West 18-7-1990; Brewer 1992: 191).

12) Programas de educación antigraffiti en escuelas (*Seattle Engineering Department* 1986; Korzybsky 1988; Brewer 1989; Brewer 1992: 191).

Entre las estrategias tradicionales que se vienen ejerciendo fuera de España para erradicar el *Hip Hop Graffiti* está en primer lugar el *buffing* o limpieza, repintado o restauración de soportes grafiteados. Un medio de siempre que requiere, para ser psicológicamente efectivo, inmediatez y constancia con objeto de resaltar el carácter efímero de estas producciones. No obstante, su impacto no tiene en cuenta la motivación accional que por contra podría verse incentivada por el ambiente de beligerancia generado con este tipo de represión. El segundo tipo de estrategia tiene igualmente la misma intencionalidad, siendo una medida que facilita y abarata las acciones integradas en el primer tipo. El tercero incide en varias cuestiones. Primeramente, en obstaculizar el acceso a los útiles emblemáticos del movimiento a quienes se inician, aunque se fomente por otro lado el *racking*, una de las conductas iniciáticas más emblemáticas. Lo que ocasiona que se haya de diseñar todo otro conjunto de medidas complementarias para evitar los robos y hurtos. Por otra parte, se incide en el control de aquellos que por ser menores no pueden verse sancionados con la misma contundencia que los escritores mayores de edad. El entorpecimiento de su acceso al material

---

<sup>105</sup> En este tipo de iniciativas se percibe el eco de los intentos de integrar el graffiti callejero en la senda del arte convencional a lo largo de la eclosión de este fenómeno. Este hecho se ejemplifica excelentemente con los intentos de aproximación y unificación del *Graffiti Move* y el *Mural Movement* durante los años 70 (Popper 1989: 258).

grafitero supondría un refuerzo a la política concreta de control del graffiti infantil o prepenal. A estas medidas de control se suman las que inciden en la política policial y el cumplimiento estricto de la ley sobre el graffiti. Dentro de este conjunto se incluyen el cuarto tipo, con la elaboración de operativos de vigilancia y la realización de detenciones, con la creación de brigadas creadas específicamente para combatir el graffiti<sup>106</sup>; el quinto, que se inserta dentro de las acciones policiales permitidas o permisibles legalmente, plantea la infiltración en el mundo del graffiti como mecanismo de conocimiento, control e influencia<sup>107</sup>; el sexto que es lo que se conoce como *informant programs*, la obtención o compra de delaciones por parte de escritores, aprovechándose de las rivalidades entre grupos o escritores; el séptimo, el dictamen de sentencias duras y multas ejemplares; y el octavo, la brutalidad represiva, con el recurso extraoficial de la intimidación, de la privación de las garantías constitucionales, del sometimiento a palizas o vejaciones, etc.

El resto más que como represivos se deben catalogar como desviantes o preventivos, aunque ambos grupos busquen la desaparición del graffiti desde su consideración de ilegalizable y por tanto conformen un bloque unitario. Las

---

<sup>106</sup> Dentro de este tipo, cabe incluir la instalación de videocámaras, muy característica de las políticas de control europeas. Más como medida disuasoria que como sistema de recopilación de pruebas inculpatorias (Marconot 1995: 9).

<sup>107</sup> Craig Castleman no llegó a confirmarlo, pero existió el rumor de que la policía newyorkina o un grupo de policías a título particular constituyó en 1978 un grupo de graffiti, con el fin de desmembrar la hermandad de escritores, provocando suspicacias con una serie de tachaduras (Castleman 1987: 53). Igualmente, tendríamos los *fake fanzines* (fanzines señuelo o fanzines falsos). Un ingenioso recurso, aparentemente más propio del espionaje que de la actuación policial que se idea como fuente de información y de control de la actividad grafitera, el pensamiento, la organización y la red de relaciones de los escritores de graffiti.

medidas que propiamente se pueden valorar como desviantes son el octavo y noveno. El noveno tipo sería el diseño de programas de actividades alternativas al graffiti, como medio de desvío o prevención que dirigen al joven hacia actividades recreativas convencionales o más admisibles (deportes, clubs, etc.) El décimo plantea la ejecución de murales de un modo "tradicional", sin el uso de aerosoles, y sin recurrir a la temática o su tratamiento iconoclasta o al estilo del *Hip Hop Graffiti* (sin letras ni caricaturas, por ejemplo). Se trata de un medio de encauzado o reencauzado de los jóvenes hacia la experiencia creativa tradicional mediante la formación artística institucionalizada y su buen gusto.

En lo que llamaríamos estrategias tradicionales preventivas estarían los tipos décimo y undécimo. El undécimo es la realización de campañas a través de los medios de comunicación en las que se incide en los perjuicios y los elementos reprochables socialmente del graffiti, así como en sus valores negativos asociados culturalmente. El duodécimo tipo plantea la prevención temprana, con la aplicación de programas educativos en centros escolares en los que se advierte a los jóvenes del perjuicio y los peligros de su inmersión en el graffiti.

A partir de los años 90, con el agudizamiento y generalización del problema no sólo en Madrid sino también en otras capitales españolas (Barcelona, Valencia, Murcia, etc.), se hace muy manifiesta una serie de actuaciones que tienen por objeto dar fin a las acciones de los escritores de graffiti. Esto no quiere decir, sin embargo, que con anterioridad, a finales de los 80, no se asistiese a situaciones graves no generalizadas. Este es el caso, por ejemplo, de Getafe, donde

el Ayuntamiento de Getafe y la Policía Municipal tuvieron que tomar ya en octubre de 1988 algunas medidas para atajar el tagging local, denunciándose la práctica del racking (España 7-10-1988: 28).

Por encima de otras consideraciones, a la hora de diseñar esa serie de medidas frente al graffiti, se consolida la postura de controlarlo por medio de campañas contragrafiteras de orden represivo. Sin duda, esta reacción institucional suscita un fortalecimiento de la identidad pública del movimiento, al intensificar la distinción entre el nosotros y el ellos y el compromiso de los escritores de graffiti con unas actuaciones desarrolladas en un ambiente de beligerancia (Smelser 1962; Brinton 1965; Hierich 1971; Johnston, Laraña y Gusfield 1994: 21).

Estas campañas sustentan, ante la opinión pública, su acción represiva en las siguientes apelaciones argumentales:

- a) Acción vandálica o delictiva sobre propiedades públicas o privadas,
- b) puerta de acceso a actividades delictivas o criminales,
- c) censurabilidad de los contenidos (sexo y violencia),
- d) contaminación visual (guarreo), alteración del "medio ambiente urbano",
- e) impropiedad del medio o el procedimiento<sup>108</sup> y

---

<sup>108</sup> Esta impropiedad se sostiene sobre su consideración como una actividad anacrónica, impropia de nuestro momento histórico y de un régimen democrático donde se salvaguarda el derecho a la libre expresión (Castillo 1997: 214). Obviamente, este argumento resulta ingenuo, ya que no todo es comunicable a través de los medios institucionales ni la totalidad de la ciudadanía tiene las mismas posibilidades de acceso a éstos aun en un régimen democrático.

f) perjuicios o consecuencias peligrosas de sus actos sobre la vida cotidiana de los ciudadanos.

Esta vía represiva, aunque de modo discreto, la encabezan las empresas públicas afectadas muy directamente por el fenómeno del graffiti: RENFE y la EMT. El Metropolitano de Madrid ya consiguió buenos resultados por la vía judicial en 1991 frente a un vandalismo protagonizado por menores de edad. De este modo, a mediados de 1993 se observa -según declaraciones del portavoz de la compañía, Miguel Otamendi- un ligero retroceso, gracias al ejemplo seguido que ya marco la de New York (Pozo 14-6-1993: 53). Este estima que las medidas más efectivas son las de corte disuasorio:

- 1) Endurecimiento de las normativas en lo que respecta a puniciones, con carácter ejemplarizante<sup>109</sup>.
- 2) El refuerzo de las medidas de seguridad y vigilancia (activas y pasivas).

---

<sup>109</sup> En lo que respecta a RENFE, en 1990 entró en vigor la Ley de Ordenación de los Transportes Terrestres (B.O.E. 8-10-90). En el siguiente extracto se recogen algunas disposiciones de su reglamento aplicables a la prevención del graffiti:

PROHIBICIONES Y OBLIGACIONES EN LA UTILIZACIÓN DE LOS TRANSPORTES FERROVIARIOS

Art. 293.1.- Queda prohibido a los usuarios del ferrocarril.

12.- Todo comportamiento [acciones para grafitear] que implique peligro para la integridad física de los demás usuarios o pueda considerarse molesto u ofensivo para éstos o para los agentes del ferrocarril.

13.- Las acciones [graffiti] que puedan implicar deterioro o causar suciedad en los trenes e instalaciones o, en general, que perjudiquen los intereses del ferrocarril o de las empresas explotadoras.

Art. 294.3.- Lanzar o depositar objetos [aerosoles] o materiales de cualquier naturaleza, o realizar vertidos en cualquier punto de la vía y sus aledaños e instalaciones anejas, dentro de la zona de dominio público, o al paso de los trenes.

Se fijan las siguientes sanciones (art. 295.1): Multa de 5.000 a 86.000 ptas. al incumplimiento del art. 293.1.13; multa de 86.001 a 172.000 ptas. a la entrada o tránsito de personas por la vía férrea fuera de los lugares determinados al efecto; multa de 172.001 a 345.000 ptas. al incumplimiento del art. 294.3 y el art. 293.1.12.

Por lo general, el artículo que se aplica al graffiti en sí es el 293.1.13, que no constituye delito sino falta dada su cuantía.

- 3) Desarrollo tecnológico que facilite la limpieza del equipamiento y las instalaciones (limpiadores más activos, barnices que dificulten la adherencia de la pintura, instrumentos que agilicen las labores de aseo, etc.), con efectos psicológicos sobre los escritores (impotencia operativa).
- 4) Fomento de programas para la formación cívica de los jóvenes.
- 5) Campañas de imagen y mecanismos de desinformación<sup>110</sup>.

110

Los escritores están al tanto de lo que en prensa se escribe sobre ellos. No es extraño que descubran entre el asombro y la indignación que sus actuaciones importantes no sólo se silencien aun como sucesos, sino que se nieguen o aminoren. Sin duda, esta desconfianza hacia los medios oficiales, también genera a su vez una serie de reacciones de contrainformación.

En el artículo "The Fastest Writers" (WANTED noviembre 1995), se reproduce un artículo publicado en «una revista de RENFE» (sin referencia), "Valencia y Murcia reducen los graffiti en el material de Renfe. Acuerdo para la formación cívica de jóvenes infractores, interpretado como una negación de que se hayan pintado trenes y acusándolo de falsedad por medio de la publicación de las fotografías de algunos cercanías pintados por escritores locales (PIKE, NAVA, SOIK, NIKO, etc.) Esta interpretación es inexacta. En ningún punto del artículo citado se niega que se hayan pintado trenes, sino que se afirma que se «han conseguido reducir considerablemente, desde principios de abril, las agresiones al material de Renfe en las regiones de Valencia y Murcia» y que «en el primer trimestre de este año (1995), al menos 57 trenes de Valencia y Murcia fueron objetos de pintadas». Sin duda, los redactores de la revista pretenden azuzar la rivalidad entre los escritores y RENFE exagerando "el papel de malo" asignado a la empresa.

Otro ejemplo, significativamente en la misma revista, es el artículo "Artistas de Graffiti... o delinquentes" (WANTED 1997), donde se subraya la injusticia de la represión judicial a la vez que se busca una interpretación justificadora en una sentencia que absuelve a un fastwriter metropolitano por pintar el interior de un vagón, con aerosoles, junto a otros tres de delito de daños (que no de falta de daños). En este sentido, la consideración de la intencionalidad de «exponer una obra que ellos consideran "arte"», pese a causar daños, impide la aplicación del artículo 559 del Código Penal, en relación con la circunstancia 6ª del art. 558 de éste. Queda así la sanción en un fin de semana de arresto, pago de costas y una indemnización de 62.077 ptas., evitando los 6 meses de arresto mayor que le corresponderían de ser delito. No obstante, el titular y el comentario sobre la sentencia de este artículo interpreta el suceso como una absolución total.

Por otro lado, esta "victoria" se opone a una "derrota humillante", acaecida en Valencia. A efectos de una mayor credibilidad -como en el caso anterior- se reproduce el texto referido (Lis y Domínguez, El Mercantil Valenciano n.d.) Este cuenta la detención de dos jóvenes de 18 años, uno valenciano y otro madrileño, por dos vigilantes de los FGV (Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana), cuando pintaban un tranvía. Este suceso era consecuencia de una investigación abierta por policías adscritos a la brigada móvil de Valencia con motivo del incremento de la acción vandálica de escritores en Valencia, Silla, Utiel, Segorbe y Vinaròs. A partir de esta detención la investigación pasa a la supervisión judicial del titular del Juzgado de Instrucción nº2 de Valencia, Luis Francisco de Jorge. Tres meses después del arresto se ordena el registro de sus domicilios con la intervención de todo aquel material (aerosoles, bocetos y fotografías) que sirviese a su encausamiento. Sin embargo, este tipo de medidas, que parece escandalizar a los escritores españoles por su aparente desproporción, están a la orden del día en otras naciones europeas.

En el terreno personal de mis investigaciones, no obstante, he comprobado cierta discreción sobre el tema entre los afectados por el graffiti. Acreditado debidamente, en la segunda decena de mayo, me dirigí a las oficinas de información de la estación de Atocha RENFE. El empleado que me atendió mostró ante mis preguntas un laconismo tal que, sin duda, evidenciaba su incompetencia, y una actitud evasiva y sistemáticamente negadora de la existencia de las piezas que le describía y que previamente había localizado visualmente en una prospección de las inmediaciones de dicha estación. También, -siguiendo con una política de salvaguarda de la buena

No obstante, se fija para 1993 un costo de entre 150 y 200 millones de pesetas y un centenar de jóvenes detenidos. Esto motiva una corrección de las medidas hacia un enfoque más pedagógico (Aguirre 26-5-1994: 3).

El ejemplo represivo más significativo de la serie de medidas tomadas en distintos puntos de la Comunidad, es el de la campaña *Navidades Blancas*, llevada a cabo durante el 14 y el 15 de diciembre de 1991 (Jiménez 14-11-1991: 48). Lo curioso de este caso es el origen juvenil de la iniciativa: el Instituto de Formación Profesional Humanejos, de Parla. Esto debe hacernos conscientes de las proyecciones delictivas y vandálicas que se proyectan sobre el graffiti y de una especial conciencia cívica inspirada en unos jóvenes que aspiran proteger el espacio urbano de las agresiones de unos desarraigados sociales. La restauración de un espacio urbano herido, saneado por la blancura. Una conciencia que curiosamente parece asumir como modelo a alcanzar la imagen idealizada del pueblo de casitas blancas enclavado en Extremadura o Andalucía<sup>111</sup>. En este planteamiento se nos enfrentan dos concepciones populares radicalmente opuestas entre lo rural y urbano, entre el desarrollo estético rural y

---

imagen de la empresa frente a una de las actividades que generan las mayores pérdidas económicas de esta empresa- afirmó que unos muros a los que hice referencia en los que se podían contemplar la obra de escritores de Vallecas acumulada desde los años 80 y que fueron limpiados a principios de 1996 -como se vió en el espacio de medio ambiente de una de las ediciones del Telediario de las 14 h. de Telemadrid- se había limpiado siempre de modo periódico. Lo más curioso es que además, pese a estar autorizado por la Jefatura de Imagen, Edición, Documentación y Audiovisuales para la realización de fotografías en las áreas ferroviarias de la Comunidad de Madrid, se me negó su validez y se me advirtió de la eficacia del servicio de seguridad.

Sin duda, en ambos frentes se ha consolidado una conciencia de enfrentamiento que obliga a servirse de la información como arma de lucha.

<sup>111</sup> Entre los estudiantes se tenía pensado la realización de un vídeo. Esta actividad pretendía comparar o contraponer el estado de Parla antes de la campaña con las imágenes de pueblos de Andalucía y Extremadura y el nuevo estado de Parla.

el desarrollo estético de la urbe. No es extraño que ambos mundos se interfieran en estos ámbitos periféricos, invadiendo los escritores madrileños espacios rurales en Madrid y provincias adyacentes e imponiendo la población inmigrante en espacios urbanos su peculiar gusto urbanístico.

Rápidamente el Ayuntamiento respalda la promoción de esta campaña de limpieza, mediante una subvención evaluada en 16 millones de pesetas. Se trata de una medida cosmética que no soluciona las motivaciones profundas que subyacen en la aparición del graffiti, que incluso pueden ser en algunos casos de un orden sentidamente cívico. Además, no podemos eludir lo que de aliciente tiene la reconquista de un espacio immaculado para un conjunto de escritores, incluso de cara a ridiculizar a quienes han tapado sus obras.

Posteriormente, hasta 1993, desarrollará una política represiva instigado por comerciantes y asociaciones de vecinos. Inicialmente, se basa principalmente en la sanción económica -siguiendo el ejemplo de otras localidades-, pero dado el altísimo índice de multas impagadas, se opta por la imposición de horas de trabajo en beneficio de la comunidad, blanqueando la ciudad.

En 1992, tenemos el ejemplo de Móstoles. El alcalde socialista, José Baigorri, adopta una postura beligerante contra todo tipo de vandalismo, incluido de modo destacado el graffiti (Martín 3-1-1992: 42; 7-1-1992 y 30-5-1992: 63). Fundamentalmente, se encamina a través de las usuales campañas de limpieza y del endurecimiento de las puniciones, arresto menor y multas (entre las 5.000 y las 50.000 ptas.), además de proceder al lanzamiento de críticas contra la política de

ofrecer permisos y lugares especiales para pintar ejercida por otros ayuntamientos. «*Que se vayan a pintar al monte*» (Martín 7-1-1992) es la frase que resume los objetivos últimos que se derivan a resultas de una negativa comprensión del fenómeno por parte de este alcalde, ofuscado ante atentados como el sufrido por la estatua erigida en homenaje del histórico alcalde Andrés Torrejón.

El encargado fáctico de velar por el respeto al espacio público será el Departamento de Educación Medio Ambiental, dirigido por Andrés Montaña. No obstante, resulta inviable la imposición de las sanciones anunciadas, dada la edad de los implicados y su situación de dependencia económica. En consecuencia, se opta por que los escritores realicen las tareas de limpieza a modo de castigo ejemplar y escarnio público, desde un enfoque bastante paternalista, sugerido sin duda por la edad de estos traviesos. Incluso, Andrés Montaña señala que, si se portan bien, se les llegará a recompensar con «*una pared hermosa*» y «*pintura base*», siempre y cuando demuestren sus dotes artísticas mediante la presentación de un boceto (Martín 30-5-1992). En esta concepción se aprecia un intento de asimilación tanto al muralismo tradicional (soporte y técnica) como a los mecanismos establecidos en las actividades de encargo en el mundo artístico o del concurso público (presentación de bocetos), que en este caso otorgan el poder decisorio último a la administración pública.

A partir de diciembre de 1993, RENFE y el Metropolitano de Madrid van a firmar convenios con instituciones oficiales de la C.A.M., para que se lleven a efecto medidas ejemplares entre los jóvenes sancionados, menores de 16 años. Así, en 1993 la presidenta de RENFE, Mercé Sala, y la consejera de Integración

Social, Elena Vázquez firman un convenio por el que los jóvenes condenados tendrán que realizar labores de reparación y limpieza en Chamartín (Olaya 2-12-1993). Estos programas serán desarrollados por el Instituto Madrileño de Atención a la Infancia (IMAIN) y consisten en la explicación a los jóvenes del alcance y significado de su acción vandálica, la reparación de los desperfectos por éstos y la explicación por parte de éstos de si han cambiado o no de actitud. En 1994, el Metro de Madrid y la Consejería de Integración Social firman otro acuerdo por el que se incide en la toma de medidas de concienciación cívica frente a aquellos menores de 16 años que cometan pintadas y destrozos en el metro (Aguirre 26-5-1994: 3). Estas medidas correctivas se coordinarán también por el IMAIN, a través del Programa de Atención a Menores en Conflicto, y giran en torno a la involucración voluntaria de los sancionados y consentida por padres o tutores. En el caso de los jóvenes que sean escritores, su labor se centra en la limpieza de sus graffiti y el repintado. De este modo, se trata de evitar la vía judicial, subrayar el sentido pedagógico y no represor de la sanción y atajar el balance negativo de 1993. Ésta también advierte de la pertenencia mayoritaria de estos vándalos (entre los que no hay sólo escritores) a la clase media-alta y a barrios acomodados, actuando en estaciones de alta concentración de viajeros (Bilbao, Moncloa, Argüelles). Su edad y extracción social comportan por lo general que las multas las paguen los padres o tutores, quedando las sanciones sin efecto directo sobre los causantes e invalidando su efectividad.

Como ejemplo más reciente, tenemos en Alcorcón un caso que responde al descontrol de una política de integración. Bajo el patrocinio del Ayuntamiento y de los Servicios de la

Juventud, el *II Encuentro Internacional de Hip Hop* se celebra el viernes 8 y el sábado 9 de diciembre en dicha localidad (Barroso 8-12-1995; 9-12-1995). Su celebración resulta satisfactoria y modélica. No obstante, los sucesos que acaecen el domingo 10 enturbian la buena imagen que se quería dar de esta manifestación. Este descrédito viene de la mano de varios golpes de mano -seguramente realizados con las sobras materiales de los actos oficiales- que culminan las agresiones vandálicas sufridas habitualmente por seis conjuntos escultóricos de la localidad (Barroso 10-12-1995: 1). El escándalo público que se provoca genera duras críticas contra esta política de integración<sup>112</sup> y el Ayuntamiento opta por iniciar, parejamente, una campaña para evitar las agresiones contra las obras de arte. De esta forma, se complementa la oferta de unos cauces institucionales con el refuerzo de las medidas represoras de este tipo de gamberradas.

En todo este planteamiento, no hay que olvidar que incluso desde un enfoque democrático personas como el alcalde de Parla, José Manuel Ibáñez, amparan sus actuaciones en el sinsentido que supone utilizar unos cauces de comunicación dañinos para ciertos particulares o para el conjunto de la ciudadanía teniendo como se tiene libertad de expresión en los cauces oficiales. Sin duda, se evidencia un desconocimiento general acerca de la significancia transgresiva que como medio de expresión define al graffiti, independientemente del contexto político de organización social.

---

<sup>112</sup> Como muestra, tenemos la carta de una vecina de Alcorcón que cuestiona la política de inserción social de «estos pintores», no sin fundamento, pero carente de capacidad de comprensión (Pérez 20-12-1995: 2).

Indudablemente, existe un diálogo especial entre el graffiti y la escultura pública. Sobre la relación que se establece entre esta escultura y los escritores de graffiti me ocuparé especialmente al abordar el comportamiento ético de estos.

Resumiendo, las medidas represivas conocidas y probadas, entre las que cabe incluir las que buscan la extinción del graffiti por la prevención o la desviación hacia otro tipo de manifestaciones estéticas o artísticas o de otro carácter, son las siguientes en la Comunidad Autónoma de Madrid y los distritos vallecanos:

| ESTRATEGIAS TRADICIONALES DE CONTROL | COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID                                                                                                                                                                                                    | DISTRITOS VALLECANOS                                                                                                       |
|--------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>REPRESIVAS</b>                    | 1. <i>Buffing</i><br>2. Protección de superficies<br>3. Represión policial<br>4. Endurecimiento de normativas y sentencias<br>5. Programas de formación cívica<br>6. Brutalidad policial o de miembros de empresas de seguridad | 1. <i>Buffing</i><br>2. Protección de superficies<br>3. Represión policial<br>4. Endurecimiento de normativas y sentencias |
| <b>DESVIANTES</b>                    | 7. Programas recreativos, con actividades alternativas<br>8. Realización tradicional y supervisada de murales                                                                                                                   | 7. Programas recreativos, con actividades alternativas<br>8. Realización tradicional y supervisada de murales              |
| <b>PREVENTIVAS</b>                   | 9. Mensajes antigraffiti a través de los <i>mass media</i> (imagen y contrainformación)                                                                                                                                         |                                                                                                                            |

En definitiva, las actuaciones represivas en general se desarrollan de un modo semejante y siempre suelen concluir en la toma de conciencia de que la erradicación del graffiti resulta inviable por dicho procedimiento. No obstante, también puede adelantarse que el planteamiento de un procedimiento de integración, dada las deficiencias conceptuales que presenta y sus dificultades fácticas, sólo logra un encauzamiento parcial del fenómeno. Aunque con creces es su resultado mucho más satisfactorio que el conseguido con una actuación represiva.

Según esto, podemos elaborar un esquema ideal de la progresión de estas actuaciones represivas y establecer unas fases constantes, señalando la causa general:

| ANOMALÍA                                                                           | FASES DE ACTUACIÓN                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Presencia de graffiti →                                                            | 1. REPRESIÓN INDIRECTA:<br>Legislación vigente y campañas de limpieza.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Sobreexceso de graffiti →                                                          | 2. REPRESIÓN INDIRECTA:<br>Endurecimiento de las campañas de limpieza, prohibiciones explícitas (bandos).                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Mantenimiento del Sobreexceso de graffiti →                                        | 3. REPRESIÓN INDIRECTA:<br>Se mantiene una actitud pasiva, sin la toma de medidas especiales. Se trata de no seguir el juego de los escritores. Se aguarda una fluctuación a la baja del fenómeno.                                                                                                                                                                                                    |
| Minoría de edad que neutraliza esta acción →                                       | 4. REPRESIÓN DIRECTA:<br><br>ACCIONES DISUASORIAS:<br><br>Vigilancia especial, control de la venta de material, etc.<br><br>Establecimiento de puniciones:<br>Arresto y multas.<br><br>Castigo psicológico:<br>Implicación de los padres, prestación de servicios a la comunidad (limpieza), como escarnio y ejemplo; reprimendas amenazadoras, agresión física, etc.                                 |
| Éxito (temporal) o Fracaso → Enconamiento de la postura de los escritores →        | 5. PLANTEAMIENTO DE UNA POLÍTICA DE INTEGRACIÓN<br><br>Negociación:<br>Toma de contacto directo, diálogo, acuerdos:<br><br>Cesión de la parte represora:<br>Expedición de permisos, cesión de muros, suministro de material, organización de certámenes u otra clase de actos culturales.<br><br>Cesión de la parte reprimida:<br>Control (material, temático y estético) sobre la obra del escritor. |
| Éxito total o parcial (temporal) o Fracaso → Se mantiene la presencia de graffiti. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |

### 2.7.2. Mecanismos de integración

Alcobendas, siendo un municipio con una actividad grafitera media, se presta como ejemplo para un tipo de actuaciones que pretenden evitar la proliferación "desordenada" y engorrosa del graffiti. En el otoño de 1991, el Ayuntamiento de Alcobendas a través de la Casa de la Juventud desarrolla una serie de actuaciones encaminadas a permitir a los escritores desarrollar sus ansias creativas a través de actividades legales que, además, incentiven su mejora cualitativa (Gómez 14-11-1991: 49; 1-12-1991: 46). En ese momento se pueden contabilizar en el municipio cinco grupos serios de escritores.

Estas actuaciones se centran en la expedición de autorizaciones para pintar determinados muros del municipio y en la celebración de certámenes. Los escritores que aceptan servirse de estas ofertas deben por su parte cumplir una serie de requisitos que garanticen la calidad de las piezas a realizar. La principal es la presentación de bocetos y su examen, ya que estas obras deben ser además, «*agradables a la vista*». Una exigencia sujeta a múltiples interpretaciones entre lo superficial y la censura temática y que sitúan al escritor en una posición servicial. Otro requisito que incide en la instrumentación o rentabilización publicitaria de las actividades patrocinadas por el Ayuntamiento es que en estas obras se promocióne el Plan Joven. Sin duda, tras el talante "enrollado" de las instituciones se esconde o evidencia el deseo de prestigiarse entre los ambientes juveniles o progresistas, una motivación generalmente propia de gobiernos de izquierda.

Junto a la discoteca *Light*, esta institución juvenil organiza en diciembre un concurso de graffiti, articulado en una sucesión de pruebas que culminan con la concesión oficial de una pared para el grupo de escritores ganador. Este tipo de concursos pone sin duda el acento en la calidad plástica de los graffiti y coloca este mérito por encima de cualquier otro criterio. La organización dispone el suministro de aerosoles y la concesión de paneles para los escritores. Estas ofertas intentan atraer y parcialmente crear una dependización de los escritores, creando incluso un sentimiento de agradecimiento que evite el "ataque" indiscriminado de éstos al espacio público.

En el caso de Leganés, ya en 1993 los costes en campañas de limpieza suponen una carga notable en los presupuestos municipales (15 millones de pesetas al año). Esto lleva a su alcalde, José Luis Pérez, a realizar una política de aproximación que en el ofrecimiento de su propia casa como soporte tiene el ejemplo más significativo de su buena fe. De todos modos, la decoración de su casa y otra serie de medidas no consiguieron una línea de actuaciones continuada ni obtuvieron la conveniente aceptación de los escritores locales. Esto se evidenció con el relevante bombardeo del Palacio de Justicia y la Estación de Zarzaquemada entonces recién inauguradas (López 23-11-1993: 71).

.....

Durante la última semana de mayo de 1994, se celebra el *III Certamen de Pintadas de Fuenlabrada* en la Avenida de Cantabria, organizado por el Ayuntamiento de Fuenlabrada y el grupo *Germinal e Intress*, empresa del Instituto de Trabajo Social. En éste participan dieciocho parejas, cada una con una

pieza. Las bases del certamen establecen una inscripción de 500 ptas. por participante a cambio de la entrega de quince aerosoles y la puesta a su disposición de una pared de 3 x 5 metros; concediéndose dos premios: uno primero de 50.000 pesetas en material de pintura y otro segundo de 30.000. El jurado está formado por José María Ibáñez (MAX) y Angel Arranza, un escritor de graffiti y un profesor de Bellas Artes (Durán 24-5-1994: 4; 29-5-1994: 15). Significativamente, con esta composición del jurado se aprecia el interés por subrayar el valor artístico del graffiti y el interés por su evaluación desde sus propios parámetros estéticos.

Otro ejemplo lo encontramos en Móstoles. En 1995, bajo el mandato del alcalde José Luis Gallego, anterior concejal de urbanismo, asistimos a un cambio de la política municipal respecto al graffiti (Moreno 27-2-1995: 4). Después de que su antecesor en el cargo adoptase una postura represora y, en cierta medida, consecuentemente al fracaso de ésta, se establecen una serie de conversaciones que desembocan en una solución pactada entre ambas partes. Se trata de lo usual: la expedición de los permisos pertinentes para emprender legalmente la decoración de instalaciones públicas (51 centros de enseñanza) y la financiación de la mano de obra y el material, más de 3.400.000 ptas. (nada en comparación con el coste de una campaña de limpieza). Un trabajo bien pagado para unos chavales, bastante entretenido y, en cierto punto, rutinario para un escritor de graffiti.

Pero en este caso los términos del acuerdo, nos indican que la postura de los escritores, fortalecidos por la represión sufrida, parte de una posición más potente que en otros casos. Esto es tan así que pueden imponer como condiciones propias la

selección de la marca del material, los colores que van a emplear y los diseños que pintaran en los muros; lo que mantiene en sus manos buena parte de la iniciativa creativa. De todos modos, en la aceptación del pacto por parte de los escritores colaboradores, se suele ocultar siempre la búsqueda de fuentes de financiación de sus obras ilegales, normalmente mediante el ahorro del material o presupuesto concedido o la sobreestimación de cuánto se va a necesitar. No obstante, el Consistorio enuncia una "recomendación", que censura y condiciona la temática o la representación de ciertas imágenes: nada de racismo o xenofobia, sexo ni violencia. Unas condiciones que parecen destinadas a congraciar esta política integradora con el vecindario, aunque falseen o den una mala impresión de qué tipo de temas o con qué enfoque los tratan la generalidad de los escritores. Además de incurrir en una evaluación de los peligros propagandísticos del graffiti que los pone como superiores a la omnipresente publicidad, sobre la que -hay que advertir- no tienen potestad los ayuntamientos.

No obstante, al mes surgen problemas con otros escritores que no participan de los acuerdos entre el Ayuntamiento y la Asociación de Graffitis de Móstoles, también conocida como *Los 34 escritores*. Estos, enrabiados, inician por su cuenta una "venganza", represalia o llamada de atención que se ceba en los buzones de correos (Moreno 27-2-1995: 4). Un reflejo de lo complicado que resulta la aplicación eficaz de las políticas integradoras.

Desde octubre de 1995, el alcalde socialista Antonio Fernández, junto con el director de la Juventud, Juan Ángel Barajas, se plantea en Pinto una política integradora del graffiti local. Los primeros intentos se articulan a través del

encargo de trabajos de decoración de muros. No obstante, el trabajo realizado no cumplía a ojos de las instancias municipales de la calidad deseada, suspendiéndose el proyecto hasta diciembre. En ese mes, se volvió a requerir la colaboración de los escritores de Pinto para decorar subterráneos y fachadas a modo de concurso, con la presentación de bocetos (Morales 29-12-1995: 4).

Otro caso más fue la celebración de un primer maratón de graffiti en el municipio de Parla al que concurrieron una veintena de escritores de entre los 13 y los 23 años (Morales 10-3-1996: 1 y 8). El Ayuntamiento ofreció los aerosoles y dieciséis paneles que instaló en el Bulevar Norte, junto a la Casa de la Juventud. Igualmente, manifestó su intención de conservar las piezas realizadas.

En este caso, este proceso de integración viene precedido de una serie larga de medidas represoras (campañas de limpieza y punición) coordinadas entre la administración pública y algunas empresas privadas. El fracaso de esta línea de actuación llevó al consorcio creado para su erradicación establecer en 1993 contacto con los escritores de la localidad y negociar la creación de "un frente común" que se tradujo de modo inmediato en la decoración de fachadas (de comercios, tiendas de deporte, bares, peluquerías, gimnasios...) (Morales 22-11-1993: 10).

Destaca que paralelamente se fundase una asociación de escritores de graffiti en la localidad, entre cuyos miembros fundadores figuran VONS, THOR o SHAK. Esta asociación encamina sus actividades hacia la decoración de fachadas de comercios y dependencias municipales. Entienden el maratón organizado a

instancias municipales como un acto de promoción cara a futuros encargos, asumiendo el discurso oficial al anunciar la intención de erradicar el *tagging* (Castillo 1997: 240), aunque a la vez declaren que se desnaturaliza la motivación profunda del graffiti.

La más reciente experiencia -hasta la fecha- en la Comunidad de Madrid ha sido la realizada en Colmenar Viejo, al norte de la capital (Campano 26-10-1996: 6; 28-10-1996: 24). El 26 de octubre de 1996, se celebra una exhibición de graffiti coordinada por el grupo local *Doble 0* y la Casa de la Juventud. En diez horas se cubren 50 m<sup>2</sup> de pared en el polígono "Artesanos" de Colmenar Viejo por cerca de una treintena de escritores de entre los 14 y los 20 años, bajo el lema «*Por la tolerancia y la convivencia*».

Lo que nos puede resultar más relevante de este particular es lo que se deriva de la visión de las instancias municipales colmenareñas (concretada en las declaraciones del director de la Casa de la Juventud, Pedro Villacampa) acerca de su labor integradora. En este aspecto, se aprecia como positiva, al establecerse por unos cauces ordenados, al dotar de un sentido, incluso ideológico, a esta "caótica" acción vandálica y al garantizar el libre desarrollo de la afición de estos chavales. Significativamente, vemos cómo los poderes públicos -haciéndose eco de un sentir general- articulan su discurso de autopromoción, en el que interesadamente se caracteriza al graffiti como una lacra social (acción perjudicial, sucia, sin valores o con valores negativos...), cuya eliminación pasa por implicar a dichos poderes o se desarrolla un concepto de libertad acorde con la estabilidad social (sólo se actúa libremente dentro de las normas).

Resumiendo, las medidas observadas hasta 1996 en Madrid que no buscan la desaparición total de esta actividad, pero sí aspiran a encauzarla en la legalidad son:

| ESTRATEGIAS INTEGRADORAS DE CONTROL | COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | DISTRITOS VALLECANOS                                                                                                            |
|-------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| REPRESIVAS                          | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Grafitódromos (espacios permitidos)</li> <li>2. Encuentros, exhibiciones públicas y muestras de Aerosol Art</li> <li>3. Contratación para decoración por particulares o por instituciones públicas</li> <li>4. Publicación de boletines o magazines</li> <li>5. Certámenes o concursos de Aerosol Art con premios</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Contratación para decoración por particulares o por instituciones públicas</li> </ol> |

En general, en el proceder integrador podemos extraer una serie de constantes. En primer lugar, suele precederse de una actuación represora y responder al agotamiento de esta vía. En segundo, suele darse desde las instancias municipales o particulares, directamente implicadas en su erradicación al ser las más directamente afectadas, con un talante -al menos aparentemente- altruista, conciliador y comprensivo, pero sin abordar el trasfondo social o personal de los escritores y desde una relación generalmente superficial y con un objetivo principalmente estético. En tercer lugar, plantea su control a través de la creación de dependencias materiales (suministro de aerosoles, premios, pago de encargos, expedición de permisos, etc.), y el ejercicio de la supervisión (temática o formal) mediante la presentación de bocetos. En definitiva, se recalca la posición subordinada del escritor de graffiti y la permisividad de su actividad -en principio ilegal-, ahora

convertida en una especie de privilegio y que, por tanto, le sitúa en deuda con sus aprovechados comitentes. En ocasiones, es tan poderosa esta consideración desde las mismas partes permisivas que, al establecerse un acuerdo con un escritor o con unos escritores, éstas estiman como suficiente la expedición de este permiso por su parte, sin necesidad de retribuir su trabajo, con lo que se incurre en una flagrante explotación. En cuarto lugar, dadas sus deficiencias -radicadas en la subestimación de un problema considerado pasajero desde su visión como moda juvenil y no como una constante cultural- suele tener un éxito temporal. Normalmente, esto sucede por lo insatisfactorio que es para la parte permitida, ya que se ve instrumentalizada, explotada o humillada, a pesar de poder cubrir en buena parte sus aspiraciones artísticas. En otras ocasiones, resulta parcial al no saber integrar a la gran diversidad de escritores o grupos de escritores que actúan en una determinada área, a causa en gran medida de no comprender la psicología del escritor de graffiti. En esto, también reside una visión reduccionista de un problema bastante más complejo de lo que comúnmente se considera.

En último lugar, indicar que finalmente, aunque exista algún caso de trasvase pleno al ecosistema artístico, esta política suele concluir en el fracaso o en la instauración de un sistema dual de conducta, donde la actividad ilegal (grafitera) coexiste con una actividad legal (pseudografitera). Ésta, por lo general, sirve para financiar y perfeccionar plásticamente la actividad ilegal, ya que los escritores que se insertan en la legalidad mantienen paralelamente su acción grafitera, que es la que verdaderamente les motiva y realiza.

### 3. El graffiti de cuño americano en Vallecas

#### 3.1. Introducción al contexto vallecano

##### 3.1.1 Marco urbano y social

El área de nuestro estudio comprende los distritos municipales de Puente de Vallecas y de Villa de Vallecas (anexionado al municipio de Madrid en 1951), denominaciones oficiales fijadas tras la última reestructuración administrativa del Municipio de Madrid en 1988. Aproximadamente, alberga unos 285.000 habitantes<sup>113</sup>.

Los límites oficiales del primero de los distritos -que propiamente suele recibir el nombre de *Barrio de Vallecas*<sup>114</sup>-

113

| POBLACIÓN DEL DISTRITO N° 13, PUENTE DE VALLECAS, AL 1 DE MARZO DE 1991, SEGÚN DATOS DEL PADRÓN MUNICIPAL (número de habitantes) |           |           |                 |                   |          |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|-----------|-----------------|-------------------|----------|----------|
| total                                                                                                                            | Entrevías | San Diego | Palomeras Bajas | Palomeras Sureste | Portazgo | Numancia |
| 224.698                                                                                                                          | 41.312    | 39.069    | 25.452          | 43.314            | 30.140   | 45.403   |

| POBLACIÓN DEL DISTRITO N° 18, VILLA DE VALLECAS, AL 1 DE MARZO DE 1991, SEGÚN DATOS DEL PADRÓN MUNICIPAL (número de habitantes) |                             |               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|---------------|
| total                                                                                                                           | Casco histórico de Vallecas | Santa Eugenia |
| 59.488                                                                                                                          | 32.635                      | 26.853        |

114 Lo que netamente se considera el Puente de Vallecas suele ser la demarcación fijada entre los límites oeste, sur y norte señalados del distrito, pero el límite este viene determinado por el cerro del Tío Pío, el estadio del Rayo Vallecano y las calles de Carlos Martín Álvarez y Martínez de la Riva (San Diego, gran parte de Numancia y una pequeña porción de

son: al norte, la carretera de Valencia (Avda. del Mediterráneo); al oeste, la M-30 (Avda. de la Paz); al sur, las vías ferroviarias que parten de la estación de Atocha, descampados y el río Manzanares y al este, el parque lineal de Palomeras, descampados y la avenida del cuarto cinturón. Estas barreras físicas se consolidan además como potentes barreras psicológicas que ayudan en la formación de una conciencia particular. Este espacio se divide en seis barrios principales: Entrevías, San Diego, Palomeras Bajas, Palomeras Sureste, Portazgo y Numancia. A su vez, estos barrios se pueden subdividir en otras subentidades barriales: El Pozo del Tío Raimundo, Doña Carlota, Fontarrón, Sandy, La Viña, el cine París, etc.

En el caso del segundo de los distritos sus límites se establecen en: al norte y al este, la carretera de Valencia (Avda. del Mediterráneo); al oeste, el parque lineal de Palomeras, descampados y la Avenida del cuarto cinturón y al sur, con el río Manzanares y descampados. Se divide en dos barrios: el Casco Histórico de Vallecas y Santa Eugenia. No obstante, como en el caso anterior se pueden señalar otras subdivisiones barriales: la U.V.A., Barrio Vilano, Barrio Sartenilla, etc.

Todo Vallecas presenta unas peculiares características poblacionales que favorecen la construcción sólida de una identidad comunitaria. Desde los años 50 y hasta la actualidad, Vallecas ha recibido continuos flujos inmigratorios procedentes de todas las regiones españolas, en especial del sur y centro

---

Palomeras Bajas); considerándose la parte más castiza (Redondo 1979: 681). Esta demarcación se completaría con otras tan generales como Palomeras, Entrevías o Pueblo Vallecas, que simplifican las demarcaciones oficiales del territorio vallecano.

peninsular, que tenían como destino el municipio de Madrid; incluso movimientos migratorios interurbanos y actualmente una notable llegada de inmigrantes de otros países europeos o de otros continentes. Todo ello ha investido a Vallecas, primeramente, de un aura proletaria peculiar, por la pertenencia de sus pobladores a estratos sociales bajos o medios, y un aspecto provinciano, por su origen eminentemente rural y la conformación suburbial de su asentamiento, y, en segundo lugar, de un carácter abierto, integrador y cosmopolita.

Sin embargo, pese a ser un foco constante de afincamiento, entre los años de 1975 y 1986 presenta un importante decrecimiento demográfico. El factor principal de esta reducción poblacional recae en el encarecimiento de la vivienda, a causa de la progresiva remodelación urbanística - aunque se mantiene un significativo índice de hacinamiento (superior a dos residentes por dormitorio)-. Este elemento disuasorio colabora por otro lado al crecimiento de los municipios del área metropolitana, como los próximos de Vicálvaro o Coslada. Sin duda, los cambios producidos en la estructura sociodemográfica, contrae una merma en el peso relativo de aquellos estratos sociales que tradicionalmente han poblado Vallecas, a favor de una mayor presencia de otros grupos de mayor solvencia. De esta forma, una parte importante de la población vallecana, con cuyo sacrificio y esfuerzo de lucha se logró mejorar las condiciones de vida de sus barriadas, ve ahora cómo sus hijos se encuentran obligados a abandonar Vallecas por la especulación del mercado inmobiliario (Alcázar y Alguacil 1991: 135; Camacho, Díaz y Trabada 1991: 137 y 140), que se trató siempre, si no de eliminar, sí de controlar mediante una gestión pública participativa.

En lo laboral, el vallecano en edad activa suele pertenecer a los estratos bajos de la estructura social madrileña. Su perfil socioeconómico se caracteriza por una escasa formación educativa, con una alta tasa de paro -de intensa incidencia sobre jóvenes y mujeres-, y su actividad básicamente se concentra en el sector servicios. En el empleo maculino tiene un gran peso la industria y la construcción. Es común, por tanto, para ambos sexos la realización de tareas de baja cualificación profesional. También, se acusa un incremento del empleo eventual, aunque los puestos fijos siguen predominando (proceso de precarización). En general, el nivel socioeconómico de la población vallecana es inferior al de la media madrileña (Camacho, Díaz y Trabada 1991: 137-139).

### 3.1.2. La constitución de una identidad propia: el Barrio de Vallecas

No son pocos los intentos de dar cuerpo historiográfico a esta identidad<sup>115</sup>, lo que nos da que pensar acerca de qué imperativos obligan a satisfacer la necesidad de conformar y explicar esta identidad intuida y vivida desde su seno social. Pero fuera de buscarse unos antecedentes históricos remotos o históricamente recientes (primer tercio del siglo XX) que sirvan a la ratificación de la existencia de esta identidad (estudios o artículos históricos y etnográficos, recopilación de anécdotas, leyendas y mitos), puede afirmarse que esta identidad vallecana es algo, si no inalcanzable por las variaciones circunstanciales, sí algo plástico, dinámico, en perpetua concreción y definición, bajo la influencia de unos factores espacio-temporales que varían con el proceso histórico. Al menos, en su expresión visual se nos antoja una identidad tan rica y libre como proporcionalmente espontánea y simple.

Normalmente, el conjunto de Vallecas recibe el apelativo de *Barrio de Vallecas* tanto por vallecanos como por foráneos, tanto fuera como dentro de Madrid, sin llegar a comprender exactamente si con dicha denominación -que rezuma un notable subjetivismo- se excluye a la Villa de Vallecas o si todo forma un único conjunto homogéneo. En esta cuestión, se atisban

---

<sup>115</sup> El más logrado, por el momento, es un libro a modo de crónica de Luis H. Castellanos y Carlos Colorado: Madrid, villa y puente: Historia de Vallecas. Avapiés, Madrid, 1988. Con amplia difusión a través de la conversión de sus capítulos en artículos para publicaciones como Valle del Kas o Madrid Sureste.

tendencias "casticistas" que ven como genuinamente vallecano las demarcaciones conocidas por el nombre de Puente Vallecas o el Pueblo Vallecas, en detrimento de otras áreas como por ejemplo Entrevías, Palomeras, Madrid Sur o Santa Eugenia.

Entonces, ¿qué ha de entenderse por *barrio*? Se ha considerado que un barrio se corresponde con «una o varias porciones de la ciudad, que es o son aquellas que resultan más accesibles, psicológicamente hablando, para el individuo, en el interior de las cuales él acepta desplazarse con mayor facilidad, en las que además, se reducen subjetivamente las distancias» (Fauteux 1975: 58). Esta definición señala el fuerte determinante que puede derivarse del componente territorial e incide en las vinculaciones psicológicas que el individuo proyecta durante su quehacer cotidiano. Así el término barrio es empleado en un sentido egocéntrico. No obstante, restringe el valor comunitario de éste, que se desprende de la comunión de identificaciones en una unidad general.

Esto es, no obstante, lo que verdaderamente define al topónimo *Barrio de Vallecas*. Un barrio que supera los límites conceptuales y vivenciales del individuo, gracias a la existencia de una conciencia comunitaria. En este sentido, la vastedad con que se dota a este concepto en el caso vallecano frente a otros barrios madrileños está seguramente determinada por haberse constituido desde la posguerra en un barrio eminentemente obrero (Bailly 1979: 116). Un barrio que en toda su demarcación vio florecer una actitud cooperativa y de intercambio como vía de superación de carencias, adversidades y abandonos, que potenció un sentimiento de unidad y de mutua necesidad y dependencia. Además, la lucha por su mejora

favoreció un proceso de encariñamiento que estrecho lazos afectivos entre los habitantes y el espacio en el que se enraizaban.

Por otro lado, el extenso Vallecas de hoy presenta un carácter de barrio-ciudad, lo que permite casi su autosuficiencia. Su dependencia de la metrópoli es mínima, en cuanto que su propia oferta cubre las demandas de producción, consumo y servicios (Alcázar y Alguacil 1991: 133). Incluso, si atendemos al peso histórico de la iniciativa popular, a través de las parroquias y de las comisiones y plataformas de barrio en los años 60 o desde principios de los 70, desde la legalidad, con las asociaciones vecinales o con los grupos animadores se puede percibir cierto hábito, forzado o forzoso, de independencia a la hora de recurrir a los poderes públicos para resolver los problemas sociales (vivienda, urbanización, transportes, trabajo, educación, drogadicción, delincuencia, etc.) Este hecho favorece la impresión de que Vallecas podría gozar en cualquier momento de una autosuficiencia administrativa. Sin duda, todo ello colabora en la construcción de una identidad colectiva, de una comunidad diferenciada. Esto es muy bien descrito por Paco Garrido, concejal del distrito en 1986:

*P.G.- «Vallecas no es un pueblo, ni un distrito, tampoco es Madrid; es otra cosa... Vallecas se ha ido haciendo y ganando poco a poco. Hay un arraigo muy fuerte hacia la tierra, se vive y se disfruta de Vallecas con orgullo. Hay una especie de nacionalismo vallecano muy sentido y creo que bien entendido. El Vallecano comparte, no se cierra». (R. de Arriaga junio 1986: 16)*

Este sentimiento de potencial autonomía tanto municipal como del resto del mundo, tiene en ocasiones una vertiente entre el idealismo de corte románticista -encarnado en una utópica República Independiente de Vallecas (Rodríguez y Denche 1991: 144) o en la aparición de grupos como el FRELIVA (Frente de Liberación Vallecano), cuya actividad grafitera pone una nota folklórica cercana a un "nacionalismo" paródico- y el pragmatismo ciudadano. En contrapartida, este apego territorial puede dar pie a la proyección de conductas xenófobas, normalmente frente a otros barrios con una *personalidad de barrio* (Fraguas 28-1-1977) enfrentada, o sea los calificados como *barrios ricos, barrios pijos o barrios fachas*, como puede ser el caso del Barrio de Salamanca.

No obstante, el motor que impulsa a la movilización de los vecinos de Vallecas no es correctamente el "independentismo", sino la lucha contra la segregación social y la reivindicación de una homologación digna frente al tratamiento público hacia otros distritos más favorecidos (*el barrio pobre frente a los barrios ricos*). No es difícil ver en el ejemplo vallecano el paradigma del movimiento ciudadano que desde la acción popular transforma una situación social a extinguir por denigrante. Un exitoso exponente, tan famoso como excelente, de los cambios que se han producido en la sociedad española en las dos últimas décadas con un impulso que en este particular se remonta al menos cuarenta años atrás.

En todo caso, se busca la apropiación del territorio por parte de la población. La relación entre la subsistencia de una comunidad y la necesidad de defender una territorialidad queda destacada por unas actitudes vecinales que procuran acentuar el control directo de la población sobre su espacio urbano. Así,

se generan una serie de mecanismos que apelan a la solidaridad a través de la vivencia de barrio, familiarizándolo, desde el conocimiento directo de sus problemas y la participación en el destino del barrio, mediante la acción directa o la desobediencia civil como medios de reivindicación extremos. Todo parte de una iniciativa colectiva y popular que, como resultado inmediato, despierta la sensación de seguridad. Parejamente a esta actitud intervencionista, se fortalece un estado de alerta o escepticismo endémico frente a intrusiones "externas" o "extrañas" (autoanejadas) que hieren sus intereses sociales o afectivos. Frecuentemente, se originan desde la esfera política, especialmente desde las instancias municipales, que habitualmente desatienden o sirven inadecuadamente a sus ciudadanos vallecanos.

El extrañamiento, físico y psicológico, del resto del tejido urbano de Madrid tanto impulsa esta necesidad de aproximación y equiparación como genera un sentimiento y deseo de distinción. Éste se refleja a nivel individual a través de posturas que van desde el sentimiento de vergüenza por pertenecer a un área urbana de clase inferior o maldita por una costrosa leyenda negra hasta el más exultante orgullo por ser de un barrio hecho a sí mismo, donde se vive y se convive. De este modo, no es raro que se consolide un sentimiento de añoranza y salvaguarda de unos valores comunitarios consagrados por un modo de acción colectivo que se tornan progresivamente en comportamientos individualistas y pasivos. En esta autoafirmación juegan un papel muy importante los actos festivos y los medios de comunicación institucionales: prensa (Valle del Kas<sup>116</sup>), radio (Radio Vallekas<sup>117</sup>) y televisión (Tele

---

<sup>116</sup> La revista Valle del Kas nace en 1984 bajo la dirección de Silvestre Fernández. Reúne a periodistas provenientes del desaparecido diario Pueblo

K<sup>118</sup>). Pero, también los no institucionalizados: como el discurso mural del graffiti.

Este desapego es fruto del deterioro que ocasiona en la ética social la remodelación urbana de Vallecas, que ha contraído la pérdida de los aspectos externos e internos semirurales o suburbiales que la definían inicialmente. Un desarraigo que se evidencia en la nueva relación establecida con la administración pública. Del discurso de exigencia reivindicativa se pasa a un mendigar lastimero (Alcázar y Alguacil 1991: 136). Sin duda, la transformación urbanística de Vallecas, sobre todo del Distrito de Puente de Vallecas, provoca una merma de su identidad y una tendencia hacia la indiferenciación (metropolización).

Conjuntamente, una de las consecuencias más relevantes de esta transformación física es la transformación de sus residentes. La llegada de habitantes desplazados de otras áreas de la ciudad, con mayor nivel económico, aparte de expulsar la demanda local, con una identificación arraigada, desarticula esta identificación colectiva, ya que se procura marcar distancias con una cultura barrial a la que se es ajeno y se asocia con lo marginal y delictivo (Alcázar y Alguacil-1991: 136). En este problema, se pone a prueba de nuevo la capacidad de absorción e integración de Vallecas y el dinamismo del concepto de vallecano en su adecuación a los nuevos tiempos.

---

que ya editaba en su día un suplemento vallecano. Se sigue editando en la actualidad y distribuyéndose gratuitamente.

<sup>117</sup> Entre 1982 y principios de 1983, surge la segunda emisora libre de Madrid: Onda Verde Vallecana, escindida posteriormente en Onda Verde, la radio libre madrileña por excelencia, y una radio de barrio, Radio Vallecas (ubicada inicialmente en La Kasa y actualmente en un local municipal de la calle Emilio Párroco Franco). A nivel de barriada, surgirán a su sombra otras radios, como por ejemplo Radio Orni, Radio Palomas o Radio Entrevías.

<sup>118</sup> Emite regularmente desde 1993.

Indudablemente, Vallecas vive momentos críticos que hacen peligrar tanto su imagen de barrio, con el fortalecimiento de subentidades menores o el proceso de metropolización, como la identificación de sus habitantes con él.

### 3.1.3. El estereotipo de la subcultura vallekana

Vallecas viene a identificarse con el conflicto, tanto en una vertiente interna como en su tensión con el exterior. Delincuencia, droga, marginación, paro, desasistencia pública, carencias de vivienda, educativas, sanitarias, etc. han venido en subrayar este espíritu de lucha distante de cualquier concesión a la resignación. El vallecano sin distinción de edad o formación toma la calle para protestar o plantear alternativas. Es más, generalmente en su papel de modelo de barrio proletario las tensiones desatadas suelen ser de corte social y político en una postura izquierdista, de compromiso con las causas populares<sup>119</sup>.

Esta vocación democrática, que ennoblece la imagen de un barrio que lucha por dirigir su destino, viene "compensada" por una leyenda negra articulada desde los años 60 hasta nuestros días desde diversos medios, no sin fundamento (Castellanos y Colorado 1988: 160-165, 324-332). Esta concepción -aprovechada

---

<sup>119</sup> Se ha hablado en varias ocasiones de cierta tradición histórica. En este sentido, la lucha obrera en Vallecas se retrotraería hasta una huelga de operarios de tejares acaecida el 27 de junio de 1899. Una actitud inconformista que ya en el primer cuarto de nuestro siglo casa, abierta y sinceramente, con los idearios socialista y anarquista. También se ha aludido a un rumor, firmemente divulgado pero sin prueba documental alguna, que incide en la llegada y asentamiento de obreros asturianos, oriundos de la cuenca del Mieres, huidos de la represión por su participación en la Revolución de Octubre de 1934; como fundamento legendario de esa sentida e incontenible actividad reivindicativa.

Ello responde sin duda -se parta o no de realidades históricas- a un proceso de mitificación del espíritu de lucha que caracteriza la actividad de protesta frente a las situaciones de injusticia social que pusieron a prueba la capacidad organizativa y de resistencia del vecindario vallecano. Sin embargo, los movimientos sociales que caracterizan este barrio hasta hoy tienen su origen histórico inmediato en la posguerra. Desde ese momento -en especial con los sucesos de 1943 y 1944 (Castellanos y Colorado 1988: 119-120)-, Vallecas va a ser considerado desde muchos aspectos un foco de conflictividad tanto en su vertiente social como política. Su significativo bautismo desde instancias oficialistas del Régimen como *la Pequeña Rusia* (Castellanos y Colorado 1988: 120) evidencia el papel y la desenvoltura de su potencialidad subversiva contra el Régimen franquista.

por sectores a los que convenía la asociación del Barrio de Vallecas con elementos criminales, delictivos o barriobajeros en descrédito de sus movimientos vecinales (Castellanos y Colorado 1988: 245-246)- conforma a Vallecas como un territorio prohibido, peligroso y salvaje<sup>120</sup>. Este estereotipo de barrio con mala fama -fácilmente propagable y perpetuado- colabora en la creación de una barrera psicológica que afecta irremediablemente a su estancamiento en una imagen física, que, sin embargo, no desembocó en un proceso de guetización gracias a la acción vecinal.

Con la posguerra, aquella zona agroindustrial antaño próspera pasa a constituir un suburbio, engrosado por emigrantes, que suministra fuerza de trabajo al área metropolitana y cuyas carencias de servicios ponen a prueba la dignidad humana de sus pobladores. Consecuentemente, puede decirse que su consolidación cultural actual tiene su génesis directa en el asentamiento desde los años 40 y 50 hasta hoy de sucesivas oleadas migratorias, en ocasiones bastante nutridas. Éstas van a constituir el fundamento humano y, obviamente, cultural de lo que hoy en día se entiende por vallecano. Lo

---

<sup>120</sup> Esta imagen se afianza a través del estereotipo cinematográfico del vallecano, difundido a través de películas como Se armó el belén (José Luis Sainz de Heredia, 1969) o La Estanquera de Vallecas (Eloy de la Iglesia, 1986) -basada en una obra teatral de José Luis Alonso de Santos- con repercusiones nacionales a través de su proyección en salas y su difusión televisiva; o series televisivas como Turno de oficio o Brigada central, con un emite sabor delictivo. Estas obras se hacen eco renovado de una vieja "mala fama" que le hace más que conocido, vivido y sentido por otras comunidades. La construcción de un estereotipo a través del cuál distintos núcleos urbanos, barriales, marginales de otras grandes ciudades españolas podían también verse reflejados hicieron que el mito vallecano calase hondo y se viera realimentado desde el exterior no ya del resto del municipio de Madrid, sino de otras regiones.

En este mismo grupo procede incluirse el cortometraje de reciente realización Entrevías (Juan Vicente Córdoba, 1995). A través de la cámara, Córdoba nos recrea y ambienta la humana suburbialidad de este barrio desde la mirada y el recuerdo de quién ha vivido en él, mediante localizaciones como la de las inmediaciones ferroviarias próximas a La Viña -con lo que, por otro lado, se han recogido algunas muestras de graffiti sobre trenes- que inciden en el aspecto periférico, fronterizo en más de un sentido, y de tránsito del barrio de Entrevías.

que, en definitiva, origina esa necesidad de definición, de construir una referencia nueva y común.

El grueso de estos emigrantes procede de todo el abanico regional español, principalmente -por su proximidad al foco madrileño-, castellano-manchegos, andaluces, castellano-leoneses y extremeños-. Individuos que, prescindiéndose de los matices que aportan sus distintos orígenes, participan de unas mismas características culturales, definidas por sus raíces campesinas y su baja cualificación formativa. Sin duda, en la génesis de ese orgullo localista que caracteriza al estereotipo del vallecano reside una conciencia proletaria de clase, ligada al territorio y su salvaguarda y el acicate de la vergüenza de pertenecer a un área suburbial mal afamada.

Esta población tiene que enfrentarse durante varias décadas con una serie de problemas básicos. Por tanto, en este aspecto tiene una importancia crucial el abandono institucional de las periferias metropolitanas, con repercusiones agudizadas durante los períodos de crisis sociales y económicos. De este modo, el elemento popular, constituido por elementos de las clases medio-bajas y representado por sus sectores más avanzados, críticos y combativos, debe articular, en la medida de sus limitaciones fácticas, la satisfacción de sus demandas por medio de mecanismos (asambleas, manifestaciones, huelgas, encierros, ocupaciones, huevadas y tomatadas, pagos de contribuciones, etc.) que suponen, en más de una ocasión, un enfrentamiento subversivo o una insultante sumisión contra la estructuración del sistema vigente. La autogestión y el sacrificio de estos nuevos madrileños trata de paliar las carencias referidas de su barrio. La solidaridad fortalece el sentido de comunidad.

Indudablemente, el movimiento vecinal se organiza y estructura hasta alcanzar el estado actual, en que la articulación de unas estructuras administrativas democráticas ha reducido su presencia fáctica, que no su voz, en el desarrollo del barrio. La cultura de barrio que colaboró y colabora a construir la acción vecinal aún se mantiene, alejando el poderoso fantasma del sambenito macarrista.

### **La movida vallekana**

En los años 80, surge en Vallecas una novedosa forma de organización que frente a la tradicional práctica reivindicadora a las administraciones opone la acción autovalorizadora. Partiendo de un localismo barrial, se busca la satisfacción de unas necesidades culturales más radicales, en la esfera de lo alternativo, cuyos objetivos se revisten frecuentemente de un halo utopista reflejo de un espíritu rupturista. El barrio se concibe entonces como un medio ambiente, un ecosistema físico y social sujeto a procesos de depredación y degradación al que hay que proteger del mismo modo que hay que desarrollar (Rodríguez y Denche 1991: 143).

Este movimiento se origina en ámbitos juveniles y desde actitudes políticas de izquierda, alejadas del asociacionismo tradicional, en una especie de relevo generacional al hilo de la variación circunstancial histórica, marcada por la llegada del sistema democrático. Se trata, además, de una generación

vallecana genuinamente urbana que trata -en su deseo de mantener esa identidad territorial- de renovar las bases de su identificación con el barrio por medio de una implicación en su problemática desde una actitud comprometidamente juvenil.

En la construcción de una identidad vallecana juega un poderoso papel la recreación, el enriquecimiento y la difusión de estereotipos locales desde la misma cultura local (Alcázar y Alguacil 1991: 134). Como exponentes de este proceso se perpetúan o aparecen multitud de lemas y emblemas («Vallecas City, ciudad sin ley», «Vallecas nuestro», «Valle del Kas», «Vallecas todo Cultura», «Vallekas por la Kara», «Vallekas, puerto de mar», «Madrid, un barrio de Vallecas», «Vallekas si ke mola», «Vallecas, capital de Madrid», «Vallekas zona roja», «Vallecas barrio obrero», etc.) Igualmente, se crea todo un conjunto de imágenes que afloran a través de murales, y carteles de todo género en el marco de la calle, que incluso tienen una vertiente serigráfica en camisetas y en la publicidad local. Por otro lado, se recuperan o crean eventos festivos y festivales (el Carnaval, la Batalla Naval, el Vallekas Rock<sup>121</sup>, la San Silvestre vallecana<sup>122</sup>, etc.) Fiestas extraoficiales que en numerosas ocasiones incentivan una participación divertida alternativa a las aburridas y acartonadas fiestas institucionalizadas. También, más allá del asociacionismo, que podría ser representado por FEDEKAS o La Kasa, se crean vehículos de expresión locales (A viva voz,

---

<sup>121</sup> Se viene celebrando desde 1977 hasta el presente año, con su novena edición. Su organización la realizó, primero, el colectivo *Los Hijos del Agobio* y actualmente la desempeña su sucesora la asociación *La Peña del Valle*.

<sup>122</sup> Esta popular maratón es la prueba deportiva más internacionalmente conocida de Vallecas. Se organiza desde 1966 y mantenida con el apoyo de distintas entidades (Asociación Deportiva Rayo Vallecano, Diario *Marca*, Federación Española de Atletismo, etc.)

Valle del Kas, Madrid Onda Verde Vallekana, Radio Vallekas, Radio Orni, Radio Palomas, Radio Entrevías, Tele K, etc.) y se consagran unos espacios o hitos urbanos (la Plaza Vieja, El Bulevar, el Puente de los Tres Ojos, el Cine París, el Campo del Rayo, la Iglesia de San Pedro Advíncula, el Mercado de Entrevías, las Cuatro Fuentes, Las Tetas Verdes, El Parque de las Pelotas, La Cerámica<sup>123</sup>, etc.), que sirven como referencias y refuerzo de una identidad común a través de la fisicidad vallecana. Esta subcultura urbana o cultura de barrio -que se desenvuelve en locales (*Hebe, ValleKas, Urbe del Kas, Las Musas*, etc.), centros de enseñanza (I.B. Tirso de Molina, etc.), locales culturales y sociales (C.P. Pablo Neruda, La Kasa, La Asociación, etc.) y, fundamentalmente, en la misma calle- instaura sus mitos humanos, héroes locales que han desarrollado una actividad declaradamente asociada con el orgullo de sus orígenes, la defensa de los vallecanos, de lo que representa el modo de vida vallecano o simplemente han difundido de uno u otro modo el nombre de Vallecas. Como ejemplo cito a personajes como el Padre Llanos, Enrique de Castro, Luis Medina, Francisca Sauquillo, el tío Aquilino, *Superpollo*, Juan Margallo, Luis Pastor, el grupo *Topo*, Ramoncín, Luis Farnox *El Mecánico del Swing*, Angeles Rodríguez *La Abuela Rockera*, *Ska-P*, Alma Vacía, Poli Díaz *El Potro de Vallecas* o el mismo moro Kas<sup>124</sup>. Incluso, puede añadirse la existencia de un emblematismo animal con el legendario caballo blanco, padre mitológico de los pobladores del valle, o el burro Vallekas, contrapunto paródico y

---

<sup>123</sup> Como "La Cerámica" se conocen varios emplazamientos en ambos distritos -especialmente en los barrios de Entrevías, Numancia o el Pueblo Vallecas-, dada la gran proliferación de yacimientos de arcillas y yesos, así como antiguos hornos cerámicos y tejares.

<sup>124</sup> Por otro lado, tenemos la construcción de imágenes humanas como arquetipos de lo antivallecano, como es el caso de la concejala de distrito, Eva Durán.

quijotesco del caballo Madrid, propiedad del gobierno autonómico.

En este marco de acción -que, aunque destaque, no es exclusivo de Vallecas, sino compartido con otros barrios periféricos-, se contempla la participación del *Hip Hop* y, en especial, del graffiti en la construcción estética de una cultura emancipada tanto de las directrices oficiales como de la centralización de una oferta cultural en unos específicos barrios del municipio. El medio de conseguirlo es mediante el reventado de la cultura oficial con estas movidas periféricas y autóctonas y la creación de espacios en el barrio destinados al esparcimiento y el desarrollo cultural de sus vecinos. Esta respuesta es un repudio colectivo hacia unas instancias oficiales que no han sabido o querido cuidar una cultura de barrio firmemente asentada en la tradición. No obstante, el graffiti actúa desde su propio espacio autónomo, ya que dentro de la génesis de esta cultura alternativa también existen prejuicios, incomprensiones y hostilidades hacia su concepción transgresiva.

Un símbolo de esta constitución de una alternativa popular -asumido por los escritores de graffiti- es el uso generalizado entre estos jóvenes de la letra K y del exitoso topónimo *Valle del Kas* -que viene a enunciarse en este discurso más como un topónimo simbólico que geográfico (Alcázar y Alguacil 1991: 133)-, que se representa con el popular monograma vallekano. Estas notas lingüísticas dan personalidad a este movimiento juvenil. Además, en esta transgresiva declaración de principios el graffiti ofrece una alternativa distinta y más atractiva por su novedad a la hora de asumir, con un eminente valor simbólico, unos estereotipos socialmente

negativos. En este caso, se trata de la adopción de la imagen del *bad boy* a la americana en su lectura hiphopera, una asequible alternativa a cualquier otra figura macarrera local y que rompe con el monopolio de la ya asentada imagen del rockero melencólico con chupa de cuero o vaquera y muñequera tachuelada o el embotado punki encrestado a la inglesa. Sin embargo, todas ellas en conjunto simbolizan desde una postura excéntrica o provocativa una negativa a la cultura oficial.

De esta segregación cultural que se vuelca hacia la calle, se derivan las pretensiones sin fortuna de algunos escritores que por su cuenta tratan de convertir el barrio o algunas áreas del barrio en guetos o recreaciones de guetos similares a los estadounidenses. Esta pretensión falla, dado que el sustrato social y el marco circunstancial sociopolítico y económico varía notablemente. No obstante, estas intenciones desembocan en una ambientación que emula, desde su particularidad, los paisajes suburbanos newyorkinos y liga ambas realidades subculturales a través de unas mismas bases expresivas y operativas. Sin duda, el asentamiento del graffiti de cuño americano se trata más que de un síntoma de un símbolo del descontento desde el individuo y en lo social.

Por otra parte, la metropolización y la llegada de nuevos grupos de población al barrio que mina el discurso tradicional y la identidad vallecaña no merman el renovado espíritu grafitero ni el sentimiento de distinción territorial de los escritores. De este modo, el graffiti en Vallecas, aunque se inserta dentro de la galaxia graffiti, es sin duda alguna un graffiti vallecano.

### 3.2. Panorama general del graffiti contemporáneo vallecano

En Vallecas los modelos americano y europeo que distingue Joan Garí coexisten cada uno por su lado<sup>125</sup>. Pero esta coexistencia parece desembocar en una progresiva hegemonía visual del graffiti de cuño americano. La explicación a este hecho se encuentra en la paulatina conquista de espacios murales, aprovechando el estancamiento de la pintada sociopolítica y el fuerte arraigo popular del nuevo graffiti. A esto se suma la baja cualitativa de los murales tradicionales, que priman el enunciado escrito y menosprecian la atención y el cuidado formal sobre la imagen, dando una impresión de un medio obsoleto o en horas bajas, y la destacada calidad artística de estas otras imágenes visuales. A esto se le puede añadir el mantenimiento de una iconografía escasamente renovada, muy tradicional en líneas generales, que dotan de un aspecto acartonado o caduco a estos murales.

Sin embargo, la pintada, el mural a la europea aún mantiene una posición asentada y potenciada en este barrio a través de la actividad de colectivos sociales, partidos o agrupaciones políticas, asociaciones y centros culturales, centros escolares o asociaciones de vecinos. Esta posición de ventaja responde a un prestigio social del que adolece el graffiti, no sujeto a ninguna militancia social respaldada por algún tipo de asociación, organización o institución que avale

---

<sup>125</sup> De todos modos, existen inferencias en ambos espacios al grafitear los escritores dentro de las composiciones de los murales políticos y cubrirse con signos o pintadas políticas las piezas de los escritores. Especialmente, se ha notado una predominante intrusión de pintadas de corte nazi sobre las piezas de graffiti en las áreas de San Diego, Portazgo y Entrevías.

dentro de la legalidad sus iniciativas particulares. Esto es evidente, cuando se observa el respeto oficial hacia murales de partidos políticos y asociaciones vecinales o culturales, seguidos por los de las asociaciones y colectivos alternativos, más o menos tolerados según la coyuntura político-social, mientras que se observa la total falta de consideración frente a las piezas de graffiti *alla americana* cuando se limpia la calle.

Los grupos o entidades que desarrollaron o desarrollan una notable actividad en forma de murales son Jóvenes de N. Palomeras, Jóvenes de Vallekas, Asociación de Vecinos Puente de los Tres Ojos, El Gallinero, el Wagón, COSAL (Comité de Solidaridad con América Latina)<sup>126</sup>, Objetores de Conciencia de Vallekas, La Peña del Valle<sup>127</sup>, La Kasa<sup>128</sup>, C.P. Pablo Neruda,

---

<sup>126</sup> Son conocidísimos los murales conmemorativos realizados con motivo de la organización de cuatro brigadas vallekanas de hermanamiento con la República de Cuba, realizados progresivamente en los años 90 en un muro de contención sito en la Avda. de La Albufera, frente al I.B. Tirso de Molina. Conjuntamente, tienen una secundaria actividad cartelista.

<sup>127</sup> La Peña del Valle es heredera directa del colectivo *Hijos del Agobio*, organizado por Juanjo García Espartero en 1976 y compuesto por la juventud más radical del barrio, distanciada de los movimientos asociativos tradicionales. Gira entorno al pub *Hebe*, que se sitúa como uno de los focos culturales del Barrio de Vallecas.

Esta asociación organizó, junto a FEDEKAS y otros colectivos, hasta 1995 la Batalla Naval. Acontecimiento festivo-reivindicativo de fuerte calado en el barrio que recuerda a otros festejos populares de ámbitos rurales, también inspirados en una acción *pseudobélica*, como las tomatadas o tomatinas y las batallas florales. Igualmente, se encarga hasta el día de hoy de la organización del Vallekas Rock. Ambos eventos, se conmemoran con la ejecución habitualmente anual de un mural (cata SD1) y un cartel que los anuncia y festeja.

<sup>128</sup> La Kasa es la casa de cultura más emblemática del movimiento alternativo vallecano. Durante la Transición se produce lo que denominamos como una apropiación simbólica del territorio, al instalarse en el edificio que hasta entonces fue sede de una organización juvenil franquista. Este edificio modernista -único en su género en Vallecas- se halla ubicado en la Avenida de La Albufera, nº 3. Éste se trata de un auténtico testigo de la historia contemporánea de Vallecas (construido en 1902) y un patrimonio emotivo-cultural de incalculable valor para el vecindario.

En ella tienen o tuvieron cabida grupos y asociaciones con nombres tan significativos como: Liga Obrera Comunista, Comité de Solidaridad con los Pueblos, Comité de Solidaridad con América Latina (COSAL), Comité AntiOTAN, Movimiento de Objetores de Conciencia de Vallecas, Mili KK, Mujeres de Vallekas, Asociación de Familiares y Amigos de Presos Políticos, Acción Ecologista y Social, Arte Kas, Radio Vallekas o diversos grupos musicales (Castellanos y Colorado 1988: 361-364; Rodríguez y Denche 1991: 144).

las J.C.M. (Juventudes Comunistas de Madrid), Partido Comunista de España, la Asamblea Democrática de Vallekas, Los Verdes Alternativos, las JJ.LL. (Juventudes Libertarias), etc. La mayoría de ellos, herederos directa o indirectamente del Ateneo Libertario Vallecano<sup>129</sup>.

Dentro de este clima de acción social, es de sumo interés el surgimiento de un tipo de graffiti a la newyorkina que presenta rasgos de reivindicación social o con una carga evidente de protesta antisocial, que parece constituir una alternativa de renovación de la vieja tradición muralista. Incluso, a efectos estéticos resulta más grata, ya que el muralismo político-social parece adoptar una dinámica ciertamente descuidada o feista, reproduciendo unos rígidos patrones icónicos.

---

<sup>129</sup> A finales de la década de los 70, jóvenes de extracción sociocultural baja o medio-baja, militantes en distintas tendencias políticas progresistas, constituían el Ateneo Libertario Vallecano. Los objetivos de éste son eminentemente culturales por encima de cuestiones políticas, sobreponiéndose al caos que podía suponer la convergencia de, en ocasiones, enfrentadas corrientes de opinión o encontrados planteamientos ideológicos. Se trata de concretar con paso seguro los sueños de un futuro pacifista donde el desarrollo social lo marcara la cultura. Este planteamiento conduce a la creación de casas de cultura, librerías, medios de comunicación del, por y para el barrio, la realización de actividades públicas, etc. A comienzos de la década de los ochenta el Ateneo cesará en su actividad.

Tanto la labor realizada en pro de una culturización del barrio como su papel pionero son reconocidos. De este foro de debate y acción surgen posteriormente, directa o indirectamente, al menos todos los movimientos alternativos del Distrito de Puente de Vallecas (Castellanos y Colorado 1988: 357).

### 3.3. Los inicios del graffiti de cuño americano en Vallecas

#### Los autóctonos

Asistimos en Vallecas, durante la segunda mitad de los 80<sup>130</sup>, a la actuación en solitario de los flecheros pioneros y sus epígonos, en algunos casos constituidos en grupos. Es de gran interés observar como la actuación de los pioneros autóctonos se concentra en la zona limítrofe occidental, afectando a Entrevías (proximidades a Méndez Alvaro), San Diego (inmediaciones a la vía y M-30) y Numancia (a través del eje de la Avda. de La Albufera). En una proyección secundaria se observa la irrupción interna en Entrevías (inmediaciones de la Ronda del Sur) y en Santa Eugenia (inmediaciones a la vía ferroviaria).

---

<sup>130</sup> Es de gran interés la consulta de la colección Madrid (Espasa-Calpe, Madrid, 1979), realizada bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Madrid y la dirección científica del Instituto de Estudios Madrileños, con la colaboración de numerosos autores. En el tomo II, en especial los capítulos del 35 al 40, págs. 681-800, apreciamos a través de sus fotografías la inexistencia de flecheros en Vallecas. Esto es también patente en todo el resto de distritos, incluidos Latina y Carabanchel. Sólo se observan testimonios referentes a pintadas políticas, murales sociales y graffiti infantil.

No obstante, en un artículo periodístico (Tardón 18-4-1980: 5-7), encontramos la fotografía de un pandillero apoyado en una pared donde luce la reproducción grafitera del obscenamente emblemático logotipo de los Rolling Stones, diseñado por Andy Warhol para la carátula de su disco Sticky fingers (Rolling Stones Records, 1970) y que se configura como una especie de homenaje al morritos de su vocalista, Mick Jagger. Del mismo modo, nos advierte de cómo el fenómeno del pandillismo juvenil -que caracterizó el paisaje humano de las grandes capitales españolas de fines de los 70 y principios de los 80, representado por personajes tan populares como el Jaro, el Vaquilla o Superpollo, se vincula con el marco de construcción del ramal grafitero autóctono, rockero por excelencia, y nos anuncia la existencia con anterioridad de consistentes bases subculturales (rockeras, metaleras o punkis) para el asentamiento del Hip Hop Graffiti.

Los nombres principales de estos pioneros autóctonos, registrados en el área de estudio, son:

| DISTRITO           | ESCRITORES                                                                                                                               |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Fuente de Vallecas | MUELLE, BLECK (la rata), GLUB, TIFON, GRIFO, COBRA, RAYO, ROMPE, ROQUE, BAKO'S, BOY, MAX 501, CHINO 501, SHAT II, VYS, TIRI, LARRY, etc. |
| Villa de Vallecas  | ROMPE, TIFON, FLECHER, MOVIDA, MAX 501, etc.                                                                                             |

No obstante la importancia de la presencia de escritores autóctonos, aunque pocos son los nombres famosos, es bastante notable, principalmente en Entrevías, San Diego, Palomeras Bajas y Numancia. Su incidencia es vital para comprender la predisposición de arraigo entre la juventud de este barrio del *tagging* durante los años 80 y su conexión con el sustrato subcultural rockero de los 70. No olvidemos la importantísima presencia de una figura como MUELLE en Entrevías y los lazos de amistad que establece con escritores vallecanos a los que sin duda inspira.

Es destacable la aparición de una escuela de flecheros o *anagramistas* ligada al *Heavy* en Entrevías, de primer orden en sus tiempos (KOAS c.p. mayo 1998), con la extraordinaria figura de ROMPE<sup>131</sup> a la cabeza (fs. 25, 31, 33, 356), seguido por otros nombres como RAYO, BAKO'S, SATAN, SAM, ATKEM, SLOW, RATON, etc.

<sup>131</sup> ROMPE es un escritor prolífico con firmas por todo Vallecas y en otros distritos, como Centro y Moncloa, y ampliamente conocido entre los escritores veteranos de fuera y dentro del barrio. Su importancia se deja sentir en las frecuentes imitaciones de su firma o en la influencia del trazado de su R capital y su rúbrica quebrada. Aún se mantiene en activo.

En la calle Hernández Mas (Entrevías) tenemos dos ejemplos de su firma biográfica, firmados y que, por tanto, pueden estimarse como homenajes. Consisten en dos firmas de ROMPE de línea gruesa trazadas en grande con aerosol, en un formato aproximado de 200 x 300 cm.; obra de los escritores KEN y RAYA (fs. 361-362).

(fs. 32-34). Los testimonios de su bombardeo en edificios, muros y tapias ferroviarias dan muestras de una prolífica y progresiva actividad. Así mismo, se observan intercambios territoriales entre éste y otros grupos autóctonos, como los DS de San Diego y Palomeras Bajas, y su coexistencia con escritores hiphoperos.

El hábito de algunos de estos escritores, como es el caso de SATAN, de consignar el año en la composición de su firma, facilitó la datación del inicio de su actividad en el último tercio de los 80, hacia 1987 ó 1988. Este dato se ve confirmado por la datación del conjunto grafitero del Parque de Entrevías, fijada a partir de 1984-1986, por la superposición de este tipo de graffiti sobre murales políticos datados en 1984 y 1986. Estas referencias cronológicas son de suma importancia, pues al establecerse la actividad de estos grupos autóctonos en la segunda mitad de la década de los 80, se explica su hibridación formal entre la clave visual metalera y las primeras influencias del *Hip Hop Graffiti*, así como su constitución en grupos, de acuerdo con el hábito de los escritores newyorkinos.

Especialmente en San Diego y Palomeras Bajas tenemos al grupo flechero local DS, que gira en torno a las figuras de ROQUE y COBRA<sup>132</sup> (fs. 35-38 y 40). Este último parece tener el papel director de este grupo, ya que es él quien marca las pautas estilísticas del resto de los componentes del DS (ROQUE, RESI, TIGER, BOTE, etc.) La unidad estilística de sus firmas, manifiesto formal de su identidad unitaria como grupo, se basa en el diseño de COBRA, que recurre principalmente a la inclusión de una corona, de una rúbrica ondulada, decreciente y

---

<sup>132</sup> Este *tagger* sigue aún en activo, no así el grupo ni el resto de sus miembros, al menos con estos nombres.

flechada y de puntuaciones a los lados del nombre y otros acentos variados. En este sentido, cabe retomar <sup>s</sup> características formales como una formulación híbrida de entender el graffiti, entre la tendencia autóctona y la hiphopera, en un momento en que esta última aún está por definirse plenamente. De este modo, el recurso de ornatos a base de coronas, corazones, signos del dólar, de la paz, etc., nos remiten a referentes visuales del graffiti newyorkino, mientras la grafía, el uso de cruces, flores de lis, etc., a referentes de la estética heavy. Esta tendencia parece extinguirse hacia 1990, cuando el movimiento *Hip Hop* parece reproducirse con una mayor exactitud formal.

Este grupo a su vez tiene relaciones con el grupo NE (39-40 y 43), también presumiblemente de Palomeras Bajas (KERS, SARK, SKEN, HIK...), aunque se verifique la pertenencia a Entrevías de algunos de sus componentes (SKEN, FEK y DIK), con actividad en dicho barrio y la franja ferroviaria entre éste y San Diego. Su vinculación se manifiesta a través del nexo que representa el escritor COBRA y por su coexistencia mural en el conjunto de la calle Eduardo Rojo, donde ambos grupos presentan características semejantes (fs. 35, 37-40). Al NE, por su parte, parece que se conectan algunos de los escritores que formarán parte del grupo SP de Numancia (SEP y ACTER) o un tal KAIK, emparentable con el KAIKO del ASN de Numancia.

Otros escritores en esta sintonía que aparecen por Entrevías, sin que pueda determinarse su pertenencia al DS o al NE, son RAYA (f. 41) o LARGO (f. 42).

En Numancia -que se erige como un importante foco de *tagging*- tenemos otros *taggers* como MSTY (f. 44), SAY (f. 44),

METAL (f. 45), SEP (f. 191), FRECK (f. 46), SES (f. 46), BOY (f. 23), CRONE (f. 47), ABRIMOORE (f. 47), PABLO (f. 48), JAVI (fs. 49 y 52), SANGUI (f. 50), NOK (f. 51), FER (f. 52), VYS (f. 52), WOY (f. 49), JUSTICIERO (f. 29), METEORONE (f. 53), RAUL, etc. Algunos de ellos se dedican de modo exclusivo a firmar o combinan su actividad con la realización de piezas bajo la influencia hiphopera, como sucede con los BBS de Numancia, algunos de cuyos miembros mantienen un fuerte acento metalero, como es el caso de SICO (fs. 54-55) o de ATH o TOE, del PRP de San Diego (fs. 56-57, 137-138 y 353). No obstante, otros se mantienen fijos en el más puro sabor autóctono, como es el caso del refrescante y castigador HURACAN PAQUITO (f. 27), foráneo que en menos de seis meses conmocionó en 1996 el paisaje grafitero de la Comunidad de Madrid.

En el Pueblo Vallecas, encontramos un flechero de pies a cabeza: FLECHER (fs. 31 y 58), seguramente foráneo. Su estilo caligráfico es muy seguido por otros como es el caso de MOVIDA (f. 59).

### **El Hip Hop Graffiti**

El graffiti *alla americana* llega a Vallecas en todo su esplendor durante la segunda mitad de la década de los 80, cuando la influencia del *Hip Hop* es plena y parecen hacer efecto la apertura de los focos locales a la influencia exterior a través del contacto con escritores o grupos foráneos. De este modo, se puede afirmar que el *Hip Hop*

vallecano cuaja a finales de los 80, llegando su fase primitiva hasta los primeros 90. No obstante, la datación de los vestigios más antiguos de *Hip Hop Graffiti* se fija, para las firmas, en los años 1984/1986-1988 (Entrevías); para las potas, en torno a 1990-1991 (Numancia y Portazgo) y, para las piezas murales, en 1989-1990 (Santa Eugenia y Entrevías) y 1990-1991 (San Diego y Numancia), según podemos averiguar por las prospecciones realizadas. Por otro lado, atendiendo a los testimonios orales recogidos, se puede confirmar que el *tagging* irrumpe con seguridad en los distritos vallecanos hacia 1986 y las piezas sobre trenes se realizan a partir de 1988-1990 (KOAS c.p. mayo 1998)<sup>133</sup>.

Los QSC aparecen como los principales promotores de este graffiti en Madrid y, en particular, en Vallecas (ZSL c.p. marzo 1996; CZB c.p. abril 1996; KOAS c.p. mayo 1998). Aunque con anterioridad a su llegada ya se haya constituido una notable base grafitera local, la obra de esta base delata una escasísima calidad, una torpeza conceptual y una carencia de referentes visuales que, sin duda, favorece que la irrupción de los QSC en escena se considere como un empuje crucial, pese a no ser del todo determinante. Gracias a ello, irradian en ese momento su influencia sobre las obras primerizas de los escritores actualmente más veteranos y refuerzan la tendencia de avance del graffiti vallecano en la escena madrileña.

Aún quedaba en 1996 un excelente testimonio de su arte, aunque bastante dañado, en la medianera de un bloque de pisos

---

<sup>133</sup> En las entrevistas sostenidas con escritores vinculados a Vallecas, KOAS da como año de su inicio 1986; CHICO fija sus inicios entre 1986 ó 1987; MEGAROCK afirmó que empezó en 1989 ó 1990. En cualquier caso, la irrupción del *Hip Hop Graffiti* en Vallecas no parece probable que sea anterior a 1986, o acaso hacia 1985, si entendemos por el testimonio de KOAS que ya algunos escritores actuaban en el área con anterioridad a su iniciación.

junto al Puente de Vallecas, en un lugar habitual para la elaboración de pintadas y murales sociopolíticos (fs. 60-63). Este graffiti, pese a su estado de conservación, todavía se granjeaba la admiración de los jóvenes escritores y se constituía en un hito histórico del graffiti del barrio. Este mural mostraba un estilo depurado, que con el paso del tiempo se ha quedado algo sencillo, en el que se aprecia el trabajo de manos experimentadas. Su decoración era a base de motivos burbuja, conforme al estilo de las letras, y empleaba un relleno de cromados. Este recurso del cromado es una clave fundamental para la datación de algunas piezas próximas y determinar la subordinación inicial de los escritores vallecanos a las directrices estilísticas de este grupo<sup>134</sup>. La moda del cromado puede establecerse en Vallecas entre los años 1990 y 1992. Pero, el valor de esta pieza radicaba en la inclusión en su composición de cinco figuras en distintas posturas y actitudes de fuerte sabor hip hop y gansta, cuya construcción convencional, pariente de la gráfica del cómic, no les resta gracia, pese a su estatismo.

Patrocinoó su realizaci3n la Junta de Distrito con motivo de las Fiestas del Carmen de 1990 y se edit3 con su imagen una serie de camisetas conmemorativas. Sin embargo, pese al respaldo oficial que ha garantizado en buena parte su supervivencia hasta entonces, fue un buen exponente de ciertas fricciones entre los muralistas o escritores locales y los QSC,

---

<sup>134</sup> Varias obras evidencian este hecho: CRAZIES BOYS de los CZB (1991), sita en la Plaza Vieja, pero tapada en abril de 1996 (f. 65); TRC. CRIMINAL de los TRC (N.D.), sito en la medianera trasera de Emilio Ortuño, n.º 4 (f. 81) o el graffiti amoroso FRANCES y LOLI, de FRANCES (N.D.), sita en el muro oeste del Polígono Industrial "La Cerámica", pero tapada en mayo de 1996 (f. 90). Todas ellas recurren al relleno con cromados que convierten a las letras en ventanas abiertas a un horizonte crepuscular o t3rrido y al estilo burbuja. En otro orden, la inclusi3n de personajes afroamericanos o la reproducci3n de la decoraci3n de burbujas tambi3n se deja sentir en piezas como la de KEKO y otros, sita en una medianera de la calle Antonio Folgueras, datable hacia 1991 (f. 96).

fruto del sentido exclusivista de la propiedad de los festejos barriales de algunos vecinos del distrito. Este hecho lo testimonian las notables salpicaduras, tachaduras y acotaciones, como la pintada «VK nuestro» (f. 61), que no obstante procuraban abrirse hueco en la composición original. A esta acción de *damnatio* se añadía la limpieza de rodillos y paletas sobre su superficie por los muralistas de las asociaciones de *La Kasa* y que sirven para anunciar la caducidad temática de ésta y otras piezas próximas con objeto de abrir paso a la realización de nuevos murales y, por otra parte, pueden hacer hincapié en los prejuicios yanquífobos hacia el *Hip Hop Graffiti*, cuestión independiente de la de que se trate de un un graffiti o de un mural (f. 62). En este momento, no puede decirse correctamente que se haya asistido a su desaparición, ya que acabó emparedada por la edificación del solar anejo (f. 63).

Destaca también con fuerza, como pionero e introductor, un rimador y *tagger* vallecano: RANDI o RANDY (MG > RBZ > ADVK > RSK > ASN > ACH) (fs. 64, 145 y 184), cuya influencia descansa también en el papel como grupo pionero de los RSK. Tenemos graffiti suyo en el área de Numancia y Portazgo que van desde su fase iniciática hasta la actualidad. Se tratan de firmas, potas o firmas rotuladas por lo general. Durante 1996 ha venido desarrollando una gran actividad que me atrevería de calificar de eufórica y frenética, bombardeando de potas amorosas el área de Numancia, sobre todo, San Diego, Palomeras Bajas y Portazgo, prolongándose por la franja de la N-VI, pregonando su emparejamiento con la escritora DAI'S o DAC'S<sup>135</sup> (f. 164) de las

---

<sup>135</sup> Aunque pueden haber dudas respecto a la correcta lectura de esta firma, se podría sospechar que esta DAI'S o DAC'S sea quién firmaba como DAIS en Entrevías en los años 80 y primeros 90.

formas siguientes: «RyD» o «RxD» (f. 145 y 184), quien corresponde a su vez con otras variantes similares: «DxR» o «RiD».

De este modo, con la llegada del *Hip Hop* a Vallecas a mediados de los 80, se consolida en estas dos áreas una actividad de firmas abrumadora y masiva, que aún se mantiene fácticamente, y surgen los primeros grupos de escritores locales, como es el caso de los *Radical Shock Krew* (SKEEP, KOAS, KAMARON, RANDY, STRIKE...) <sup>136</sup>, los CZB (ERSI, TRAS, GOLZ, MROCK, CHICO, SONER, STRONE, SPEAKE, JER, SOME... y las escritoras ZURE y MARTA) (fs. 65-71), los SP (ADINE, ACTER, MARC, MAG, SIK, SAI, SEP, MSTY, METAL, SONT...) (fs. 72-77), los SBT (CACH, OSCAR...) (f. 78), los TRC (SOME <sup>137</sup>, SBOK, BEAR, LOSE...) (fs. 79-81), los BBS (FORCE, SICO, SPPAK, RICK o RIKI, la escritora STER...) (fs. 54-55, 82-84), los RJC (ENANO, SUY, STOCK, SNEK, PEKI, RUCK, WAB...) (fs. 85-87), los *Crew Kriminal* (KOI, SPOOK, ZAMUNO, BAZE, YEMI...) (f. 88), los ADV o ADVK (RANDY, THICK, SQUEAK, SKUP...), los SKP (ROY, NIG...), los LxSxD (f. 89), los SBC (BEAR <sup>138</sup>, SIR...), los MCA (CRAE, MAKER, ARISE...), los AR (SKOK, SOKA, THOR...), los DFN (KORPY, KROZ...), los TUT (SWEEKI...), los KRB, los TMC, etc. A estos grupos se deben sumar infinidad de escritores sueltos o sin encuadrar en estos grupos como KEEN del ARM, con una pieza en la Plaza Vieja y otra de etapa avanzada en la calle Peña Labra

---

<sup>136</sup> Sólo se han hallado dos referencias gráficas de los RSK. Un dibujo de un *B-boy* que sujeta una cartela con las siglas del grupo, firmado por SKEEPONE, en una caseta de la calle Pont de Molins (Portazgo) y una dedicatoria firmada por RANDY figurando estas siglas en el Colegio Santo Domingo (Portazgo). Fuera de Portazgo, encontramos una firma de KAMARON en la calle Paulete (Numancia), pero sin referencia alguna al RSK.

<sup>137</sup> SOME es el mismo de los CZB.

<sup>138</sup> BEAR es el mismo del TRC.

(f. 190), BLACK, AVILA; ENRY (f. 29 y 189)<sup>139</sup>, FOORIR y SULK (f. 89), FRANCES (f. 90), SCA<sup>140</sup> (f. 91), PUSKIS y otros (f. 92)<sup>141</sup>, REZY (f. 93)<sup>142</sup>, MOSTER (f. 66), TAG, SENK, SAR<sup>143</sup>, SEROK y otros (f. 94), que testimonian las relaciones entre Portazgo y Palomeras Sureste, los austeros REK y ROB, que dedican a los SBC (f. 99), TOK, KROL, etc., e infinidad de taggers y grupos de taggers. Todos ellos pertenecen al Distrito de Puente de Vallecas y especialmente desarrollan su actividad preferentemente en Numancia, San Diego o Portazgo, advirtiendo de su ligazón con los focos de Moratalaz.

En Palomeras Bajas tenemos la pieza más antigua de KEEN (MR. KEEN), en la calle Antonio Folgueras (f. 95) y otras de KEKO y otros (f. 96), SORT del RKM (fs. 97), DANDI del UDC o de un grupo que responde a la sigla SCP (WERSI y POSY: SEX UP!, 1993), que sobresale por su mayor dinamismo y el colorido combinado (f. 98), percibiéndose una notable evolución del graffiti local en el plazo de dos años.

Finalmente, en Palomeras Sureste aún hay bastantes rastros de esta actividad inicial, sobre todo en forma de potas y pequeñas piezas. Principalmente destacan algunos grupos: los

---

<sup>139</sup> Seguramente este ENRY sea el mencionado por KOAS (KOAS c.p. mayo 1998).

<sup>140</sup> SCA pertenece a un grupo que responde a las siglas KГБ (KGB).

<sup>141</sup> Probablemente, por la ubicación de su pieza mural y su datación en 1991, estos escritores pueden ligarse al SKP, al SBT o al MCA. No obstante, no he podido establecer dicha relación de un modo probado.

<sup>142</sup> Presumo que sea un escritor de Moratalaz dada la ubicación de su pieza en la calle Sierra Toledana y no contar con más obras o un número significativo de firmas en las proximidades de ésta. No obstante, no tengo confirmación alguna de esta suposición.

<sup>143</sup> Este SAR no parece ser el mismo SAR o XAR de Entrevías. Más bien podría sospecharse que se trata del ZARE de Palomeras Sureste o el ZAR que actúa preferentemente en Portazgo y Palomeras Sureste y que parecen ser la misma persona.

SCR (SREIK, ZORK, REYS...), el *Decimal Crew* (SREIK<sup>144</sup>, PROK, SKOT...), el STR, el CBC; o escritores como SEROK y ZARE, ZEON<sup>145</sup>, KIRK, STOK, SWAR, ORZE, SIKE, SHOP, SON, TEEN, etc.

Estos primeros grupos y escritores alcanzan su mayor actividad desde 1991<sup>146</sup>, momento en el que la competitividad incentiva las acciones sobre trenes, tanto de metro como de ferrocarril. En este sentido, cabe resaltar el pique entre los PTV, compuesto por gente de Aluche, Moratalaz y Santa Eugenia (KOAS = HANT o HENT, ICE, MORE...), y los CZB de Vallecas (KOAS c.p. mayo 1998). Sin duda, a través de los testimonios y vestigios, este último grupo merece una atención más detenida tanto por mantenerse muy en activo y haber desarrollado una actividad enfocada hacia lo artístico, con un progreso cualitativo considerable y muy por encima del resto de grupos o escritores veteranos. Enseguida, gracias a la habilidad y al tesón puesto por sus componentes -en especial ERSI, TRAS, GOLZ, MROCK o CHICO-, que no se encierran en sus barrios y se abren al contacto con otros focos grafiteros, éstos se ponen a la altura técnica y expresiva de aquellos otros grupos pioneros de la categoría del QSC o del RSK. No es, por tanto, una casualidad que los CZB se distancien de la tónica o tónicas estilísticas locales, aunque mantengan una presencia constante -principalmente por medio de sus miembros vallecanos- y una

---

<sup>144</sup> Es el mismo SREIK del SCR.

<sup>145</sup> Sobresale por una pieza mural sobre dos lienzos esquinados (*Aerosol art*, calle San Claudio, Palomeras Sureste, 1992) y que pisa una pieza de ZARE y SEROK.

<sup>146</sup> Las dataciones explícitas (inscritas en las piezas o las potas) encontradas, aunque haya constancia de dos de 1989 y una de 1990, se concentran en la fecha de 1991 (BBS-RJC: 1990-1991; CZB: 1991; SP: 1991; PUSKIS y otros: 1991; SBT: 1991; SEROK y otros: 1991; KEEN: 1991; SORT: 1991; SAR y SEROK: 1991; BORDIE y SWON: 1991; MCA: 1992; DFN: 1992; KROL: 1992; ZEON: 1992; CBC: 1992; RASTY: 1992). Por asimilación estilística, ubicación espacial, nivel de deterioro o yuxtaposición y superposición de graffiti, las acciones del resto de los escritores mencionados pueden enclavarse entre esos años y 1993.

tenue interinfluencia<sup>147</sup>. Indudablemente, sus escritores son meritoriamente famosos en la escena madrileña.

En Entrevías, contamos con algún testimonio de esta primera etapa de los 90 o, incluso, algo anterior con seguridad, ya que el conjunto del Parque de Entrevías nos mostraría una secuencia de *Hip Hop Graffiti* iniciada entre 1986 y 1990, con ejemplos muy primitivos en sus estilos, su tratamiento formal, su técnica o sus motivos. Este mismo conjunto tiene un interés especial por haber quedado prácticamente muerto hacia 1992, salvo alguna muestra puntual, cuyo estilo pudiera encuadrarse entorno a 1993 o 1994<sup>148</sup>. Aquí nos encontramos con piezas de un grupo primerizo de escritores hiphoperos: BRONY, DAIS, NOEL, KANY y REC (fs. 100, 102-104); KURRI, del MK (f. 104); ZOEK, REZO, PHATON, SLOW<sup>149</sup> y BYNS, ZEPH (fs. 105-106); SPEK del SGK (f. 107); SAME y ZERO (f. 108), CAME (f. 109), GAUS (f. 42), SHIKE o KORE. También hay unos graffiti de los escritores POSY<sup>150</sup> y CALIPPO, del MTR-TCP (fs. 110-111), quienes también tienen una pieza conjunta en la calle Lagartera (f. 112).

Fuera de este espacio, destaca en primer lugar una pieza de encargo para decorar una peluquería en la calle de

---

<sup>147</sup> Ésta es apreciable entre la obra de MEGAROCK y la de SIK del SP. Este último escritor cuando pinta en el Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires (f. 76), toma contacto con una pieza de MEGAROCK realizada en 1993 (f. 67). Al volver a su "territorio", SIK, junto a SONT, incorpora una interpretación simplificada de la decoración observada, manteniendo el mismo estilo (f. 77).

<sup>148</sup> Esta situación de mortalidad que sufre este foco primigenio de Entrevías parece haberse reproducido en el foco de Palomeras Sureste, donde la actividad de sus enclaves grafiteros parece pararse hacia 1992, salvo excepciones puntuales que parecen ser fruto las más de las veces de la penetración de grupos foráneos del área de Portazgo o de la Villa de Vallecas.

<sup>149</sup> Éste es el mismo SLOW del grupo en torno a ROMPE.

<sup>150</sup> Este POSY, del TCP, no cabe duda de que se trata del mismo escritor POSY del SCP, localizado en la calle de Peña Gudina (Palomeras Bajas).

Peironcely, interesante por fecharse en 1989, aunque algunos otros graffiti sin datación expresa sean anteriores y ofrezcan incluso una mayor calidad. Sus autores son SAR y TIENS del TNT (SAR, TIENS, RUEDA, ACE, etc.) En otros puntos de Entrevías, destacan otros nombres como el de FORCE, CRAMER, JACK y DEES de los BCIS (fs. 113-115) o CHEEN (f. 116), etc.

Sin embargo, en este período inicial, merece una mención especial en su condición de representante del graffiti de Entrevías un escritor, pionero tardío. Sobresale no sólo por su alta actividad, sino además, por su peculiar articulación expresiva, con un marcado estilo personal y unas composiciones cercanas a un espíritu visionario y una plástica orgánica, incisiva, neurótica, psíquica, con ribetes alucinógenos. Se trata de RASTY (ALM). Sus firmas -remontables estilística y técnicamente a finales de los 80- se encuentran por Entrevías, San Diego, Palomeras Bajas y Numancia, pero lo que sobresale de su obra es una serie de murales realizados alrededor de 1992, enclavados en las tapias del Campo del Pozo Vallecano (fs. 117-121<sup>151</sup>) y en el muro este de unas instalaciones de Telefónica en la Avda. de Entrevías (f. 122). Este último es el más moderno y muestra -fragmentariamente- una mayor integración en la estética hiphopera, aunque sigue evidenciando su potente acento estilístico. Muy probablemente, a diferencia de sus piezas más antiguas, trasluce la influencia de la obra de otros escritores sin determinar. Lamentablemente fue notable y bastamente pisado por un mural de las Juventudes Comunistas de Madrid que conmemoraba el triunfo sobre el Nazismo en 1945 (1995), lo que,

---

<sup>151</sup> Son cinco piezas: RASTY: SOSO (N.D.) (f. 117); RASTY (1992) (f. 118); RASTY (N.D.) (f. 119); LEI (N.D.) (f. 120) y SOCYO (N.D.) (f. 121). En el conjunto donde se ubican, se encuentran piezas que tienen en la precariedad de medios y técnicos la mayor debilidad. No obstante, el primitivismo del conjunto transmite una fuerte y dura expresividad.

por otro lado, permite fijar una datación tardía en los años 1994 ó 1995.

No obstante, las firmas constituyen el mayor exponente grafitero sobre el pellejo urbano de todo Vallecas. La actividad de los *taggers* es asfixiante, a lo que colabora la desidia y abandono ciudadano y de la administración y las instituciones públicas. Además, destaca como acción individual de modo mayoritario, pese a la constitución de grupos. En la actualidad, todavía sigue siendo hegemónica, para mortificación de algunos escritores veteranos que recuerdan tiempos más felices<sup>152</sup>, aunque el talante artístico del graffiti se ha elevado notablemente tanto en Vallecas como en todo el resto de la Comunidad de Madrid.

Así pues, conforme a las observaciones realizadas, se puede determinar la localización de focos primitivos tanto en uno como en el otro distrito. En el caso del de Puente de Vallecas, estos núcleos presentan como característica el que sus epicentros se fijan en centros escolares y sus inmediaciones o en áreas de recreo y deportivas, conforme sobre todo a la juventud de los participantes en un movimiento *Hip*

---

<sup>152</sup> Extracto de la entrevista sostenida con CHICO, donde se percibe cierta añoranza por una etapa en la que el graffiti no estaba masificado y degradado:

F.F-S.- Cuando los flecheros, ¿no había grupos?

CHICO.- No, no. Era gente todo individual, todo individual. Era poner un muro en Madrid y era como una pelea a ver quién se lo pintaba antes. O sea, muro en Madrid que salía, muro en Madrid que en dos o tres días estaba pintado entero y la policía no te decía nada. ¿Por qué? Porque no estaba todo tan masificado. Ahora es que da asco. Ahora es que está todo pintado. Ahora te dan un palo, antiguamente pues no, chocaba.

F.F-S.- Que no es lo malo la cantidad, sino también la calidad.

CHICO.- Claro, antiguamente es que se pintaba y éramos pocos y se pintaba bien y chocaba más, porque decías «¡coño! y esto». La gente no sabía ni lo que era. Claro, ya salió la mo... Claro, es que es como todo o es por moda [...] o, simplemente, es que te gusta, o sea, te gusta pintar en general [...]. Yo lo considero así.

(CHICO c.p. marzo 1996)

Hoy recién implantado. Éstos son los seis núcleos principales de actividad en este distrito durante el último tercio de los 80 y el primer tercio de los 90 (mapa 2):

1) En Entrevías, tendríamos dos núcleos conexos, pero distinguidos:

a) El extremo este de la franja ferroviaria norte, vinculado con el área de Méndez Alvaro, y sus alrededores, incluido el margen de San Diego.

b) El foco ubicado en torno a los centros e instalaciones deportivas próximos al Parque de Entrevías: el I.B. García Morente y el Campo del Pozo Vallecana o el I.B. Arcipreste de Hita y que se abre hacia la franja ferroviaria sur (inmediaciones de Santa Catalina).

Vendría a constituir el núcleo primigenio del distrito en cuanto a tagging autóctono y hiphopero, jugando un papel fundamental como aglutinante su acotamiento por dos franjas ferroviarias, con presencia de cocheras y aparcaderos. Tiene estrechos lazos con el foco de Palomeras Bajas.

2) El núcleo en torno al Puente de Vallecas, proyectándose hacia el área de San Diego, el área sureste de Numancia y el Barrio de Palomeras, donde se conectaría con focos de actividad autóctonos. En él tendría una importancia fundamental la línea 1 del Metropolitano, especialmente la existencia de las cocheras de la estación de Portazgo, cabecera de línea en los 80 y primeros años de los 90, hasta su ampliación a Miguel Hernández.

3) El núcleo de Palomeras Bajas se desarrolla en un ámbito urbanístico deprimido, relacionado con los focos de Entrevías y Puente de Vallecas. Representa un excelente exponente de la

formulación de una transición entre el graffiti autóctono y el *Hip Hop Graffiti*.

4) El núcleo numantino o fontarronés se estructura entre los conjuntos que se desarrollan en torno al polígono Industrial "La Cerámica", el enclave de la calle Ramón Pérez de Ayala y los de las inmediaciones del C.N. Fray Junípero Serra. Está conectado con el núcleo anterior y algún conjunto de Portazgo y se configura como punto de encuentro entre el graffiti vallecano y el moratalacense.

5) En Portazgo se distinguen dos núcleos, uno principal y otro secundario.

a) El primero se sitúa en torno a los colegios Santo Domingo y Carlos Solé y al I.B. Tirso de Molina, con una destacada importancia focalizadora en el Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires y con proyecciones hacia San Diego, Numancia, Palomeras Bajas y Palomeras Sureste, sin duda favorecidas tanto por su alta actividad como por su posición céntrica, e incluso hacia el Distrito de Retiro, en el área de Pacífico. Se vincula directamente con los núcleos de San Diego, de Palomeras Sureste y de Pueblo de Vallecas, siendo un importante punto de enlace entre el graffiti de ambos distritos, salvando la conexión de Entrevías y el enlace por Palomeras Sureste.

b) El segundo foco se ubica alrededor del parque urbano de la calle Marchamalo. Presenta vínculos con el primer foco de Portazgo y con el foco fontarronés, aunque su marginalidad es notable.

6) En el área de Palomeras Sureste se aprecia un foco primitivo, que gira en torno al C.P. Aragón y el I.B. Antonio Domínguez Ortiz. Se relaciona directamente con el foco principal de Portazgo. Sin embargo, pese a su proximidad, no se observa su expansión hacia Villa de Vallecas y presenta una alta marginalidad como sucede en el caso de Entrevías.

En el caso del Distrito de Villa de Vallecas, habría que señalar el ámbito ferroviario como elemento focalizador tanto en los inicios como en la actualidad. En este sentido, se pueden distinguir dos núcleos primitivos -ahora prácticamente fundidos-, que se aglutinan en torno a las dos estaciones y su entorno industrial. Estos dos núcleos serían tan primigenios como los núcleos del otro distrito, pero con la preeminencia de foco de Santa Eugenia, y en su génesis y desarrollo jugaría un papel fundamental el flujo pendular de sus poblaciones juveniles hacia el este y oeste gracias a las líneas de cercanías que lo atraviesan. La preeminencia de Santa Eugenia recaería en buena parte en su posición oriental que favorece el influjo de focos periféricos como Coslada o Torrejón de Ardoz. Ya advertí que la pieza más antigua con una datación explícita y fiable de todo Vallecas se encuentra en Santa Eugenia.

Como grupo pionero más representativo del Pueblo Vallecas podría nombrarse a los RPS (*Radical Power Street*), entre cuyos miembros se encuentran VAMP, D.J. BLOODY, JONSY y WORZY. Tienen una prolífica obra, con piezas excepcionales, en las inmediaciones de la estación de ferrocarril (fs. 123-125), datables entre fines de los 80 y 1990-1991. A ellos, se añaden algunos escritores de los BBS (f. 126) o el escritor PROSY.

Por otro lado, en Santa Eugenia a finales de los 80 encontramos como pioneros documentados a un grupo que parece

responder al nombre de *Rap Madrid*<sup>153</sup>, con escritores como HANT, KES y AVIE (f. 127)<sup>154</sup>, REMO y otros (f. 128); FRESH y otros (f. 129), BAZE 5 y otros (fs. 130-131), KARETTO (f. 132), DICK y otros (f. 133) o KOAS (f. 133), este último ya hacia 1990 ó 1991 por los vestigios documentados<sup>155</sup>. Recordemos su vinculación con escritores de Santa Eugenia a través del PTV (KOAS c.p. mayo 1998).

---

<sup>153</sup> La aparición de las piezas del grupo *Rap Madrid* en espacios de escaso interés visual y la apreciación de un alto índice de solapación de graffiti - que ha afectado a numerosas piezas pioneras-, sobre todo en la franja viaria entre Santa Eugenia y el Pueblo de Vallecas (fs. 278-279, 281, 283 y 286), hace suponer la desaparición de numeroso graffiti de los 80 y, por tanto, sesga el testimonio que podamos dar de los introductores del *Hip Hop Graffiti* en el área.

<sup>154</sup> Este grupo podría ser mixto, ya que, aunque aparece el topónimo «*Vallekas*», HANT -de corresponderse con el escritor KOAS- sería de Moratalaz y las dedicatorias al escritor AVIE declaran su vinculación con «*Askao*» (Ascao, Distrito de Ciudad Lineal). De estos escritores sólo se conservan algunas obras en las tapias de la franja ferroviaria. Formalmente son muy sencillas y primitivas y se sirven de unos medios técnicos muy precarios (aerosol para carrocería de automóvil), como corresponde al período inicial del graffiti en España; lo que podría situarlas cronológicamente alrededor de 1986 ó 1987, aunque la denominación de grupo pueda inclinar la datación hacia 1989, conforme al *boom* musical del *Hip Hop* madrileño. En cualquier caso, estas muestras serían unas de las más antiguas de *Hip Hop Graffiti* de todo Vallecas.

<sup>155</sup> En el segundo encuentro formal sostenido con los ZSL, éstos me citaron como algunos de los escritores pioneros en el área a KOAS, BAZE, NAM y DAR. Presumiblemente el escritor BAZE o BAZE 5 sea el BAZE del *Criminal Krew* localizado en Fontarrón.

### **3.4. El graffiti de cuño americano hoy en Vallecas**

#### **3.4.1. El Distrito de Puente Vallecas**

Firmemente asentado, el graffiti goza de una salud formidable en este distrito. Incluso, se puede garantizar en general la renovación generacional de los escritores veteranos sin que en ello se presencie una merma cualitativa, sino todo lo contrario. Y, aunque se hayan disuelto numerosos grupos, se observa la toma del relevo por parte de nuevos grupos y la renovación de algunos de los más importantes grupos de escritores pioneros, en un panorama donde el número de escritores parece haber crecido, aunque el de grupos locales que afrontan la ejecución de piezas de graffiti parece reducirse.

Sin embargo, se confirma una tendencia de secundarización del foco de Entrevías, solamente paliada por la actividad desarrollada desde 1994 de los APR (FLEKY, RUEDA, XAR, XOWE, SEKERA, DIE...) (fs. 134-136), antiguos BKC, TKC y TNT. No obstante, estos escritores parecen preferir más actuar fuera de su marco originario, en San Diego y Numancia. En este hábito, seguramente intervienen como factores determinantes la escasez de espacios lucidos por saturación o el interés por superar la marginalidad física de este barrio, nada adecuada para el dejarse ver, la superación de su aislamiento en soledad por medio del contacto con otros grupos vallecanos y la probable presión vecinal.

Por otro lado, Palomeras Bajas también sufre una muy notable merma en su actividad y pierde su entidad como foco independiente, al finalizar la actividad de sus grupos locales. Lo mismo sucede con el foco numantino o fontarronés, bajo mínimos. No obstante, en contrapartida el foco del Puente de Vallecas se expande albergando la escasa actividad persistente en estos focos. Pero, su empuje no logra romper las barreras orientales de estos focos.

En cuanto a la actividad de escritores de estos tres focos, destaca por San Diego la intensísima actuación de los PRP, en especial TOE y ATH (fs. 137-139, 353). Su conjunto base en los 90 es el ubicado en las inmediaciones del Parque de Amos de Acero, donde gran cantidad de escritores acuden para pintar en colaboración o en calidad de invitados, entre ellos ZEYO (f. 139), AGUS, CRAS, RICAR II (f. 140) y YOOE (f. 141). Pero su actividad se extiende a todos los barrios vallecanos. Éstos mantienen relaciones amistosas con otros grupos de Vallecas (ASN, 3CP...), o de Móstoles a los que visitan.

De una forma puntual, encontramos piezas a este otro lado de la vía, en la calle del Convenio, de los APR de Entrevías (XAR, RUEDA, FLEKI) (f. 142). También hay una de enero de 1996 de los ASN, KAIK, NUBE y BANER (f. 143) y otra de un grupo, que parece foráneo, los JD (RAN, ZAR, FRIK y ZONE), vinculados con el TCW-KRB (f. 144). Igualmente encontramos una pieza de NOVA del LSS, un escritor valenciano, pintada en 1995 (f. 146) junto a otras dos de NAFRI y KAMI del TFP<sup>3\*</sup> New York (fs. 146-147). En el mismo conjunto de graffiti encontramos, al lado de un RANDY, otra pieza de otro foráneo: ASKO, del ARN, datada en 1994 (f. 149). También están presentes algunos escritores de Coslada y Villa de Vallecas, como PEM desde 1995 (fs. 150-151) y, desde

la primavera de 1996, FAZI del CEX (f. 154), los KR2 (f. 156), PERU del EAX y SIAN (f. 159). Estos escritores de Coslada, de Valencia y otros indeterminados se ligan por lo general al nombre del que parece ser, aparte de un intrépido y prolífico escritor, un excelente anfitrión: el inconfundible KAMI (fs. 147, 153, 157-158, 160 y 201). Este escritor alicantino de origen es muy popular en los círculos grafiteros y musicales del *Hip Hop*, iniciando su actividad antes de 1993, aunque sus piezas actuales se hayan de datar tras su regreso del South Bronx a España ese mismo año. Cuenta en Madrid con obra localizada en los distritos de Pacífico (f. 366), de Centro (f. 302), de la Arganzuela<sup>de</sup> Tetuán y, en Vallecas, su actividad se ha localizado en los barrios de Numancia, San Diego, Palomeras Bajas y Entrevías, preferentemente en zonas limítrofes y encarando las piezas hacia grandes vías de comunicación o espacios abiertos hacia ellas (N-VI, Avda. de la Paz, Avda. de la Albufera, calle Martínez de la Riva).

En Numancia, sobresalen por su intensidad el conjunto formado por los ASN-BTB-GPK-ACH (AGUS, BANER, KAIKO, RANDY, TRAS, RICAR, KAREN, PASA, PALOMA, TAMA, KISO...), encabezado por los ASN. La acumulación de graffiti que desde 1994 hasta el día de hoy desborda su callejón por iniciativa propia no tiene parangón alguno en todo el área (fs. 161-188). Allí, encontramos obra de los APR, cuyos componentes RUEDA, FLEKY, XOWE y DYE son invitados por AGUS en 1995 (fs. 163, 169 y 181). Igualmente, TOE, ATH o TORS (PRP) también se dejan caer por su callejón y sus inmediaciones (f. 188). Otros grupos relacionados directamente o indirectamente con ellos a través de este espacio en Numancia son: los SKP, los SP, los RBS o RSW, los KRF, los 3CP, los LxSxDx, los STL, los TPL... Su

actividad se irradia también hacia San Diego, Palomeras Bajas y Portazgo.

También resaltan otros nombres. Aparte del ya mencionado KAMI y compañía (fs. 152-155), tenemos a BUBA y JABO de Moratalaz, de *Los Reyes del Mambo* (fs. 29 y 189), OWEN y SAND del MBC (f. 191), JEL y SET del TWA (f. 192) o el primerizo LODEN del STL, por ejemplo. A esto se suma la entrada de *taggers* y escritores de piezas de la Villa de Vallecas (ZSL, ATZ, VKC, etc.) y de fuera de Vallecas o de Madrid: FAZI (CEX) (f. 154) a finales de 1995; SEM y EUONE del *Trompe Klub* (f. 193) o PIX (ABEL) de Barcelona en 1996 (f. 194). En octubre de 1996, aparece graffiti de un grupo nuevo, los RDClan, pero compuesto por escritores de la *old school* local (MAG, BLEZ, SIK, YOOE, RAIN, etc.)<sup>156</sup>.

En Palomeras Bajas, despuntan los 3CP<sup>157</sup> (JOUST, BIKER, EDDIE). Durante 1994 y 1995, estos tres escritores han venido actuando en el callejón de los Ruices, decorando la fachada de un local de OSCUS (Obra SocioCultural Dolores Sopena) (fs. 2, 195-197). Así también, cito a JUNE (f. 198), SHOE y otros (f. 199), a DOLAR de los BTB (f. 200), a AGUS del ASN y otra vez a KAMI, con una de sus mejores piezas en Vallecas (f. 201), realizada a principios de 1996.

En el caso de los focos de Portazgo, sólo el primero, el más importante en envergadura y actividad permanece,

---

<sup>156</sup> En 1996 se registró el siguiente graffiti de RAIN: «RDCONTINUES! RAIN 89-96». Éste, por tanto, nos informa de la fecha de inicio de su actividad como escritor o bien manifiesta la continuidad del grupo al que pertenece, identificando a los RDC con denominaciones precedentes.

<sup>157</sup> Podría establecerse, por su ubicación, la posibilidad de vínculos entre el 3CP y el SCP o el TCP, pero no hay fuente testimonial que la garantice.

unificándose por su propia expansión con el aún activo foco de Palomeras Sureste. En este sentido, cabe advertir la tendencia del foco de Portazgo a expandirse hacia el extrarradio oriental, hasta prácticamente alcanzar los límites del Distrito de Villa de Vallecas, donde ya dejaba sentir ligeramente su radio de influencia en el período anterior. Este desplazamiento se hace efectivo a partir del verano de 1996, en relación directa con la saturación de los espacios tradicionales y las desasosegantes campañas de limpieza iniciadas en ese año por la Concejalía de Distrito. Así, esta conquista de nuevos espacios genera la búsqueda de soportes murales amplios y con garantías de perdurabilidad de los mismos y de los graffiti realizados sobre ellos.

Así, por Portazgo sobresale en general la veterana y apabullante acción de los CZB: ERS, TRAS, MEGAROK, GOLZ y CHICO (fs. 202-212, 314-329, 336). Su actividad en el área se ha visto, sin duda, incentivada por la actual reordenación urbana de Pacífico, donde venían desarrollando una excepcional actuación (fs. 371-374, 376, 380, 384, 386 y 391). No obstante, las últimas medidas municipales -como ya he indicado- han vuelto a desplazar su base operativa a otros puntos. En conexión con estos escritores y evidenciando una prolífica e intensa actividad y una amplia gama de influencias, tenemos a ABEL de Barcelona (fs. 213 y 379) y más recientemente la presencia del TBP, JOSH de Ibiza con CHICO o con el también TPB, JERO (fs. 214 y 215), de SHÖCKER (f. 216), SORE.05 (f. 217) o de Benidorm, MARKA 2 (f. 218) con PICOLO (f. 219) y RICKY (fs. 220 y 221). Junto a estos nombres y grupos, ha de mencionarse en un lugar aparte a RUBIO y sus invitados, UPSET y NIKNAK, de los TKV de Barcelona (fs. 222-224); y KAIKO y compañía (f. 225). También, contamos con la actividad de otros

escritores, como KINS (f. 226), IVAN y AGDM (f. 227) o LERAS y ZANY, de los ZSL (f. 228), ASER o algún XBK sin precisar, etc.

Por otro lado, en Palomeras Sureste, pese a detectarse la actuación de escritores locales, su importancia actual radica en la actuación de escritores vallecanos de otras áreas, procedentes de Villa de Vallecas o de Portazgo, o foráneos, procedentes de Moratalaz, Vicálvaro o Coslada, por ejemplo. Un hecho nada extraño, dadas las características geográficas de esta porción del distrito. Así pues, lo más relevante es la actividad que se efectúa en el extremo oriental. De este modo, casi en los límites con el Distrito de Villa de Vallecas, nos encontramos con la acción conjunta de los CZB, TRAS (f. 230), GOLZ (f. 231), ERS (f. 232) y MROK (f. 234), KLAUS (fs. 229 y 233) y DITES de Barcelona (f. 233), MORSE del XBK (f. 235), JOYCE del TPM (f. 236), SIDES (f. 237) y ASE del LSK (f. 238) en la calle Bruno Abúndez. En el mismo lugar o en sus inmediaciones, también hay que contar con otros escritores como como SOOE (f. 239), VONS del TPM-NMT (f. 240), alguna otra cosa de JOYCE (f. 241), SIAN (f. 242), PERU, PEM, TEN, KANIJO, RASEN; ESTONE y KEAR del PSC o la escritora ANNE. Sin embargo, el mayor aglutinante de piezas es (además de la franja ferroviaria) la M-40, en especial a la altura del cruce con la Avda. de La Albufera, donde se encuentra el Complejo Deportivo de Palomeras. En este punto se hallan piezas de los KRZ, los CEX, BUBA y JAVO de los *Reyes del Mambo*, CHICO, SHOCKER, SIAN, HAEK, RUBEN, BAE, BIA, ZANY y LERAS del ZSL, etc.

De este modo -atendiendo a las observaciones realizadas (mapa 2)-, puede afirmarse que, en definitiva, tres son los núcleos principales de actividad grafitera en Puente de Vallecas desde 1994 hasta 1996: un escualido Entrevías, un

consolidado Numancia-San Diego-Palomeras Bajas y un fortalecido Portazgo-Palomeras Sureste. Por otro lado, que la presencia de escritores de fuera de ambos distritos se concentra a lo largo de las grandes vías de comunicación, como la M-30, la M-40, la Avda. del Mediterráneo, la Avda. de la Albufera o las franjas ferroviarias, en especial, la línea férrea transvallecana.

Sin duda, en la superación de los límites de los primitivos núcleos de actividad debe de haber concurrido no sólo el desarrollo del mundo del *Hip Hop Graffiti* y sus mecanismos de intercambio o la saturación relativa de estos espacios, sino también el mero crecimiento de los escritores. Esto es, la barrera psicológica que supone la existencia de una determinada frontera física desaparece en algunos casos con la sola pérdida de una percepción infantil del espacio. De este modo, el ensanchamiento del territorio donde se actúa es directamente proporcional a la maduración de los protagonistas de un movimiento que nace con ellos y envejece a la par que ellos. Por otra parte, el proceso de metropolización de Vallecas, que conlleva la urbanización homogénea de estos distritos, con la edificación de nuevas barriadas, la renovación de las existentes, con la apertura y mejora de calles y avenidas y la prestación de mejores servicios de transporte público, favorece la constitución de amplios núcleos. Nuevos núcleos que sí se ven limitados por las barreras psicofísicas más contundentes, donde se afianza la identidad barrial, pero que -salvo en el caso meridional- restringen el intercambio, pero no lo impiden. En otro sentido, todos los factores antes referidos por igual pueden haber influido, junto a la falta de una renovación generacional, en la extinción o práctica extinción de la actividad de focos marginales como el de Entrevías, Palomeras Bajas o Fontarrón.

### 3.4.2. El Distrito de Villa de Vallecas

Este área se destaca por un despunte lleno de vitalidad, entusiasmo y frescura, que tiene en su ubicación periférica, en su permeabilidad a la presencia de grupos de localidades de la Zona Este y Sur de la corona metropolitana (Coslada, Torrejón, Móstoles, etc.), y del área metropolitana de Madrid (Vicálvaro, Villaverde, etc.)<sup>158</sup>, y en la renovación generacional la mejor baza para un espléndido desarrollo. En éste se distinguen claramente dos focos principales: el del Pueblo Vallecas (fs. 243-256) y el de Santa Eugenia (fs. 257-288), cada vez más conectados y mutuamente influidos. En esta conexión tiene un papel fundamental la conquista espacial de las tapias que acotan la franja ferroviaria, tanto por los escritores de ambas demarcaciones como foráneos del distrito o de Vallecas (fs. 276-288).

En ambos hay una gran cantidad de escritores de piezas y *taggers*. Tanto es así que, a mi pesar, resultaría inabarcable su registro, aunque me limitase a los escritores que han actuado desde 1994 para delante. Por ello, destacaré los nombres de algunos, los que cuentan con piezas de cierto nivel en las áreas prospectadas:

ARBE (ATZ), ARNI, BEAN (ATZ), BERE, COAK (ACN), DANI, DIXN, EADY (ACN), FAN, GONE, INOS, JEIS (ATZ), JOB (DTC), JONK (ATZ), JONS (TPM), JOSE, JOYCE (TPM), KEN 3 (TPW), KOAS (PTV), KRAW, LAURA, LERAS (ZSL), LHEB, MANY (ATZ), MARKE (KRP), MARO, MATHE (ATZ), MON (M31), (PSC),, OAKI (ANC), PEM, PERU, ROXA, SAP (ZSL), SEKA (ATZ), SERNA, SHAK (EAX), SHIN,

---

<sup>158</sup> En este trasiego juega un papel clave la comunicación ferroviaria (líneas C-5, C-4, C-3, C-2).

SHOE, SIAN (El Parke), SOAK (BEM), SOE (TPM), VAB, VONS (TPM), WARE (RP), ZANE, ZANY (ZSL), XERGI (KBR); los escritores de Entrevías DYE (APR), FLEKY (APR) y RUEDA (BKC, APR); los escritores de Coslada y Vallecas XZEN y JAS (ZLH), los KR2 (BOLO, DREAM, REIK, YESER, TASA, KARE...), el CEX (FAZI, DENO...); los grupos de Villaverde, TPB (THAE, ZHAE) y MLX (THAX, FANER), los 31CLAN-TFV (SEC, WEAK, THOR, NIE, MAE, DAE...), etc., etc. y etc.

### 3.4.3. Principales grupos de Vallecas

Para una más cómoda clasificación he procedido a elaborar el listado de los grupos más destacados atendiendo a las demarcaciones barriales establecidas oficialmente, más tres áreas específicas (franja viaria N-VI; franjas ferroviarias de Entrevías; franja ferroviaria Pueblo Vallecas-Santa Eugenia). De este modo, el Distrito de Puente Vallecas estaría compuesto por seis: Numancia, San Diego, Palomeras Bajas, Portazgo, Palomeras Sureste y Entrevías; y el Distrito de Pueblo Vallecas, por dos: el casco histórico de Vallecas Villa y Santa Eugenia. Se han seleccionado aquellos grupos en los que alguno de sus integrantes ha realizado en dicha demarcación alguna obra de interés (tipo 3 o superior). Así-mismo, los he ubicado en una determinada franja cronológica e indicado su origen en términos generales. Se advierte del carácter parcial de estos datos en algunos casos por el factor efímero del graffiti y su dependencia de la conservación de los conjuntos localizados y en algunos otros por la parcialidad de las prospecciones.

Los grupos más representativos de éstas áreas<sup>159</sup>, cuyos componentes no se limitan al *tagging*, son:

---

<sup>159</sup> En cuanto a Palomeras Sureste, Santa Eugenia y Pueblo Vallecas se citan los grupos con presencia en las prospecciones realizadas, así como los referidos en testimonios recogidos y documentados. No obstante, se advierte de la alta parcialidad de sus listados.

Los grupos que, junto a escritores vallecanos, cuentan con miembros procedentes de otros barrios o localidades madrileñas se han considerado como vallecanos (p. ej., CZB, ZLH, etc.)

Entre paréntesis y precedidos por un guión figuran los grupos vinculados con el grupo que les antecede, normalmente foráneo. Generalmente se tratan de grupos anfitriones, cuando son locales. Los grupos unidos por quiones se tratan de grupos asociados.

Así-mismo, los grupos que se presume que están integrados por un solo escritor serán seguidos de un 1 entre paréntesis.

| ENTREVÍAS / GRUPOS                   | 1994-1996 | 1990-1993                                                               |
|--------------------------------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------|
| Locales                              | APR       | ALM<br>BCIS<br>MCB<br>MK<br>NTC<br>SGK<br>TKC-BKC<br>TNT <sup>160</sup> |
| Visitantes de otras áreas vallecanas |           | BBS<br>MTR-TCP                                                          |

| FRANJAS FERROVIARIAS DE ENTREVÍAS / GRUPOS | 1994-1996                                |
|--------------------------------------------|------------------------------------------|
| Locales                                    | APR                                      |
| Extravallecanas                            | <i>Reyes del Mambo</i><br><i>31 Clan</i> |

| FRANJA VIARIA N-VI DE ENTREVÍAS / GRUPOS | 1994-1996             |
|------------------------------------------|-----------------------|
| Vallecanas                               | ACH<br>ASN<br>BTB     |
| Extravallecanas                          | LSS-TFP<br>TPB<br>XAE |

<sup>160</sup> Datación retraible hasta 1989.

| SAN DIEGO / GRUPOS                   | 1994-1996                                                    | 1990-1993               |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------|-------------------------|
| Locales                              | PRP                                                          |                         |
| Visitantes de otras áreas vallecanas | ACH<br>APR<br>ASN (-PRP)                                     | ARM<br>CZB<br>LSD<br>SP |
| Extravallecanos                      | ARN<br>IBC<br>JD-KRB-TCW<br>KR2-TFP<br>LSS-TFP<br>XAE (-ASN) | QSC-CCB                 |

| NUMANCIA / GRUPOS                    | 1994-1996                                                                 | 1990-1993                                                                         |
|--------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Locales                              | ASN-BTB-GPK-ACH<br>LSD<br>SP-RDC<br>STL<br>TRC                            | ARM<br>BBS-RJC<br>CK<br>KGB<br>LSD<br>MCA<br>SBC<br>SBT<br>SKP o SKR<br>SP<br>TRC |
| Visitantes de otras áreas vallecanas | APR (-ASN)<br>PRP (-ASN)<br>MBC                                           |                                                                                   |
| Extravallecanos                      | CFM<br>KR2-CEX-TFP<br>Reyes del Mambo<br>TPL (-ASN)<br>Trompe Klub<br>TWA | KRB<br>NB (-SP)                                                                   |

| PALOMERAS BAJAS / GRUPOS             | 1994-1996         | 1990-1993                                                              |
|--------------------------------------|-------------------|------------------------------------------------------------------------|
| Locales                              | 3CP               | ARM<br>DS <sup>161</sup><br>NE <sup>162</sup><br>RKM<br>SCP-TCP<br>UDC |
| Visitantes de otras áreas vallecanas | ASN<br>BTB<br>PRP |                                                                        |
| Extravallecanos                      | TFP               |                                                                        |

<sup>161</sup> Datación retraceable al segundo tercio de los 80.

<sup>162</sup> ídem.

| PORTAZGO / GRUPOS                           | 1994-1996                                        | 1990-1993                                                    |
|---------------------------------------------|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| <b>Locales</b>                              | Antisocial Kins<br>CZB<br>SSJ<br>VKR             | AR<br>CZB <sup>163</sup><br>DFN<br>RSK <sup>164</sup><br>TUT |
| <b>Visitantes de otras áreas vallecanas</b> | ASN<br>BTB<br>ZSL                                | DC<br>RJC (-AR)<br><br>SP<br>SSB                             |
| <b>Extravallecanos</b>                      | PL-DRF (-CZB)<br>TBP (-CZB)<br>TKV<br>ZNP (-CZB) | KRB                                                          |

| PALOMERAS SURESTE / GRUPOS                  | 1994-1996                                                                    | 1990-1993               |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <b>Locales</b>                              |                                                                              | CBC<br>SCR<br>STR<br>DC |
| <b>Visitantes de otras áreas vallecanas</b> | CZB<br>ZSL                                                                   |                         |
| <b>Extravallecanos</b>                      | KR2-CEX<br>LSK (-CZB)<br>PSC<br><i>Reyes del Mambo</i><br>XBK-TPM-NMT (-CZB) |                         |

| CASCO HISTÓRICO DE VALLECAS / GRUPOS        | 1994-1996                                                     | 1990-1993                         |
|---------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| <b>Locales</b>                              | HHR<br>JQF (1)<br>MBC<br>ZLH<br>ZSL                           | KRP<br><i>Wamp Crew</i><br>31 RPS |
| <b>Visitantes de otras áreas vallecanas</b> | APR<br>BKC<br>CZB                                             | BBS                               |
| <b>Extravallecanos</b>                      | CEX<br>DTC<br>KBR<br>KR2<br><i>Mafia 31-PSC</i><br>TPB<br>TPM |                                   |

<sup>163</sup> Datación retraceable a 1989.

<sup>164</sup> Datación retraceable a 1986.

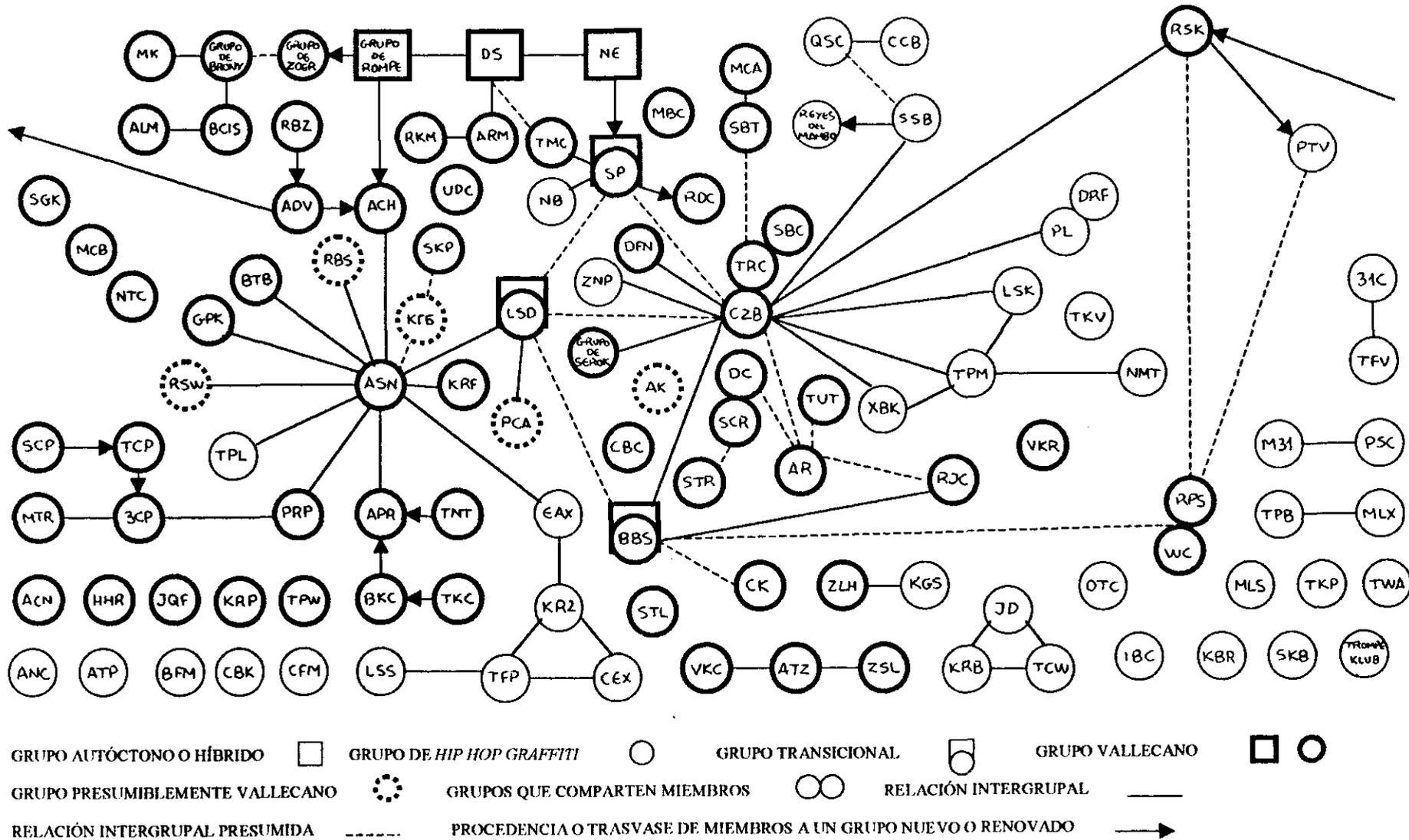
| FRANJA FERROVIARIA DE<br>P. VALLECAS - SANTA EUGENIA<br>/ GRUPOS | 1994-1996                                                            | 1990-1993                 |
|------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| Locales                                                          | ACN<br>ATZ<br>TPW<br>ZLH                                             | PTV                       |
| Visitantes de otras áreas<br>vallecanas                          | APR                                                                  | Rap Madrid <sup>165</sup> |
| Extravallecanas                                                  | ANC<br>ATP<br>BFM<br>DTC<br>KR2-EAX<br>MLS<br>TPB-MLX<br>31 Clan-TFV |                           |

| SANTA EUGENIA / GRUPOS                  | 1994-1996                                     | 1990-1993  |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------|------------|
| Locales                                 | ATZ-VKC                                       |            |
| Visitantes de otras áreas<br>vallecanas | ZLH<br>ZSL                                    |            |
| Extravallecanas                         | CBK<br>CEX<br>KR2<br>MLX<br>SK8<br>TFP<br>TKP | KGS (-ZLH) |

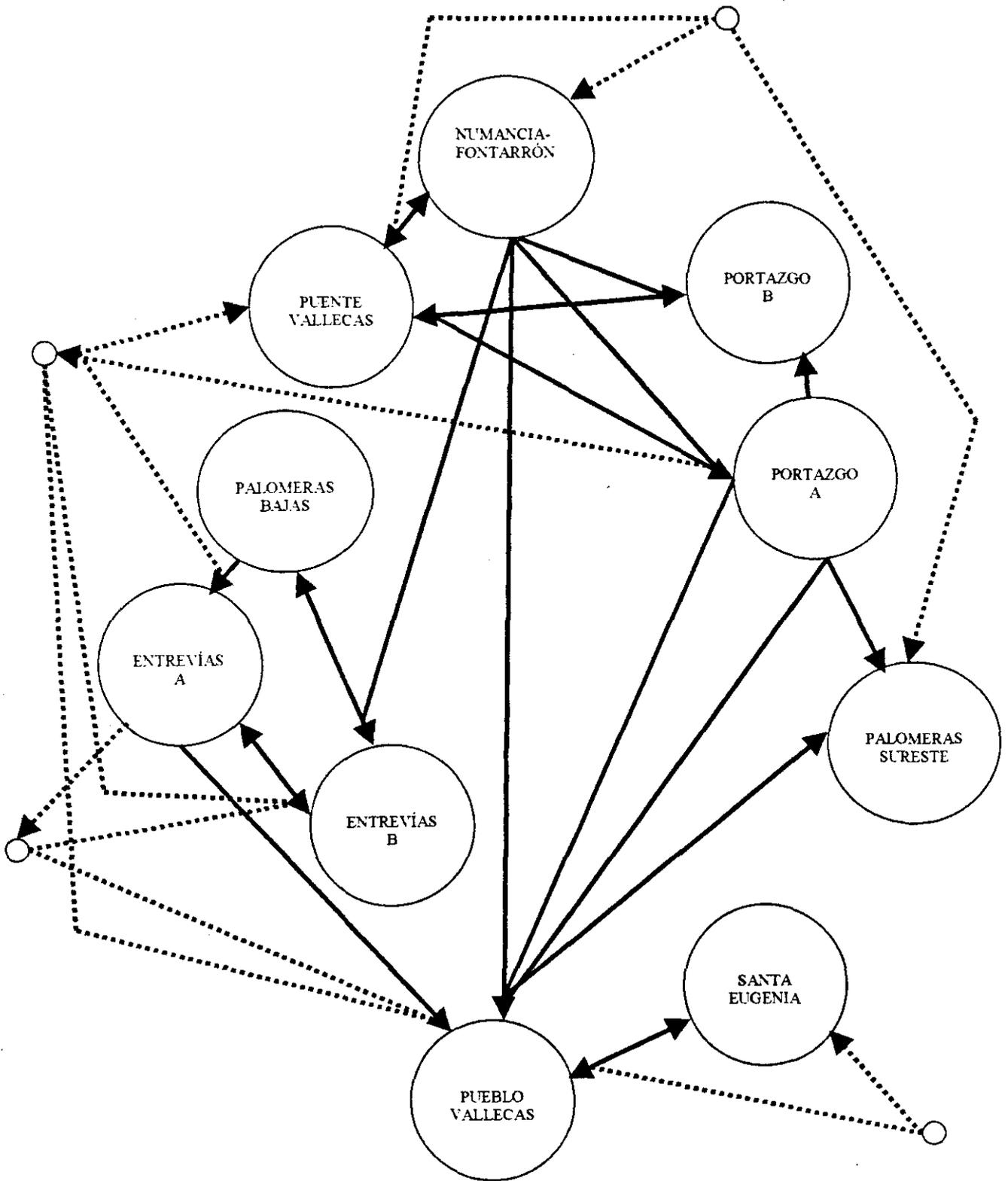
<sup>165</sup> Datación retraceable hasta 1986 ó 1987.

# ESQUEMA DE VÍNCULOS ENTRE LOS GRUPOS DE ESCRITORES REGISTRADOS EN LOS DISTRITOS VALLECANOS (1984-1996)

(Fuente: prospecciones y análisis del grafiti registrado)



**ESQUEMA DE RELACIONES ENTRE LOS NÚCLEOS PRIMITIVOS DE HIP HOP GRAFFITI DE LOS DISTRITOS VALLECANOS (1984-1993. *Tagging* desde 1984/1986 y piezas desde 1986/1989).**  
 (Fuente: prospecciones y análisis del graffiti registrado)



RELACIONES INTRAVALLECANAS → RELACIONES EXTRAVALLECANAS →

### III. CARACTEROLOGÍA Y TÉCNICA DEL GRAFFITI DE CUÑO AMERICANO

#### 1. Tipologías del graffiti de cuño americano

##### 1.1. Las piezas móviles o rodantes

###### Características

Estas piezas se caracterizan por ubicarse en un soporte móvil, siguiendo una tradición de pintadas sobre vehículos bastante asentada en las manifestaciones artísticas populares de los Estados Unidos de América (Baeder 1996: 44-45, 126-133)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Me gustaría aclarar que la difusión "rodante" del graffiti no es una pretensión nueva. Es más, algunas tipologías tradicionales como el graffiti político (a través de la *damnatio* iconoclasta de las efigies o de su faceta propagandista), el publicitario o el de opinión y pensamiento o, incluso, en el caso de las firmas o las marcas autógrafas en su aspiración de garantizarse una amplia difusión y de difundirse espacialmente han buscado el servicio de soportes móviles. Uno de estos medios, de mayor uso en periodos históricos previos a la revolución de las comunicaciones y los medios de locomoción y que en el caso político adquiere un eminente valor simbólico de contestación a los regímenes vigentes, es el graffiti numismático. De este modo, el graffiti sobre monedas y billetes se sirve de la circulación monetaria como medio de llegar a una mayor cantidad de receptores de una manera personal, en un trato de tú a tú. Igualmente, la presunción de la invalidez o la repercusión afiliativa de la moneda grafiteada garantizaría un mayor flujo de ésta, ya que su poseedor trataría de quitársela de encima cuanto antes; aunque en el caso

Preferentemente se opta por los transportes públicos -en especial el tren (fs. 289-290)-, seguidos por los destinados a la carga y el reparto de mercancías por calzada (f. 291). Gracias a la movilidad que ofrecen, el escritor puede tener la garantía de que su obra va a ser contemplada en distintos puntos de su ciudad o, incluso, fuera de ella. Además, esta difusión resulta más indiscriminada, ya que la cantidad y gama de público aumenta, incluidos los escritores de otras zonas.

Es, además, una forma ingeniosa de dejarse ver con mayor impacto, que entraña por su parte un mayor riesgo para el escritor por cuanto puede ser sorprendido por sus dueños, sus conductores, el servicio de mantenimiento o el de vigilancia o sus usuarios. Por tanto, requiere una premeditación que debe atender no sólo a la preparación de la pieza o la previsión del material, sino también a acertar a escoger el momento conveniente.

Los pros de este tipo de acciones son de peso para un escritor: el ahorro del tiempo que le correspondería dedicarse a recorrer el espacio cubierto por el transporte y el ahorro del material necesario para bombardearlo o, prioritariamente, el

---

político podría generar una retención de su circulación, principalmente en periodos de conflicto o represión política. En cierta medida, la moneda grafiteada viene a considerarse una moneda maldita, un objeto que ha perdido el reconocimiento social de su valor de uso y cambio y que ha perdido la protección del poder que avala su entidad como tal moneda (aunque en algunos casos podría considerarse revalorizada en su función o recargada con otro valor militante o compromisario, emocional, histórico, artístico, etc.) De este modo y en cualquier caso, cuanto más se valore socialmente el dinero, mayor será la repercusión del acto grafitero sobre su representación monetaria, así se estimará la violación de su immaculada materialidad como transgresión o profanación.

prestigio que supone para un escritor de graffiti entrar, sobre todo, en la legendaria categoría del pintatrenes. A esto se suma el aliciente de la emoción y el mérito fáctico de superar una prueba peligrosa. Incluso, este tipo de acciones se reviste de un aire deportivo, como sucede con el *tagging* de *skaters* en traseras de autobuses. No obstante, aparece el reto de mantener una cierta cota de calidad en unas condiciones límites de trabajo (tensión y rapidez), y conseguir una composición que se integre aceptablemente en el soporte, con un estilo que se acople a un estado de movimiento o alternante de quietud y movimiento.

### **Clasificación**

La clasificación de este tipo de piezas ya fue realizada por Craig Castleman en 1982 a través del estudio del desarrollo del graffiti de New York City y partía de su clasificación popular (Castleman 1987: 35-47). Esta clasificación se basaba en la observación de los vagones del ferrocarril metropolitano de dicha ciudad y atendía como parámetros a su ubicación interior o exterior, la sencillez y envergadura de la pieza y su contenido. Estas modalidades canónicas se han propagado por todo el mundo y han sido asumidas por todos los escritores pintatrenes, ya que se mantienen constantes todos los elementos principales que concurren (características del soporte y de la técnica). Por

tanto, esta clasificación se mantiene vigente y es aplicable sin problemas en nuestro contexto, aunque se cumplimenta con las modalidades citadas por Henry Chalfant (Cooper y Chalfant 1991: 27) y Suzi Gablik (Gablik 1982: 39).

Esta clasificación entiende que existen siete tipos de obras, de las cuales se pueden considerar piezas cinco<sup>2</sup>, que están además específicamente planteadas para la ejecución sobre vagones:

- 1.- **TAG, HIT o FIRMA:** Es la primera y más básica forma del graffiti. Obra de exterior o de interior, sobre un soporte estático o móvil. En este sentido, cabe distinguir el *motion tagging* (firmas en movimiento) realizadas en los interiores de los vagones y que se contemplan al entrar en ellos o desde el exterior a través de ventanillas. La firma consiste en el nombre del escritor, con letra estilizada y enlazada de una forma que recuerda la formulación de pictogramas, logotipos o monogramas. Se escribe rápidamente, a menudo de un solo trazo y casi siempre en un solo color de tinta o de pintura. En cuanto a su estilo, es tan personal como la propia letra del escritor. Las similitudes formales entre ellas se derivan básicamente de los materiales utilizados o de compartir un mismo estilo caligráfico.
  
- 2.- **THROW UP, VOMITADO o POTA<sup>3</sup>:** Obra de exterior. Manera rápida y simple de dejarse ver, popularizada por el escritor newyorkino IN en 1975 (Toner 1998: 21). Consiste en un nombre de dos o tres letras (apocopado o siglado de varios nombres) que forman una sola unidad, redondeada (*blow up*), que puede pintarse con aerosol rápidamente y utilizando un mínimo de pintura. Suelen hacerse en un tipo modificado de letra pompa: letras gruesas, simples, incompletamente pintadas en un solo color y contorneadas sin mucha precisión con otro normalmente más oscuro. Existe una variante de *throw up* que consiste en el empleo de letras rectas y en tres dimensiones: el *stamp*.  
Su valoración responde más a criterios cuantitativos que estilísticos, aunque la fluidez de su trazado sea apreciada, ya

---

<sup>2</sup> En la edición castellana del libro de Craig Castleman se traduce *piece* por *obra* (Castleman 1987: 40). Yo particularmente prefiero emplear su traducción literal como *pieza*, salvo en el caso de la *masterpiece* que resulta más propio traducir como *obra maestra*. De esta forma, reservo el empleo del término *obra* para toda aquella creación o diseño grafitero, se traten de firmas, potas o piezas en toda su gama, entendiéndose que existe un tipo en especial que responde a la denominación de *pieza*.

<sup>3</sup> Por *throw up* también se entiende algo de mal estilo (Castleman 1987: 40).  
292

que está concebido con vistas a dejarse ver lo mejor y más posible, como el *tag* (Castleman 1987: 40).

- 3.- **PANEL PIECE o PIEZA:** Consiste en un nombre de cuatro o más letras pintadas sobre un soporte principalmente exterior. Las piezas se suelen pintar debajo de las ventanillas y entre las puertas de un vagón, sin ocupar toda su longitud. Puede también incluir algún dibujito. La primera pieza (que se denominó también *masterpiece*) fue realizada por SUPER KOOL en 1972, gracias al avance tecnológico que supuso la válvula ancha (Castleman 1987: 62; Toner 1998: 21).
- 4.- **TOP-TO-BOTTOM (T-to-B) o DE ARRIBA A ABAJO:** Consiste en los nombres, a menudo acompañados de dibujos y otro tipo de decoraciones, que ocupan toda la altura del vagón, pero no todo el largo. La primera se atribuye al escritor RIFF EN 1973 (Castleman 1987: 64) o, con menos fundamento, a HONDO en 1975 (Toner 1998: 21).
- 5.- **END-TO-END (E-to-E) o DE EXTREMO A EXTREMO:** Consiste en nombres con decoraciones y dibujos de importancia que se extienden de un extremo a otro de un lateral del vagón. Casi nunca consta de un solo nombre y, por lo general, es una forma utilizada por escritores que desean acompañar su nombre con el de sus amigos. En otros casos, en lugar de unos nombres contiene el nombre desarrollado del grupo o una frase o mensaje. Por lo común se pinta a medias entre dos o más escritores, compartiendo trabajo y materiales, con el fin de figurar juntos.  
Dentro de este tipo se distinguiría el *window-down*. Se compone de dos o tres nombres por varios escritores que procuran armonizar estilísticamente sus piezas (Cooper y Chalfant 1991: 70).
- 6.- **WHOLE CAR o VAGÓN ENTERO:** Graffiti que ocupa todo el lateral de un vagón, de arriba-abajo y de un extremo a otro. Pueden contener verdaderas escenas. Suelen pintarse por grupos que comparten la pintura y las técnicas; aunque no es raro que se ejecute por un solo autor. Van firmadas por todos sus autores y figura el título, un mensaje o el nombre del grupo. El primero lo llevó a cabo en 1973 FLINT 707 (Castleman 1987: 66).
- 7.- **WHOLE TRAIN, WORM, GUSANO o TREN ENTERO:** Se tiene la seguridad de que el primer tren entero se pintó en 1976, pero no así acerca de quien fue el primer autor. Castleman afirma que fueron CAINE, MAD 103 y FLAME ONE, que lo titularon *The Freedom Train*, en conmemoración del bicentenario de la independencia de los Estados Unidos de América y consistía en once vagones (Castleman 1987: 45). No obstante, Toner advierte de las dudas acerca de otorgar este mérito a CAINE y CHAD o a *The Fabulous Five* (Toner 1998: 21).

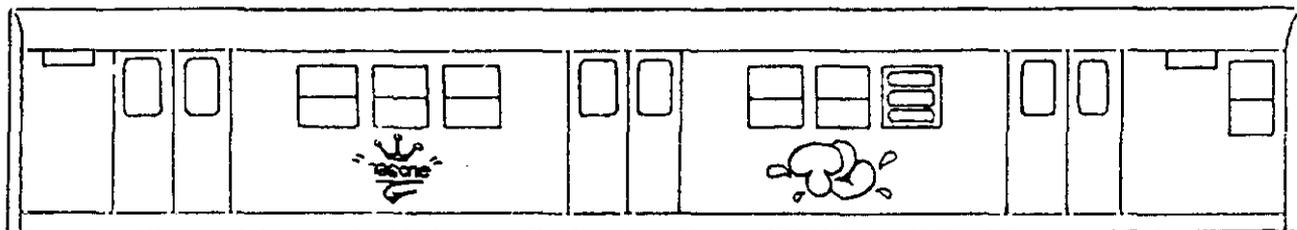
Esta integración puede adaptarse a las características específicas de otras clases de transportes: coches, furgonetas,

camiones, remolques, autobuses, avionetas<sup>4</sup>, barcos, etc. El caso del tren entero es una excepción, ya que sólo un tren de carretera se le asemejaría parcamente.

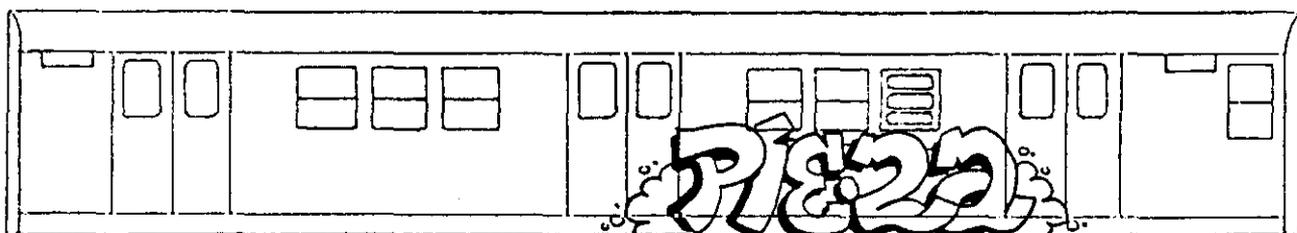
---

<sup>4</sup> Estos graffiti sobre soportes aéreos nos recuerdan la realización de pintadas con emblemas, facciones zoomorfas, *pin-up girls*, etc. sobre el morro de aviones (*Mouth Art*), con amplio desarrollo en la aviación militar norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial. Este precedente, sin embargo, no adopta el mismo significado ni parece ligado directamente con la génesis de las piezas rodantes.

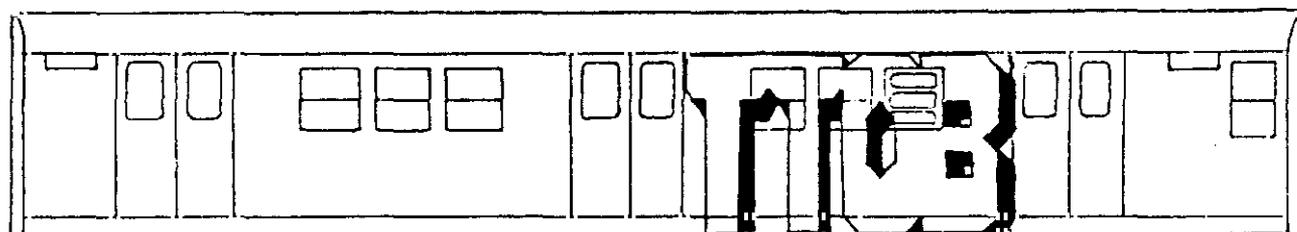
## TIPOS DE GRAFFITI MÓVIL O RODANTE



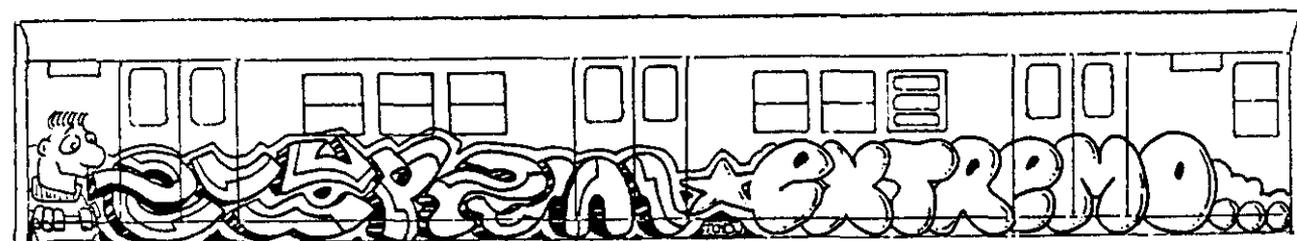
Tipo 1 (TAG) y tipo 2 (THROW-UP)



Tipo 3 (PANEL PIECE)



Tipo 4 (TOP-TO-BOTTOM)



Tipo 5 (END-TO-END)



Tipo 6 (WHOLE CAR)

Representación de diferentes tipos de graffiti newyorkino sobre trenes, basada en las fotografías de Martha Cooper y Henry Chalfant (Cooper y Chalfant 1991). (F. Figueroa-Saavedra).

## 1.2. Las piezas mixtas

### Características

Reciben esta denominación aquellas piezas ubicadas sobre un soporte portátil que se enclava en distintos lugares, por lo general bastante distantes, por un período de tiempo variable. Principalmente se trata de contenedores para escombros o desperdicios, vallas y casetas de obras, puestos provisionales, etc. (fs. 138, 292-293 y 341).

El estilo de estas obras suele desentonar con el del resto de los conjuntos próximos de graffiti, en el caso de proceder de otros puntos, barrios o ciudades (f. 292). Igualmente, también choca el que los nombres de sus autores aparezcan sólo en estos soportes puntualmente y no en sus proximidades, cuando se instalan fuera del lugar originario. Al tener una presencia temporal bastante amplia en un lugar, la influencia pasiva en el estilo de otros escritores puede ser mayor. De todos modos, esta influenciabilidad potencial se reduce normalmente por el carácter predominantemente menor de las obras (firmas, potas, pequeños grafs) o por el desfase de sus estilos, si son bastante viejas.

### 1.3. Las piezas estáticas

#### Características

Su característica principal, cómo es lógico, es su ubicación sobre un soporte inmóvil. Consiguientemente, puede decirse que no buscan ellos al espectador, sino que esa tarea le corresponde netamente al escritor. Por lo general se tratan de muros, pero también son habituales los suelos, los pilares, los techos de estaciones, pasadizos o soportales, el mobiliario urbano (papeleras o contenedores anclados al suelo, marquesinas, paneles informativos, etc.), los paneles o vallas publicitarios (fs. 294-295), los cierres de locales o kioscos (fs. 200 y 296)<sup>5</sup>, las señales de tráfico, las esculturas y los monumentos (f. 297) , etc... No obstante, el soporte no sólo preferente, sino óptimo para desplegarse es el parietal, luciendo más en superficies exteriores que en interiores.

---

<sup>5</sup> En estos casos, se observa un componente temporal, ya que sólo cuando el establecimiento se encuentra cerrado el graffiti puede contemplarse. Además, en este particular, el graffiti adoptaría el papel del clásico telón teatral, de la cartelera televisiva de ajuste o cierre de emisión o del corte publicitario, luciendo sobre todo en periodos festivos.

## Clasificación

En lo que respecta a los muros, se puede establecer una clasificación de las piezas según la envergadura de su tamaño y de su contenido. Propiamente, se pueden considerar piezas los tipos del seis al diez:

- 1.- **TAG, HIT o FIRMA.**
- 2.- **THROW-UP, VOMITADO o POTA.**
- 3.- **FIRMA ROTULADA:** Es una firma más elaborada y cuidada, muy común entre los *taggers* autóctonos. Es una modalidad que busca destacar la firma visualmente, a través del colorido, el gran tamaño o el recurso a la tridimensionalidad.
- 4.- **SKETCHING o SKETCHING GRAF:** Es un esbozo o dibujo lineal sencillo, monocromo y con un trazado rápido y escaso. En algunos casos puede funcionar como firma.
- 5.- **GRAF o DIBUJO:** Es una figura independiente pintada con dos o más colores y que puede adoptar un aspecto plano o volumétrico.
- 6.- **PIECE o PIEZA:** Consiste en una obra, interior o exterior, que no suele exceder de los ocho o diez metros de largo ni de los tres de alto. Normalmente es realizado por uno o dos escritores, siendo uno el coordinador. A razón de su calidad puede recibir el apelativo de *masterpiece* (pieza u obra maestra), aunque inicialmente fuesen sinónimos *piece* y *masterpiece* (Castleman 1987: 62).
- 7.- **ROOM o GRAFFITI DOMÉSTICO:** Generalmente lo realizan los escritores en su propio domicilio o en el de amigos, libremente o por encargo. Es habitual en el *squatter graffiti* y puede aplicarse esta categoría a los callejones que constituyen un espacio recogido y en ocasiones el territorio semiprivado de algunos grupos.
- 8.- **WALL, MURO o PIEZA MURAL:** Es una pieza exterior que recubre una gran parte o toda la extensión de una tapia, una medianera, etc. Se compone de varios nombres y figuras. Generalmente es un trabajo en equipo, donde varios escritores (habitualmente tres o más) aúnan su esfuerzo y talento para componer y cubrir toda

la superficie de un modo homogéneo o unitario. Si es muy inmenso, superando con creces la dimensión de una pieza normal, se puede denominar *huge mural*.

- 9.- **FRONT o FACHADA:** Es un graffiti que recubre todo el frente de un local (*storefront*) o edificio, solapándose, abriéndose paso entre los elementos arquitectónicos o integrándolos en la composición. Conlleva en ocasiones un gran despliegue de medios (andamiaje, gran cantidad de pintura, una estudiada labor de proyección, una tarea de equipo, etc.). Puede ser una composición unitaria o conformarse de distintos cuerpos.
  
- 10.- **WHOLE HOUSE, WHOLE BUILDING o CASA ENTERA:** Se entiende por tal el graffiti que cubre todo el perímetro visible de un edificio, con un mínimo de dos costados. En ocasiones, también se integra el tejado, cuando resulta visible.

## 2. Ubicación de las piezas

Obviamente, el objetivo básico del escritor de graffiti *alla americana* es que su graffiti se contemple y hasta se admire. Pero este hecho se establece por éste de una determinada manera. Por tanto, el escritor considera de modo aproximado su propio criterio, las condiciones o circunstanciales especiales que influyen en el desarrollo de su acto y el seguimiento de unas pautas habituales ratificadas por su fortuna tradicional.

Consiguientemente, atendiendo a estos imperativos, se pueden distinguir tres conjuntos básicos de ubicaciones, según sea su gradiente de intimidad. Estos tres tipos de espacios son el público, el semipúblico y el privado, presentando cada uno de ellos peculiaridades derivadas de su configuración espacial y de su determinación de la relación entre graffiti y espectador y de las características de éstos.

## 2.1. Espacios públicos

El ámbito público es el que principalmente alberga esta clase de producciones que englobamos como graffiti de cuño americano. Por lo general, el modo cómo un escritor se hace notorio entre el resto de los escritores y de la ciudadanía es por medio de la búsqueda de un soporte en el que su obra luzca y desde el que se logre la mayor difusión posible. Consiguientemente, son los ubicados en el espacio público los que ofrecen estas garantías de publicidad.

Esta imperiosa necesidad de partida condiciona la elección preferente de ciertos soportes. El principal será -casi por tradición- todo aquel transporte que transite al aire libre o bajo tierra en un circuito público, ya que amplía la cantidad potencial de público con respecto a un soporte estático. Esta repercusión publicitaria se acrecienta cuando se trata de un transporte público, porque asegura un recorrido extenso por vías principales, bastante concurridas por potenciales espectadores, cuyas miradas se pretende captar. También se asegura un público usuario, expectante, en cada una de las paradas de su ruta y una propagación polémica originada por el escándalo social que suscita el atentar contra "las propiedades de todos" (aunque también puedan haber reacciones favorables o hasta una absoluta falta de atención). A esto cabe añadirse la posible proyección a través de los *mass media*, escasísima en relación con el volumen

de actividad. Un supuesto en el que juega un papel fundamental el azar, ya que en ocasiones se ponen trabas a una divulgación gráfica que podría incurrir en apología del vandalismo. Por otra parte, en el caso del interior de los vagones, la garantía proviene del número de usuarios que se sirven de ellos y que se topan por lo general con firmas tanto en puertas, ventanas, asientos y paredes interiores de la caja del vagón.

En el contexto vallecano, la presencia de dos importantes líneas ferroviarias (Madrid-Guadalajara-Zaragoza y Madrid-Cuenca-Valencia) y de la línea 1 de metro (Plaza Castilla-Miguel Hernández)<sup>6</sup> favorecen la puesta en práctica de esta actividad. Los vagones afectados son los de trenes para el transporte de pasajeros (cercanías o regionales) o trenes de mercancías, también locomotoras y vagones de uso auxiliar. Su ataque se produce durante su inmovilización en cocheras o apartaderos. Los autobuses de la Empresa Municipal de Transportes no tienen gran interés -pese a la existencia de una cochera en Entrevías-, salvo para el bombardeo interior de firmas o el menos frecuente exterior.

En este tipo de ubicaciones móviles, también tiene una notable incidencia el factor geográfico. Este condiciona el empleo fundamental de ciertos medios de transporte y obliga a los escritores a elegirlos como soportes. Esto resulta muy patente en

---

<sup>6</sup> La principales acciones se produjeron en las cocheras de la estación de Portazgo, entre los últimos años 80 y primeros 90, antes de la prolongación de la línea hasta Miguel Hernández en 1994.

áreas marítimas, lacustres o fluviales, como sucede en el caso de la ciudad de Amsterdam, donde el graffiti ha tenido en barcos y lanchas uno de sus más golosos objetivos. También se constata la realización de piezas en avionetas (WANTED noviembre 1995), pero la publicidad es cuantitativamente menor, ya que su percepción es mínima cuando están en vuelo. No obstante, agranda el abanico de soportes posibles y mejora anecdóticamente el *curriculum* de cualquier escritor.

Por tanto, no es extraño que se haya desarrollado distintos mecanismos para atraer la atención del espectador dentro del espacio público. Entre ellos está la búsqueda de soportes originales o la interferencia de medios de comunicación con los que compiten, incluso, con el recurso de técnicas semejantes que parecen incidir especialmente en cierta relectura irónica de los códigos de comunicación publicitarios. La captación de la mirada ha motivado que proliferen el *tagging* en todas aquellas zonas donde hay un gran trajín de personas, como las estaciones de metro o ferrocarril, los apeaderos o los intercambiadores de transportes, las tapias que acotan vías de comunicación, las avenidas o calles principales, comerciales, plazas, centros de enseñanza, espacios deportivos y recreativos, etc. Incluso, se llega a atentar contra monumentos artísticos o edificios principales, ubicados generalmente en lugares de paso principal o concentración.

En este sentido, el de la visualización rápida cara a una divulgación efectiva, pero dentro del mundo del graffiti, tenemos lo que se conocen como *halls of fame*. Se tratan de puntos donde

los escritores visitantes o de regreso dejan su firma, sola o con un mensaje. Por tanto, se pueden considerar como "tablones de anuncios" o "paneles de registro" donde figuran las novedades. Frecuentemente se ha observado el uso de las bocas de metro con este fin o de paredes en zonas vistosas o concurridas.

No obstante, la saturación de los soportes estáticos -fácil en un distrito donde la limpieza de fachadas es mínima respecto a otros distritos<sup>7</sup>- motiva la colonización expansiva de sus inmediaciones y otras zonas próximas, secundarias o muy secundarias. Lo que minimiza la publicidad de la obra de los escritores. No obstante, esto resulta relativo, ya que, aunque

---

<sup>7</sup> Este aspecto de descuido, en cuanto a la atención pública de la limpieza de fachadas en Vallecas, lo resaltan varios de los escritores consultados (SUSO c.p. marzo 1996; CHICO c.p. marzo 1996; MROK c.p. abril 1996). Incluso, me llegan a advertir, si no tengo en cuenta tal factor, sobre probables confusiones o engaños evaluativos acerca de la intensidad de la actividad grafitera de unos determinados barrios en comparación con otros.

Pero por otra parte, especialmente en un encuentro en el mes de julio con el escritor MEGAROCK, compruebo la consciencia, sorpresiva y lamentada, entre los escritores vallecanos de una anomalía a este respecto, registrada por ellos desde hacía meses en el Distrito de Puente de Vallecas. Ello viene a confirmarme una serie de apreciaciones particulares que comenzaron a partir de la prospección que de Entrevías realice en el mes de enero y verifique, posteriormente, en Portazgo, San Diego y Numancia. La actividad de limpieza de graffiti en el distrito, a manos de la concejalía correspondiente de la Junta de Distrito, resulta descomunal y demoledora en comparación con el abandono usual del área. Su cenit se alcanza con motivo de las Fiestas del Carmen de 1996 con una cubrición de urgencia, bastante chapucera, del Recinto Ferial de la Avda. de Buenos Aires, donde establecí el seguimiento de la cata P1/95-96. En definitiva, en unos siete meses por iniciativas tanto públicas como particulares se eliminan al menos unos ocho conjuntos importantes de graffiti (aproximadamente unas treinta piezas) en el Distrito de Puente de Vallecas, con una antigüedad establecida entre los seis años y el par de semanas. Las piezas más afectadas fueron las realizadas por los BBS, los SP, los TRC y sobre todo los CZB, con lo que se daña irremediabilmente la memoria histórica del graffiti vallecano y algunos de sus conjuntos de mayor valor artístico.

A esto se suma que, en el mes de abril, se es testigo del derribo parcial de tres secciones de la tapia que delimita la franja ferroviaria, próximas a la Estación de Santa Eugenia, a causa de obras de reafirmación. En esta acción, se puede estimar en un número de diez las piezas dañadas total o parcialmente. Finalmente, en septiembre se inician una serie de obras de edificación en Numancia y San Diego que tendrán como consecuencia el emparedamiento de, al menos cuatro piezas, entre ellas el mural de los QSC.

Sin duda, 1996 será un año desgraciado para el graffiti de Vallecas, estimándose en una cifra mínima de cincuenta las piezas destruidas. Lo que no sólo resalta la virtual transitoriedad de estas producciones, sino que su característica como efímeras recae principalmente en la no intencionalidad de crear un producto perdurable y no tanto en su inmediata desaparición.

esta aglomeración de graffiti es verdaderamente contraproducente en sus efectos sobre el viandante, no lo es así para los escritores. Éstos, familiarizados como están con ese ruidoso discurso mural, distinguen sin problema cada uno de los sonidos que quieren oír. Por otra parte, esta saturación sí puede originar el abandono de un área, al igual que por otras causas como el cansancio, el traslado de los puntos de reunión, las campañas represivas sobre el graffiti o la persecución a los escritores.

La conquista de la calle se establece por medio de una mayor presencia de graffiti, sobre todo, a través del bombardeo de firmas y potas. Éstas se estampan sobre todo objeto que puebla la vía: cubos de basura, señales de tráfico (señal misma o poste), farolas, bancos, buzones, kioscos, cierres de comercios, portales (puertas, quicios, arrimaderos, canalones, etc.), aceras, bordillos, etc. Con ello, los escritores tratan de demostrar que no hay nada que se escape a su acción, que todo es susceptible de sufrir su incontinente agresión pictórica. Esta toma de posesión territorial tiene un evidente ejemplo simbólico en el *tagging* que se desparrama a lo largo y ancho de las rutas de bares, en zonas de coqueo. La presencia de locales de ocio posibilita la irrigación encauzada del fenómeno de firmas, igualmente determinada por la ubicación de estaciones de metro, tren y autobús o, incluso, la presencia de comercios enfocados al mercado hip hop. La aglomeración de este *tagging* en puntos específicos, de modo prolongado en el tiempo y asentada en una costumbre legitimadora o consentida es lo que genera lo que se

conocen por *writers' corners* (Popper 1989: 258). Esta exclusivización del uso de un punto del tejido urbano como soporte grafitero es semejante a la que se establece en el mundo de los cartelistas o pegacarteles (C.G.P. 11-8-1996: 6). A este respecto, cabe destacar la coordinación o la fricción que existe entre estos dos sectores que actúan en la ilegalidad, pero son más o menos permitidos.

En toda esta colonización espacial, cabe resaltarse un comportamiento común. Por lo general, el desarrollo de la cubrición o el relleno se mueve en un sentido horizontal y en un margen inferior, que no suele superar generalmente la segunda planta (fs. 10 y 116). Esto viene determinado por la proyección superficial urbana, el trazado del soporte arquitectónico y la natural inaccesibilidad de ciertas cotas. No obstante hay excepciones, que como principal consecuencia tienen cazar la mirada de un viandante-espectador que ve desarticulados momentáneamente los propios mecanismos de defensa que ha generado para soportar el *ruido callejero*, incluido el que desprende el graffiti. Por ejemplo, se observa en un bloque de pisos, sito junto al Alcampo de Moratalaz y anexo a la Avda. de la Paz, un desarrollo horizontal pero en un nivel bastante superior a la altura habitual. Concretamente, es en la azotea donde desarrollan su actividad. Esto se explica por la posibilidad de acceso de los escritores implicados a esta parte del edificio y el interés por dar la mejor y más original visibilidad a sus piezas<sup>8</sup>. Por otro

---

<sup>8</sup> Este caso no parece ser único (f. 337). Es más, se puede afirmar que este hábito responde a una necesidad de originalidad, superación, visibilidad o

lado, se ha localizado un desarrollo en sentido vertical en el poste del teleférico que se levanta frente al río Manzanares o en estructuras al descubierto de edificaciones abandonadas (f. 301). En esta conducta se aprecia un interés eminente entre los *taggers* por batir la marca más alta. Es una sencilla demostración del *No Limits* del graffiti.

El desarrollo de buenas piezas, al necesitar de una superficie con unas peculiaridades específicas, cara a su vistosidad o su envergadura, encuentra en las tapias y edificaciones que ciñen las franjas ferroviarias un marco ideal para su contemplación por miles de ciudadanos que se sirven de este medio de transporte (fs. 17, 123-58-59, 133, 142, 229-263, 271-288 y 298). A este particular, ha de añadirse como incentivo el emblematismo del que se dota al espacio ferroviario en el mundo del graffiti. También el exterior de las naves de los polígonos industriales o de centros de enseñanza se muestran muy efectivo para albergar conjuntos de piezas, sobre todo si se ubican junto a tramos ferroviarios o calzadas rodadas o si dan a un espacio abierto. En definitiva, son los lienzos parietales amplios los que recaban la atención de los escritores. Todo esto es bastante patente en Vallecas a lo largo de la línea férrea que conecta las estaciones de Atocha Renfe, Entrevías, Pueblo Vallecas y Santa Eugenia y en los polígonos, los edificios y los muros que dan a la Avda. de la Paz (M-30), a su prolongación

---

intimidad, común a todos los escritores.

hacia la N-IV o a la Avda. del Mediterráneo. En este sentido, podemos citar además por su vinculación con Vallecas el conjunto de Moratalaz que comprende al I.E.S. Carlos M<sup>a</sup> Rodríguez de Valcárcel y el Parque Municipal Charles Darwin (Fontarrón).

Los centros de enseñanza o los polideportivos aparte de ser convenientes por sus estructuras, ofrecen la ventaja particular de favorecer un alto índice de público juvenil, entre los que no faltan escritores. Como ejemplos en Vallecas tenemos las instalaciones deportivas del I.F.P. Vallecas I (San Diego) y proximidades, inmediaciones del C.P. El Madroño (Numancia), inmediaciones del C.N. Fray Junípero Serra (Numancia), inmediaciones del I.B. Tirso de Molina (Portazgo), inmediaciones del C.P. Liceo Cónsul (Entrevías), inmediaciones del I.B. Arcipreste de Hita (Entrevías), del C.P. e I.B. García Morente (Entrevías), perímetro del campo de fútbol del Pozo Vallecano (Entrevías), el Complejo Deportivo Palomeras (Palomeras Sureste), la Escuela Infantil Arco Iris (Santa Eugenia), etc. También, tenemos áreas verdes, espacios abiertos o descampados con presencias importantes de conjuntos de graffiti: Parque de Entrevías, Parque Amos de Acero (San Diego), Parque de Azorín (Palomeras Bajas), Jardines del Portazgo (Palomeras Bajas), el Recinto Ferial (Portazgo), el Parke (Pueblo Vallecas), etc. Dentro de estos espacios podría incluirse el conjunto de graffiti que aparece en las tapias del Cementerio de Vallecas, visible desde la población colindante. Por otro lado, se confirma la existencia de notables conjuntos en entornos religiosos como el de la Parroquia de San Carlos Borromeo (Entrevías), vinculado al

308

del C.P. Liceo Cónsul y cubierto en enero de 1996. En otros casos puntuales se sirven de tapias de solares, medianeras, fachadas de locales cerrados, muros de contención, pretilos, chapas de obras, cierres de comercios, puertas de naves, bajos de puentes o pasos elevados, paneles publicitarios, etc.

No obstante, hay puntos que reúnen los requisitos de amplios lienzos y muy buena visualización, pero son infrautilizados por los escritores por ser proclives a sufrir un inmediato derribo. Esto es evidente en las casas de la Avda. Peña Prieta, cuyas medianeras, descubiertas por la demolición de las edificaciones anexas, dan vistosamente a la Avda. de la Paz y a la calle Camino de Valderribas. Sin duda, la evaluación por los escritores de las posibilidades que ofrece el lugar encuentra un poderoso contra en esta probabilidad. No obstante, la saturación del área favorece la incursión de *taggers* y escritores que quieren hacer su primera pieza en el barrio.

Igualmente, hay que indicar que si, por ejemplo, en el caso de las pintadas políticas de grupos anarco-comunistas las sucursales bancarias, las oficinas del INEM, las delegaciones de Hacienda, los edificios municipales, los colegios de religiosos o las parroquias y sus inmediaciones son el blanco selectivo preferente de sus acciones, en el caso del graffiti que nos ocupa también se pueden determinar unos focos típicos de atracción para la acción de los escritores. Estos suelen ser las estaciones de ferrocarril y del metropolitano y sus proximidades. Todos ellos se conectan a través de las redes viarias rodadas y ferroviarias,

que también se constituyen propiamente en ejes de atracción que articulan los conjuntos de graffiti en un espacio eminentemente urbano o urbanizado, que se van debilitando con su infiltración<sup>en</sup> el espacio rural. De tal forma que ambos se constituyen en un sistema de irrigación cuya ampliación y desarrollo conlleva la difusión y expansión del graffiti.

## 2.2. Espacios semipúblicos

En ocasiones, la ubicación, a pesar de producirse en un marco público, adopta un carácter restringido. Esto sucede en el caso de elegirse callejuelas, callejones, portales de garajes, patios o plazas recogidas que por unas peculiaridades fundadas en su tránsito reducido y en su intimidad marginal permiten la libre actividad de uno o varios escritores. Estos pueden desenvolverse a su antojo ya que las repercusiones públicas son escasas, gozando prácticamente de una total impunidad por omisión.

En este caso, el escritor no tiene en la satisfacción de su imperioso deseo de exhibición, en la contemplación pública, el principal objetivo, aunque la consiente y la tiene en cuenta (reconfortándose en el efecto sorpresa o mágico que causa). Sino que su obra adopta un eminente sentido decorativo en un espacio del que se siente en cierto modo poseedor. En sí, la motivación fundamental es la autocomplacencia y la construcción de un refugio evasivo, de un alvéolo urbano donde respirar, en el que las condiciones espaciales desempeñan un papel primordial.

En Vallecas tenemos excelentes ejemplos como el ubicado en la parte trasera del Polígono Industrial "La Cerámica", con una estructura a modo de embudo (fs. 54-55, 82-83, 85, 87-88 y 299). Su recorrido, en dirección este-oeste, producía una sensación intrigante, enigmática y angustiosa, si además consideramos las

implicaciones de inseguridad ciudadana que tiene la zona. En su concepción global, este dormido y ahora extinto conjunto de graffiti pedía, por su específico topismo, que el espectador incursor recorriese envolventemente su grafiteado perímetro. Otro interesante es la calle Cecilio Perucha, refugio de los SP; cuya estrechez y cortedad, ha contraído su expansión por las calles Puerto de Suebe y Monte Oliveti (fs. 44-45 y 77). El conjunto situado en la calle/plaza de Picos de Europa (fs. 72-75), también extinguido, es igualmente destacable y además se vincula al mismo grupo de escritores. No obstante, goza de una intimidad menor. También cabe mencionar otros dos callejones: el de los STL (LODEN, LODEN II), anexo a la calle Venancio Martín y de escasísimo valor por el momento, y el Callejón de Ruices, donde han actuado los 3CP de modo permitido (fs. 2, 195-197).

#### **La Calle de ASN**

No obstante, encontramos el mejor exponente en el conjunto conocido como *Calle de ASN* o *el Callejón* (Numancia, cata N2/95-96; (fs. 161-188). Este se mantiene activo, bastante activo, lo que no puede afirmarse de la mayoría de los conjuntos referidos anteriormente. Se trata de un callejón en el que se condensan numerosos y variados graffiti en muros y suelo de modo envolvente, con una impresión atosigante. Esta sensación la

312

garantiza no sólo la abigarrada y barroquizante proliferación de graffiti, presente en otros espacios de parecidas características, sino también de modo fundamental su peculiar topología en recodos. Una distribución espacial que genera igualmente un fantasioso encanto.

Los ASN no ocultan su postura anarcosindicalista -próxima a organizaciones históricas como la C.N.T. o la F.A.I.- a través de la representación de diversos signos y de banderas rojinegras (f. 171). A través de lo lúdico, sus convicciones antifascistas tienen en el dibujo de una diana con la foto de Adolf Hitler pegada en su centro un elocuente manifiesto (fs. 169-170). Es más, la existencia de escritos en suelos y paredes, pintadas con una función señalizadora, advirtiendo explícitamente que no se tolera la presencia de unas entidades malévolas que violentarían la paz del recinto (nazis, fachas, *bone heads...*), señalan una determinación militante (f. 183). De este modo, el Callejón se convierte en un refugio. Sin embargo, en conjunto no prima una impronta política, prima la estética y la defensa de esa estética.

En esta orgía de trazos concurren y se combinan el arte por el arte, el arte como testimonio de una presencia o expresión de un sentimiento o un pensamiento y el arte como medio de enunciado de un planteamiento ideológico. <sup>Así,</sup> este callejón es más que un escenario. Es un foco activador y polarizador que permite la aparición profusa y creativa de un variado graffiti. Esta expresión personal y comprometida de unos autores que desentrañan

su mente y su corazón mutuamente se desarrolla en un laberinto umbelicéntrico para sus ocupantes, que se consagra en una especie de nutriente seno materno. No es extraño, pues, que el diálogo entre el autor y el soporte cobre unos tintes amorosos que evidencian una sentida relación afectiva entre las partes involucradas. El beso tiernamente rasgado de una brocha, susurrado en un ladrillo o la contenida eyaculación explosiva de un spray en el enlucido de un muro desembocan en un orden natural que posibilita que el caos brote de las paredes, exigiendo la comunión de los intervinientes<sup>9</sup>.

En este particular, lo lúdico y aventurero encuentran una materialidad propicia, significativa y simbólicamente opresiva, para su expansión. En sí, la extensión general de la visión laberíntica a toda la trama urbana colonizada por los graffiti más que adecuada es un lugar natural para el escritor de graffiti (Garí 1995: 249). La urbe y el graffiti forman una excelente combinación por sus peculiaridades físicas y sociales. En definitiva, el laberinto urbano o suburbano viene a ser esa topología específica que requiere el graffiti para su sublime desarrollo, el soporte más apropiado al carácter clandestino y persecutorio de los escritores. En la Calle de ASN nos encontramos ante la puerta de salida del orden civilizador y la

---

<sup>9</sup> «El arte es un medio para apoderarse del mundo [...] por la violencia [...] [o] por el amor» (Hauser 1973: 152), eso está bien ejemplificado por medio de las acciones grafiteras. También a un nivel particular, puede considerarse que «el arte constituye un medio para la superación de estado caótico, desordenado e insoportable en que el mundo se encuentra para un temperamento inquieto e insatisfecho» (Hauser 1973: 152), como el de estos chavales. En este caso, el estado caótico a superar es, subjetivamente, el opresivo marco urbano que les acoge y en el que, sin embargo, se mueven como pez en el agua. La impresión caótica que ofrecen sus graffiti y de la que participan representa el estado natural del mundo: el Orden.

entrada al "subconsciente urbano". Un espacio extrañado del tejido común, pero firmemente enraizado en sus entrañas.

Es interesante, en todo esto, la conexión que se establece entre lo laberíntico y su entidad como representación del caos (Calabrese 1989: 146 y ss.), cuando viene a relacionarse un espacio como el de los ASN con una estética barroca, una inmanente ideología anarquista y una intencionalidad concentradora. Por otro lado, es conveniente atender el topónimo *Valle del Kaos* que en otros conjuntos grafiteros de Vallecas suelen usar algunos escritores -como MATHE, de los ATZ de Santa Eugenia-, para percatarnos de las conexiones conceptuales que existen entre el graffiti y la ruptura del orden establecido. El Valle del Kas se convierte de este ingenioso modo en una imagen suburbial, emblemática para los escritores de graffiti. Un enorme laberinto con muchos centros -uno de los cuales es éste-, en cuyas estancias moran Teseos armados con aerosoles, de los que brotan los coloristas hilos que impiden a sus portadores desorientarse y perderse irremediabilmente en los abismos de la gran urbe. No es difícil implicar en esta imagen la presencia de obcecados minotauros que tratan de adecentar su palacio, manteniéndolo en orden a toda costa. En esta situación confluyen y entran en conflicto dos órdenes dispares, un roce cultural. Así pues, de este duelo surge esa impresión de caos que embriaga el espíritu heroico de unos escritores que presienten en la muerte de los minotauros el fin de su fantástica aventura.

Nos encontramos con una auténtica instalación, de un barroquismo embriagador, compuesta desde una actitud consciente, donde son frecuentes las referencias al espacio que acoge las obras. Este callejón se constituye, pues, en una entidad autónoma y representativa, a la que se homenajea para homenajear a todos aquellos que han dejado algún testimonio de su presencia, a todos aquellos que le tienen poseso. De esta forma, encontramos esporádicas alusiones directas a este lugar. Pero igualmente, percibimos numerosas alusiones indirectas a través del modo de distribuir las piezas, de acoplarlas rítmicamente a los recodos, de disponerlas sobre los lienzos o los elementos arquitectónicos que lo integran, llegando a enlazar unos y otros con una pretensión fundidora. Todo se constituye en un único tapiz que reviste una osamenta descarnada. El marco estructura la conquista irregular y caprichosa del espacio, que parece poseída de una febril y obsesiva persecución de un vacío (*horror vacui*) que se convierte en símbolo vertiginoso del immaculado orden establecido.

El efecto sorpresa se inculca en el viandante que irrumpe en este espacio laberíntico a través del enunciado silencioso de un enigma (Calabrese 1989: 156 y ss.) Lo afirma y acrecenta el mismo envoltorio urbano que encauza este graffiti. Normalmente, este individuo se encuentra solo frente a un espacio vivido, aunque solitario. Pero, en el se intuye la presencia frecuente de los autores del revestimiento pictórico de tan pintoresco espacio a través de su prodigado grafiteo y de los residuos de sus reuniones. Un revestimiento del que en general se ignora las más

316

de las veces las intenciones puntuales de sus autores y que nos enfrenta a un cripticismo fascinador de ribetes mágicos, en el que confluyen símbolos, iconografías en cierto punto diabólicas, imágenes dulcemente ingenuas... La soledad o, mejor dicho, la contemplación individualizada, que aproxima al espectador a un espacio mediatizado, le sumerge en una esfera diferente, donde parecen regir o rigen otras leyes, otras reglas de juego distintas de las que gobiernan el orden social. Incluso, este intruso teme y espera, al doblar una esquina o girarse, toparse con esos minotauros del *spray* -porque ahora él es Teseo- u otras criaturas típicas de la fauna suburbana (yonquis, navajeros, mendigos, jeovasios, violetas, marujas, niños, etc.) Este misterio acerca de la certeza de presencias, ahuyenta a extraños, temerosos de los abismos, y excita la pulsión vivencial de los temerarios.

Junto al placer de recorrerlo, de perderse entre sus paredes, nos encontramos con el placer de enclavarnos y permanecer en él indefinidamente, omitiendo la obligación de encontrar un camino de salida. Nos recreamos en una atemporalidad que ofrece la marginalidad espacial del entorno, y que agudiza, en este caso, la proximidad contrastada de dos calles comerciales de importante tráfico, que la acotan o emparedan paralelamente (calle Puerto de Canfranc y calle de López Grass). En esta instalación se ha creado el vacío de lo atemporal, el vértigo de lo estático. La quietud física de algo que sabemos vivo, que se renueva y crece constantemente, pero sin sentirlo; nos aleja y libera del movimiento de la urbe, de su ritmo vital y mortal. Nos

recogemos en el abrigo de un espacio sagrado, rupestre, que revive un orden natural, bendecido por la mano del hombre que combate el sueño de la muerte y recrea el sentido de la vida bajo el humo de la marihuana o los vapores del alcohol.

Ineludiblemente, nos topamos con lo mágico. La magia de los conjuros y la alquimia de los colores, la purificación del alma y la estigmatización de la carne, la creencia en que la creatividad no tiene más límites que los que deshace.

Sin duda, la Calle de ASN es un extraordinario ejemplo de estos ámbitos urbanos que son tan queridos para los escritores de graffiti. Finalmente, este exponente nos sirve de pretexto para enunciar cuatro tipologías espaciales grafiteras que se dan en el espacio público:

1.- **WRITERS' CORNER:** Puntos concretos del tejido urbano -en encrucijadas preferiblemente-, tradicionalmente destinados al ejercicio del graffiti.

2.- **GRAFFITI PASSAGE:** Se trata de un conjunto de una o más calles menores o callejones, generalmente resguardado y peatonal, que asume un valor como espacio semiprivado. Normalmente acaba siendo el territorio particular de un grupo de escritores al que pueden acceder otros escritores con permiso suyo o por invitación. Éstos, durante sus reuniones, cubren intensivamente tanto las paredes como el suelo de firmas, potas, dibujos, piezas, etc.

3.- **GRAFFITI PLACE:** se trata de un conjunto ubicado en lugares recogidos o retirados en recintos despejados o ajardinados y parques. Las características de uso son semejantes a las del tipo anterior.

4.- **CANDY APPLE o CIUDAD-GRAFFITI:** Se trata de una aglomeración extensiva de graffiti. Suele abarcar varios bloques de viviendas o edificaciones de diverso tipo (polígonos industriales, bloques abandonados, etc.), recubiertas abrumadoramente de graffiti. Es fruto de la labor de múltiples grupos de escritores y necesita para que se dé ciertas

condiciones de abandono privado y público en su mantenimiento y limpieza que favorezcan esta acumulación excepcional. Además, requiere un inusual respeto de los escritores hacia las obras anteriormente hechas, lo que indica una intencionalidad comunitaria en la conquista expansiva del espacio y un fuerte sentimiento fraternal. No presenta una homogeneidad de estilos, sino que se yuxtaponen o coordinan distintos modelos, atendiendo a diferentes modas y autorías. Esta posesión masiva puede conllevar no ya una apropiación simbólica, sino una apropiación fáctica tanto por la presencia de escritores o gente afín como por disuadir la intrusión de gente ajena.

### 2.3. Espacios privados

Aquí nos encontramos con un tipo de ubicación ajena totalmente a los principios del graffiti callejero, que incide en la publicidad de la obra. En este supuesto, las obras se pintan en las habitaciones de las casas particulares de los escritores o de sus amigos o en naves o edificios okupados por éstos, siendo su destinatario ellos mismos (fs. 300, 302<sup>10</sup> y 338). En el caso de la realización de graffiti en estructuras arquitectónicas abiertas el carácter privado que pudiese presentar puede tornarse en semiprivado o en público (f. 301). Igualmente, las decoraciones interiores de locales de ocio o comercio, -que propiamente no deberían de considerarse graffiti- serían consideradas semiprivadas.

En algunos casos, estas piezas pueden pasar a ser públicas en el momento de procederse al derribo de la edificación (f. 300 y 302). Quedan así al descubierto, trocando total o parcialmente la intencionalidad original de su autor, si no tenía presente esta posibilidad.

---

<sup>10</sup> En este particular, de esta foto lo que nos interesa como ilustración de lo citado son los graffiti *punkis* o *squatters* hechos en algunas habitaciones del edificio antes de derribarse. Las piezas de *Hip Hop Graffiti* de NOVA y KAMI son posteriores al derribo, como fácilmente se aprecia por el apoyo de los escritores en una estructura de vigas metálicas -que determina la longitud de la composición- para acceder a pintar a la altura de una segunda planta y por el pintado sobre testigos de tabiques y suelos.

### 3. Elementos constitutivos de las piezas

En las piezas pueden distinguirse una serie de elementos asentados por la extensión y arraigo de su uso durante el proceso de fijación del graffiti newyorkino y su proyección a través del *Hip Hop Graffiti*. Estos son los siguientes:

- 1) Las letras,
- 2) las figuras,
- 3) las epigrafías y
- 4) el enmarcado.

### 3.1. Las letras

Son los elementos básicos, fundamentales de cualquier graffiti. Es el elemento primigenio e imprescindible en el graffiti *alla americana* y que da nombre al escritor de graffiti. Por tanto, no es extraño que reciban la mayor atención y un cuidado trato en su diseño y realización en esta expresión que se erige como iconización (subcultural) de la cultura literaria, superando el cisma antagónico en Occidente entre los medios verboicónicos y escriptoicónicos (Gubern 1987: 59).

Hay una gran variedad de tipos, que se acrecentan en número con su combinación y por el desarrollo de una amplia gama de decoraciones, hasta el punto de considerar tantas o más modalidades de estilos como número de escritores hay.

### 3.1.1. Definición y clasificación de los estilos

En general, los escritores entienden por estilo la forma de diseñar las letras tanto en firmas como en potas y piezas, aunque este concepto no se ciña absolutamente a lo meramente caligráfico:

KAMI.- [El estilo] no [es] sólo la forma de letra. La forma de la letra, la forma de hacer las letras, de unir las, de colorearlas, de todo, ¿sabes? De firmar. De todo. Todo es estilo, ¿sabes? [...] El estilo es... es cómo juegas con las letras, los colores. Es que es muy... No se puede... No sé. Hay gente que se puede tirar cuatro mil horas hablando de estilo y otros que tampoco dicen nada, ¿sabes? No sé. Una movida que intentas conseguir que sea tuyo propio.

(KAMI c.p. junio 1998)

Esta definición base, se amplía en un marco idioléctico a los distintos acentos personales que caracterizan las obras de los escritores. Desde una evaluación socioléctica, todos ellos se reúnen en conjuntos integradores que van desde los que se denominan estilo de grupo o estilo local hasta el universal *graffiti style*.

El estilo se tiende a desarrollar cuando hay un exceso de obras de distintas autorías o se quiere patentizar una personalidad individual o de grupo (*marca de reconocimiento*). De este modo, la construcción de un diseño original, formalmente

atractivo por sus notas peculiares, evita que el ruido de los conjuntos de graffiti haga pasar desapercibida la obra del escritor. No obstante, valorativamente se considera un aspecto secundario frente a otro más importante como es el *getting up* (*dejarse ver*).

En cuanto a su clasificación, Castleman enuncia distintos tipos de estilos dentro del marco newyorkino (Castleman 1987: 34-35, 61-70) entre los que podemos distinguir tres conjuntos fundamentales: los genéricos, los locales y los personales. Conjuntos aplicables igualmente a otros contextos.

Frente a la diversidad de estilos que se deriva de la prolífica actividad de los escritores, se han fijado unos estilos básicos que se han perpetuado desde sus orígenes newyorkinos, ampliándose y enriqueciéndose con combinaciones o nuevas propuestas. A estos estilos los denominamos genéricos y vienen a definirse teniendo en cuenta la forma básica de las letras.

Los locales se definen principalmente por su desarrollo en un área territorial concreta, aunque tengan siempre unos caracteres formales específicos. Este es el caso de denominaciones, empleadas por escritores españoles, tales como estilo Barcelona, estilo Madrid, estilo Alcorcón, estilo París, estilo New York, estilo Suecia, etc. En definitiva, son conceptos que engloban un conjunto extenso de graffiti que presenta una serie de rasgos formales ampliamente compartidos.

Finalmente, los estilos personales suelen ser interpretaciones o variaciones de los estilos genéricos e, incluso, locales. Pero, lo más corriente es que consistan en un estilo que usa exclusivamente un escritor, lo que en buena medida lo convierte en una especie de firma. En la personalización de los estilos juega un mayor papel los elementos secundarios, principalmente la combinación cromática y en un tono menor los elementos decorativos. Sin embargo, no son del todo definitorios.

Por otro lado, junto a estos tres conjuntos estilísticos, considero necesario añadir un cuarto, ya que a través de mis observaciones se percibe la elaboración de estilos de género. En concreto, se tratan de estilos de letra femeninos, que asumen una estética cándida, modosa, dulzona, rosa, etc., asociada al mundo de la infancia y adolescencia femenina. Por lo general, los realizan escritoras que se acogen a un rol femenino machista intencionada o inconscientemente, para integrarse en el mundo androcéntrico de los escritores de graffiti.

No obstante, Castleman se hace eco de una percepción general del graffiti dentro y fuera de su ámbito como un único y gran estilo, el *Subway Style* o Estilo Metro (Castleman 1987: 35), que puede también responder -en la identificación que se establece entre el graffiti y este movimiento grafitero- al nombre de *Graffiti Style* (aunque haya reservado el uso de esta expresión para la formulación plástica proyectada a través de la cultura de masas y el mercado). Sin duda, una denominación global ataja los problemas contraídos por una fiebre etiquetista que

surge de la búsqueda de una originalidad distintiva y una identidad individual entre la marabunda de escritores, que tiene su más claro exponente en la *Guerra de los estilos* (Castleman 1987: 62). El frenesí por el diseño de cantidad de tipos de letra es en sí mismo la mejor muestra del dinamismo de este macroestilo, su característica principal.

A continuación citaré los estilos que registró Craig Castleman en su estudio del graffiti newyorkino, entre los que se integran los tipos estilísticos fundamentales:

**ESTILOS DE NEW YORK** (Castleman 1982)

|                                                                                                   |                                                                                                 |                                                                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Estilos genéricos principales (años 70)                                                           | Bubble letter (Estilo pompa)<br>Creador: PHASE II (Bronx)                                       | Phasemagorical fantástico (con estrellas alrededor)<br>Creador: PHASE II                 |
|                                                                                                   | Característica: letras inmensas huecas, bien formadas y cuidadosamente coloreadas y perfiladas. | Pompa nublado (rodeado de nubes)<br>Creador: PHASE II                                    |
|                                                                                                   |                                                                                                 | Estilo tablero de ajedrez (sombreadas)<br>Creador: PHASE II                              |
|                                                                                                   |                                                                                                 | Pompa gigante (desproporcionadas, más grandes en su parte superior)<br>Creador: PHASE II |
|                                                                                                   |                                                                                                 | Chorro exquisito (torcidas y rayadas)<br>Creador: PHASE II                               |
|                                                                                                   |                                                                                                 | Soft crash (superpuestas)<br>Creador: Anónimo (años 80)                                  |
|                                                                                                   |                                                                                                 | Variaciones personales                                                                   |
| 3-D letter (Estilo tres dimensiones)<br>Creador: PISTOL I (Brooklyn)                              | Shadow 3-D (uso de gamas enteras de colores)<br>Creador: Anónimo (años 80)                      |                                                                                          |
| Característica: letras parcialmente perfiladas con una línea para dotarlas de tridimensionalidad. |                                                                                                 |                                                                                          |

|                                                     |                                                                                                                                        |                        |
|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
|                                                     | <p>Wild Style (Estilo salvaje)<br/>Creador: Anónimo</p> <p>Característica: prácticamente ilegible.</p>                                 | Variaciones personales |
| <b>Estilos genéricos secundarios</b><br>(años 70)   | <p>Saloon letter (Estilo western)<br/>Creador: MITCH</p>                                                                               | Variaciones personales |
|                                                     | <p>Hot dog (Estilo salchicha)<br/>Creador: MITCH</p>                                                                                   |                        |
|                                                     | <p>Earthquake (Estilo terremoto)<br/>Creador: MITCH</p>                                                                                |                        |
| <b>Estilos tópicos</b><br>(barrios de NYC, años 70) | <p>Broadway Elegant<br/>Creador: TOP CAT</p> <p>Característica: letras alargadas, finas y muy juntas.</p>                              | Variaciones personales |
|                                                     | <p>Brooklyn Style<br/>Creador: Anónimo</p> <p>Característica: letras muy separadas y adornadas con corazones, flechas y espirales.</p> |                        |
|                                                     | <p>Bronx Style<br/>Creador: Anónimo</p> <p>Característica: combinación del Broadway y el Brooklyn style.</p>                           |                        |
|                                                     |                                                                                                                                        |                        |
| <b>Estilos personales</b>                           | <p>Chino Malo Style<br/>Creador: CHINO MALO</p>                                                                                        |                        |
|                                                     | <p>Tean Style<br/>Creador: TEAN</p>                                                                                                    |                        |
|                                                     | <p>Otros estilos</p>                                                                                                                   |                        |
| <b>Nuevos estilos</b><br>(años 80)                  | <p>Estilo informático</p>                                                                                                              | Variaciones personales |
|                                                     | <p>Estilo mecánico</p>                                                                                                                 | Variaciones personales |
|                                                     | <p>Estilo gótico</p>                                                                                                                   | Variaciones personales |
|                                                     | <p>Computer Rock<br/>Creador: KASE 2</p>                                                                                               | Variaciones personales |

### 3.1.1.1. Los estilos en Vallecas

Estos estilos y numerosas otras variantes concurren en los muros vallecanos de modo armonioso o irritante, lo que viene a caracterizar a Vallecas con un paisaje grafitero variado, pero irregular. Esta percepción de desigualdad, sobre todo cualitativa, puede resultar engañosa a la hora de evaluar el estado presente del graffiti en Vallecas, si no tenemos en cuenta la acumulación de distintos estratos temporales de éste, que pueden llegar al extremo en puntos de altísima actividad de eliminar cualquier rastro de actividad primitiva -como por ejemplo sucede en la zona ferroviaria de Pueblo Vallecas y Santa Eugenia-, o el mantenimiento de conjuntos dormidos o con una baja actividad desde hace, al menos, cuatro años -como por ejemplo, Fontarrón-Numancia o Entrevías centro y oriental-.

Así pues, aunque en conjunto se puede considerar el graffiti vallecano con grandes altibajos, no obstante, las piezas y los conjuntos de piezas más recientes nos muestran una alta calidad, rota por la aparición de escritores nuevos, que, sin embargo, parten con ventaja con respecto a los primitivos grafiteros. De este modo, son Portazgo, Pueblo Vallecas y Santa Eugenia los principales focos de actividad donde se concentran los núcleos de graffiti locales más incipientes. En los límites occidentales de Numancia y San Diego, así como en algunos puntos entre San Diego y Palomeras también se percibe una actividad

bastante reciente, pero en relación con las otras demarcaciones resulta menor y más comedida.

En general y exceptuando el desarrollo autóctono, en Vallecas entre 1986 y 1992, los estilos suelen ser sencillos y planos o levemente tridimensionales. En cuanto a lo cromático, se suele encontrar tanto ejemplos de una pobreza o austeridad cromática absoluta o casi absoluta (fs. 30, 32, 72, 76, 79-80, 82-83, 85-88, 97, 99, 101-102, 105, 107, etc.) hasta ejemplos más coloristas, que tienen en lo decorativo (franjeados, cintas, cromados, estrellas, corazones, picas, nubes, destellos, etc.), el recurso más asequible para romper con la sobriedad formal y despertar la atención del espectador (fs. 40, 74-75, 77-78, 81, 84, 89-96, 100, 102-106, 108-109, 112, etc.). Sin duda, un caso excepcional en este momento es el de los QSC y el de los CZB que se salen de la tónica habitual con composiciones en tres dimensiones y una amplia gama cromática y temática.

De este modo, a partir de 1993 se asientan las bases para la eclosión de nuevos estilos que se producirá desde 1994 hasta hoy. Éstos se fundamentan en el diseño tridimensional de las letras y una mayor envergadura de las piezas, procurando desplegar la mayor cantidad de medios. No obstante, se mantiene una línea austera -aunque enriquecida por la amplia gama de colores antes inexistente- a través de la ejecución de piezas con una mínima complicación, como los llamados plateados, o a través de piezas que corresponden a escritores primerizos o con escasos recursos que aún no han desarrollado estilos más complejos. Sin

duda, existe una tendencia general hacia la complicación del estilo, pese a que no falten escritores que gusten de su sencillez e, incluso, rechacen un acabado immaculado (KOAS c.p. mayo 1998). En este sentido, cabe verificar la implantación de una tendencia que bien rehuye el acabado perfecto y se deleita en la estética del chorretón y las calvas o bien simula el abandono de este condicionante estético, lo que podría calificarse de *rude style*.

Generalmente, un tipo de estilo suele ser característico de un grupo, adoptándose por todos los escritores de éste durante el tiempo en que está vigente. Pero no se trata de una adopción sin más, sino de un proyecto común, interinfluenciado, en el que cada escritor hace su aportación particular al diseño de ese estilo al igual que recibe las aportaciones de sus compañeros. Ese es el caso, por ejemplo, de los SP, de los TRC o, actualmente, de los KR2, cuyas piezas resultan estilísticamente inconfundibles.

Así pues, progresivamente el panorama estilístico se enriquece y sofisticada, mediante la complicación de las formas. Paulatinamente, sobre todo desde 1993, se acomete el rediseño de los estilos hacia formas más complejas o dinámicas, donde la búsqueda del relieve está siempre patente. La irregularización de los contornos, la ondulación, el estiramiento, el retorcimiento, la tridimensionalidad, el volumen son algunos de los recursos plásticos que revierten en recalcar el movimiento en los estilos. Esta tendencia tendrá como culminaciones estilos como el lioso o salvaje, donde se complica la lectura mediante el retorcimiento y

330

la segmentación arbitraria de la caligrafía; el *don't stop*, donde el nombre escrito se configura con un único trazo, o el sin-estilo, una de las modalidades que irrumpen con más fuerza en distintas variantes y que es característico de grupos como el KR2 o el EAX, que tiene como característica principal la descomposición total de los caracteres. Otra modalidad de gran calado, aunque no sea original, por su juego cromático y tonal y sus rotundas formas dobladas es la que prima en numerosas piezas tridimensionales realizadas por los CZB, TRAS, MROK, GOLZ y ERS (fs. 202, 209-210, 212, 230-232, 391).

En todo este desarrollo tiene una función esencial el tránsito de escritores locales y foráneos. Este trasiego favorece la evolución formal al intercambiarse los escritores diferentes impresiones, visuales y orales, en el terreno plástico. Primordialmente, tenemos la salida de escritores locales que contactan con focos de primer orden dentro de Madrid capital, la Comunidad de Madrid, el ámbito nacional o, incluso, el internacional. Este factor de movilidad se ve favorecido por la concurrencia en algunos grupos de miembros procedentes de distintos barrios o localidades (CZB, *Reyes del Mambo*, TFP, ZLH, EAX, etc.) En lo que respecta a la presencia de escritores foráneos, ello se hace más perceptible en focos grafiteros vallecanos o inmediatos que se constituyen en puntos de encuentro de escritores de fuera y dentro de Vallecas, como el de Pacífico, el de Portazgo, el de Pueblo Vallecas-Santa Eugenia o el de Numancia-San Diego. De este modo, se deja sentir en los grupos de escritores del Distrito de Villa de Vallecas la influencia

arrolladora del municipio de Coslada. A lo que se suman, en ambos distritos, influencias diversas de los focos madrileños de la corona metropolitana (Móstoles y Alcorcón, principalmente) o de distintos distritos de Madrid (Latina, Carabanchel, Villaverde, Moratalaz o Vicálvaro, principalmente).

Conforme a las labores de documentación realizadas, se ha podido realizar un listado general de los estilos más destacados, presentes en la demarcación de los distritos vallecanos:

#### ESTILOS DE VALLECAS (1996)

|                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                 |                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| Estilos genéricos (años 90)                                                                                                                                 | Estilo burbuja, pompa, flat<br>Creador: PHASE II (USA)                                                                                                                          | Variantes genéricas  |
|                                                                                                                                                             | Característica: letras inmensas, huecas, bien formadas y cuidadosamente coloreadas y perfiladas.                                                                                | Variantes personales |
|                                                                                                                                                             | Estilo cuadrado<br>Creador: anónimo                                                                                                                                             | Variantes genéricas  |
|                                                                                                                                                             | Característica: letras compuestas partiendo de módulos cuadrangulares.                                                                                                          | Variantes personales |
|                                                                                                                                                             | Estilo <i>starwar</i><br>Creador: anónimo                                                                                                                                       | Variantes personales |
|                                                                                                                                                             | Característica: letras derivadas de la rotulación diseñada para los títulos de crédito de la película <u>La Guerra de las Galaxias</u> ( <u>Starwars</u> , George Lucas, 1977). | Variantes personales |
| Estilo de trenes<br>Creador: LOOMIT (RFA) <sup>11</sup>                                                                                                     | Variantes personales                                                                                                                                                            |                      |
| Característica: letras bien perfiladas, generalmente plateadas. Presentan una serie de cortes que le dan el aspecto de componerse de planchas metálicas.    |                                                                                                                                                                                 |                      |
| Estilo fugaz<br>Creador: anónimo (USA)                                                                                                                      | Variantes genéricas                                                                                                                                                             |                      |
| Característica: letras diseñadas para adaptarse a un soporte en movimiento. Simulan su descomposición por la resistencia que ofrece el aire al desplazarse. | Variantes personales                                                                                                                                                            |                      |

<sup>11</sup> Los testimonios gráficos más antiguos de este estilo se registran en Dinamarca en el año 1989 (VV.AA 1990: 90 y 99). En todo caso, confirman el origen de este estilo en la esfera noreuropea.

|                                 |                                                                                                                                                                          |                      |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
|                                 | <p>Estilo terremoto<br/>Creador: MITCH<br/>Característica: letras a modo de bloques que se agrietan y resquebrajan.</p>                                                  | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo 3-D<br/>Creador: PISTOL I (USA)</p>                                                                                                                            | Variantes genéricas  |
|                                 | <p>Característica: letras parcialmente perfiladas con una línea para darles un aspecto tridimensional.</p>                                                               | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo salvaje, loco, liso<br/>Creador: anónimo (USA)<br/>Característica: prácticamente ilegible.</p>                                                                 | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo sin estilo<br/>Creador: anónimo<br/>Característica: improvisado y descompuesto, estático, prácticamente ilegible.</p>                                          | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo fogoso (fire letter)<br/>Creador: anónimo</p>                                                                                                                  | Variantes genéricas  |
|                                 | <p>Característica: letras formadas a modo de flamas. En ocasiones ilegible.</p>                                                                                          | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo fundido<br/>Creador: anónimo<br/>Característica: letras fundidas entre sí, contorneadas de un trazo único exterior.</p>                                        | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo stick<br/>Creador: anónimo</p>                                                                                                                                 | Variantes genéricas  |
|                                 | <p>Característica: letras con perfiles afilados, agudos o punzantes.</p>                                                                                                 | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo gótico<br/>Creador: anónimo<br/>Característica: letra de inspiración gótica.</p>                                                                               | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo sin parar (don't stop)<br/>Creador: anónimo<br/>Característica: encadenado de todas los caracteres con un único trazado a modo de cinta.</p>                   | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo comodín (Joker Style)<br/>Creador: anónimo<br/>Característica: letras que recuerdan las formas acolchadas de las prendas y los escaarpines de los bufones.</p> | Variantes personales |
|                                 | <p>Estilo mecánico o mecano<br/>Creador: anónimo<br/>Característica: compuesta por piezas a modo de mecano.</p>                                                          | Variantes personales |
|                                 | Otros estilos                                                                                                                                                            |                      |
| Estilos personales<br>(años 90) | <p>Seka abstracto<br/>Creador: SEKA</p>                                                                                                                                  |                      |
|                                 | <p>Estilo Kami<br/>Creador: KAMI</p>                                                                                                                                     |                      |
|                                 | <p>Estilo Rasty<br/>Creador: RASTY</p>                                                                                                                                   |                      |
|                                 | Otros estilos                                                                                                                                                            |                      |

### 3.1.2. La formación del estilo

Inicialmente, todos los escritores pasan por una fase estilística penosa de la que se suele salir con un proceso metódico de aprendizaje, basado fundamentalmente en la práctica y la observación de buenas obras. El desarrollo, pues, del estilo de un escritor es paulatino, yendo en una progresión cada vez más ambiciosa en cuanto a sus aspectos formales y a la envergadura de sus obras en un intento de superación cualitativa de sus facultades como escritor. En este camino procura encontrar mediante la experimentación una fórmula personal, independiente, con la que se sienta a gusto dentro de las determinaciones de las modas imperantes o de las exigencias del "buen gusto grafitero"<sup>12</sup>. En algunos casos, las carencias de estilo se tratan de compensar o disimular con un despliegue decorativo de buena factura, en ocasiones excesivo, o hasta con la apropiación del estilo de otro

---

<sup>12</sup> La existencia de un gusto advierte de la propiedad de formular juicios estéticos entre los escritores. Este tipo de enjuiciamientos -como he comprobado en el terreno- es muy habitual y, en general se mueven en el campo de las impresiones personales, cuidándose de recalcar lo particular de las opiniones vertidas sobre otro escritor. En ocasiones puntuales, detrás de la aversión o el deleite por un estilo o una imagen se percibe un interés por denigrar o ensalzar de modo subjetivo al escritor criticado. No obstante, esto -fuera de amiguismos o puntuales rencillas personales- parece acorde con la amplitud ética, conductual y moral, de la valoración estética que se establece dentro del graffiti. Igualmente, tales juicios suponen en otras ocasiones un interés de autovaloración por parentesco estilístico o proximidad de opinión o de trato o una justificación de un cambio de rumbo estilístico.

Por otro lado, se percibe la edificación de una normativa común, con pretensión de objetividad, que señala la existencia de un "buen graffiti". Incluso, es evidente la constitución de una especie de "academicismo formal" a través de la asentada reproducción de estilos genéricos, procedentes de los modelos newyorkinos, o de variantes locales, grupales o personales; de las selecciones cualitativas ofrecidas por los graffiti-magazines o cuando en un juicio personal se afirma lo compartidas que son sus apreciaciones. No obstante, la renovación imaginativa y la constante concreción de distintas variantes con un sentido rupturista complican el asentamiento de un rígido estilismo.

escritor, acto no bien visto entre los escritores, aunque se puede comprender en algún caso (Castleman 1987: 33)

La práctica se constituye por la realización de bocetos en hojas sueltas o cuadernos (*black books*) o de graffiti en muros. Los bocetos son el paso previo habitual antes de <sup>A</sup>lāzarse en serio a la realización de una pieza tanto en un soporte estático como en uno móvil o mixto. No obstante, el trabajo sobre el soporte al que finalmente se destinarán las obras proyectadas es <sup>lo</sup> que ofrece mayores garantías para una eficaz formación.

La observación de obras se ciñe a dos modos: el directo y el indirecto. El modo directo es recurrente cuando las piezas se encuentran localizadas en puntos conocidos por el escritor y a los que puede acceder. En algunas ocasiones se organizan verdaderas excursiones para ir a ver graffiti en los núcleos más importantes, como Móstoles o Alcorcón. Normalmente, estas visitas se planean contando con que se va a registrar documentalmente los conjuntos o piezas de más interés, para lo que alguno de los escritores, si se va en grupo, o el escritor, si va solo, portan una cámara de fotos -lo más común- o una cámara de vídeo. Por lo observado, resulta muy extraño y casi inexistente en la práctica la toma de apuntes.

Las fotografías hechas pasan a engrosar los álbumes donde se recopilan las obras de los escritores admirados, amigos o integrantes del propio grupo, incluidas las fotos de la obra propia. Éstas también sirven como vehículo de relación entre

distintos escritores o grupos a través del intercambio o el regalo, con lo que entramos en un modo indirecto de observación. Aunque habitualmente se lleva más la comunicación verbal de la ubicación de las piezas para que cada escritor efectúe la realización propia de fotos.

Otra vía indirecta es la observación de piezas a través de los libros, fanzines, videofanzines o, de modo minoritario -por lo restringido de su empleo-, a través del Internet. Es de vital importancia para la transmisión de influencias entre focos distantes geográficamente, sobre todo a un nivel internacional. Aparte ponen a los escritores al día, de forma selectiva, acerca de que estilo o estilos se llevan en tal y cual sitio en el momento de la edición. Los escritores noveles sacan de aquí muchos elementos para luego, reinterpretaos, elaborar sus propios estilos o sus composiciones.

Finalmente, cabe destacar el influjo cada vez mayor del diseño gráfico e, incluso, de la infografía. Lo más común es que distintos tipos de estilos encuentren su inspiración en las rotulaciones diseñadas por artistas gráficos para la identificación empresarial, la publicidad o los *mass media*. Igualmente, juega un papel fundamental el uso de códigos de representación de algunos medios impresos muy familiares, como es el caso de la historieta, en concreto de los rasgos sonoros y musicales del discurso (Ramírez 1976: 216-217)<sup>13</sup>. A esto se añade

---

<sup>13</sup>-----Indudablemente, el *blow-up* propio de este graffiti es la representación del grito de un nombre, un grito que puede presentar, aparte de un determinado

toda una diversidad de influencias provenientes de otras estéticas, como la metalera -muy asentada en Vallecas y con un gran influjo en la definición local del *Graffiti Move-* (fs. 37-39, 45, 54-55, 113, 118, 141, 175, 226, 255, 262-263, 274 y 383), la *punk* (fs. 218 y 387), la *rastafari* (fs. 89, 186 y 388), la *hippy* (f. 116 y 266), etc.; que, además, ofertan numerosos motivos iconográficos.

Al final de este proceso autodidacta los escritores consiguen dominar el estilo y <sup>se</sup> pasa a una fase de maduración. Con ello se les supone que han desarrollado óptimamente su maestría técnica y su capacidad imaginativa para la creación de diseños, dominando la forma, el color y la composición. Éstos controlan el medio sin ser bloqueados por los problemas derivados de la ejecución del proyecto. Son capaces de concertar su intención, premeditada o improvisada, y las circunstancias específicas del momento y lugar en pos de la realización satisfactoria de un graffiti.

No obstante, aunque generalmente cada escritor llega a encontrar un estilo que se acopla a sus necesidades de expresión personal, lo más habitual en líneas generales es observar en la mayoría de los escritores o fenómenos de parasitismo o la no-evolución del estilo, repitiéndose fórmulas aprendidas sin arriesgarse más que en la creación de variaciones cromáticas y

---

volumen, distintas cualidades. Por otro lado, la formulación de un *wild style*, estrechamente identificado con lo que podría ser un *Hip Hop Graffiti style*, no es ni más ni menos que la representación gráfica de una expresividad salvaje, de una militancia marginal, de una declaración de vivencia subcultural.

decorativas desde lo mínimo a lo muy distante. Por tanto, existen algunos casos de conservadurismo o acomodamiento en la reiteración en estilos sencillos, simples o con una complicación menor. Esta actitud normalmente advierte una falta de soltura o una seria limitación técnica o, incluso, notables carencias de sensibilidad estética, aunque también suele ser habitual en beneficio de una rapidez y facilidad de ejecución, por una falta de hábito innovador o una carrera como escritor corta que no ha permitido aún explorar nuevos y más arriesgados estilos. En otras ocasiones, esta tendencia es propia de escritores satisfechos con un estilo que consideran dotado de un genuino acento personal como es el caso de KAMI (fs. 147, 153, 160, 302 y 366), más o menos alterado (fs. 157, 201 y 275<sup>14</sup>), o PERU (fs. 159 y 254). De esta forma, son pocos los que se atreven con estilos complejos (*don't stop*, *salvaje*, *sin-estilo*, etc.) o más fantasiosos como el *joker style*, *cheese letter*, *cream letter*, *fire letter*, *octopusy letter*, etc., que aparecen puntualmente (fs. 130, 141, 174, etc.)<sup>15</sup>.

Sin embargo, hay escritores que se caracterizan por una trayectoria pluriestilística, no quedándose en la repetición

---

<sup>14</sup> Aunque no se ha podido determinar quien es el autor de esta pieza, presumiblemente sea de KAMI, aunque no tengo absoluta certeza. En dicho caso, la alteración sería sustancial y cabría mencionarla como ejemplo.

<sup>15</sup> En este sentido, cabe señalar la existencia en los muros vallecanos de estilos anómalos, inapropiados en principio para su ejecución sobre un soporte estático. En especial se trata de estilos apropiados para su ejecución sobre trenes y que pierden eficacia sobre soportes estáticos (estilo de trenes, estilo fugaz, etc.) Su aparición puede responder a un deseo imperioso o gusto por ejecutarlos o la imposibilidad de acceder a soportes rodantes y muestra la falta de una rigidez normativa estética que determine la actuación "decorosa" de los escritores.

permanente de una fórmula: ERS (fs. 65, 66, 210 y 232), TRASE (fs. 202, 209, 230 y 380), MEGAROCK (fs. 67, 70, 203, 212, 234 y 314), GOLZ (fs. 207, 231 y 321), FLEKY (fs. 134-135 y 279), RUEDA (fs. 136, 142 y 279), RASTY (fs. 118 y 119), SIAN (fs. 242, 250, 253, 257 y 280), JAS (fs. 255, 263, 274 y 276), JABO y BUBA (fs. 29 y 189), GLUB (fs. 15, 370, 377, 380, 385 y 389), etc. En este sentido, cabe señalar el esfuerzo por completar un registro de estilos lo más amplio posible, procurando contemplar la ejecución de los más complicados o resultones. En cualquier caso, siempre existe una modalidad de estilo o una serie de estilos predilectos para cada escritor y que parecen amoldarse más concretamente a sus necesidades expresivas.

También es habitual observar una especie de querer y no poder a la hora de acometer los estilos, en algunas situaciones pretencioso, lo que les condena de antemano a su fracaso. Es fácilmente localizable entre escritores primerizos que tienen un ansia extraordinaria por alcanzar la maestría de los más expertos. En estos supuestos, algunos escritores articulan todo un aparato decorativo que trata de abrumar al espectador y compensar la falta de estilo, si no enmascararlo.

### 3.1.3. Categorías y criterios de evaluación del estilo

A instancias de la calidad del trazado y del diseño, el estilo se califica como buen estilo o mal estilo. Por tanto, el buen estilo es sencillamente tener una experiencia suficiente como para lograr realizar una ejecución impecable formalmente dentro del estilo elegido para figurar el motivo escriturario objeto del graffiti en un marco circunstancial específico; frente al mal estilo que implica chapucería, despropósito, titubeo, sobreexceso, imponencia de las circunstancias, etc... No obstante, también se aprecia la frescura de un estilo espontáneo, libre, con una gestualidad descuidada, por lo que fijar de antemano en la apreciación del acabado la categoría máxima de enjuizamiento formal es arriesgado, pese a su extensa estimación entre los escritores.

A la hora de evaluar estilísticamente una obra, los escritores tienen en cuenta varios elementos de juicio (Castleman 1987: 33-34), que, no obstante, no son suficientes a la hora de evaluar la obra grafitera de un escritor. Incluso, en esta evaluación formal el juicio va más allá del plano meramente estético, atendiendo el proceso y las circunstancias que lo determinan. Así, sus méritos, de los que se deriva el prestigio propiamente artístico del escritor como diseñador, reposan en los siguientes factores:

- 1) El *flujo* o desarrollo de un encadenamiento fluido de los caracteres, libre de torpezas y agarrotamientos.
- 2) El brillo y la viveza de los colores empleados, así como su feliz combinación.
- 3) La aplicación de la pintura, libre de chorreados, sobre una buena preparación base, etc.
- 4) El acabado: La precisión y definición de los contornos, la fortuna de los efectos buscados.
- 5) El empleo efectivo de detalles, motivos decorativos (líneas, espirales, flechas, estrellas, dibujos, etc.)
- 6) Su adaptación a las características físicas del soporte y del marco.
- 7) Su relación con las obras vecinas.
- 8) La originalidad del soporte elegido.
- 9) La originalidad del diseño. El escritor debe desarrollar un diseño no calcado de otro, procurando innovar formalmente frente a lo que se hace en ese momento y lugar.
- 10) Los factores negativos que han condicionado la ejecución de la pieza (rapidez, peligro, de ubicación, meteorológicos, etc.)

Los mejores estilos son, por tanto, los que reflejan un buen conocimiento y explotación de la técnica del aerosol, de las posibilidades del soporte y de los recursos plásticos. Además, revelan el buen gusto e imaginación del escritor en la composición de su obra, en detalle y en conjunto, así como su trazado y acabado ágil y seguro aún en condiciones límites.

#### 3.1.4. Los elementos decorativos

Se pueden distinguir dos tipos de adornos: los interiores, que rellenan el cuerpo de las letras, y los exteriores, que ornan el entorno de las letras.

Las principales decoraciones internas suelen ser geométricas (fajados, franjas onduladas, barreados, jaquelados, fuselados, dentados, líneas, pintas, roscas, motivos étnicos o *indies*, etc.), abstracciones expresionistas y cromados, reflejos y brillos, elementos figurativos (corazones, picas, tréboles, estrellas, horizontes o panoramas, ácidos, flamas animadas, soles, flores, signos y símbolos variados, etc.)... En un punto intermedio, pero constituyendo parte de los tipos están los glaseados o escarchados y los chorretones, así como rayos flechados o puntas de flecha.

Luego, tenemos los adornos exteriores que suelen constituir parte de un enmarcado o acotante o de un fondo o, simplemente, lo sugieren y que inicialmente parecen tener una función práctica, ya que su éxito está en primer lugar en su utilidad como apoyos a la comunicación del escritor. Por ejemplo, en el caso de las populares nubes, su arraigo y su difusión -aunque en esta última también se implique un componente simbólico y emblemático- vienen motivados por ayudar a captar y fijar la atención del espectador, evitando la interferencia del graffiti pisado

durante el *backgrounding* o de la imagen latente que se genera en un soporte tras el *buffing* (Cooper y Chalfant 1991: 70). Por tanto, esta decoración exterior (contorneados, nubes, estrellas, gotas, flameados, estrellas, pompas, gotas, etc.) aparece de modo envolvente o marcando el desarrollo horizontal de la composición, acotando el motivo central.

En general, se aprecia un placer por la decoración, en estrecha relación con la combinación cromática escogida por el autor. En algunos casos, su desarrollo es desbordante, siendo un exponente del virtuosismo del escritor y, en general, de su veteranía, así como de esa fascinación por salirse de los límites que preside el graffiti. Aunque esta complacencia está también sujeta a modas más o menos comedidas, siempre existe un regusto por el exceso, dentro de una actitud que se deleita ambivalentemente en el buen acabado o en la imprecisión.

En ocasiones, es tal el interés y el acento puesto en la decoración, en los elementos superficiales, en el juego de los materiales y en la organización de formas que se relegan las referencias temáticas o el reconocimiento de los motivos, dejando de existir el imperativo de representar un icono o un contenido, para llegarse a abordar un informalismo o expresionismo abstracto (f. 375). De este modo, en verdad, puede afirmarse que el decorativismo, incluso, el frenesí decorativo, desbordado, incontinente es una de las características morfológicas más resaltadas del graffiti.

### 3.2. Iconografía

En cuanto al comentario y análisis de las representaciones icónicas que aparecen en esta tipología, se habrá de tener en cuenta no sólo que la icononicidad es un factor cultural, sino que se estratifica en distintos niveles socioculturales. De este modo, al igual que los referentes culturales de los que participan los escritores no son del todo semejantes a los que puedan tener otros jóvenes, aunque se nutran de unas fuentes compartidas o compartibles por ambos grupos u otros sectores generacionales, se observa entre ellos que el acceso a niveles culturales diferentes genera una serie de matices en sus obras, evidentes sobre todo en su acervo iconográfico. De este modo, entre éstos habría principalmente diferencias dependientes de su contacto con otros ambientes o de sus estudios, así como de su capacidad de observación y retentiva e, incluso, diferencias de tipo generacional tanto en lo que atañe a las referencias visuales propias de su subcultura como a las culturales.

A la hora de clasificarlas de un modo general, partiremos de su componente imitativo, simbólico o arbitrario. Estas categorías se corresponden con lo que Rudolf Arheim determina como réplica (*picture*), objeto estilizado (*symbol*) y forma no mimética (*sign*), en una escala de progresiva abstracción (Arheim 1971: 133, 144), e igualmente vendrían a corresponderse según Román Gubern (Gubern 1987: 69) con la formulación que hace

344

Umberto Eco de los rasgos que conforman las representaciones icónicas: de orden óptico, ontológico y convencional (Eco 1977: 347-348). Esta gradación tendrá una compartimentación más pormenorizada en la *escala de iconicidad decreciente* de Abraham A. Moles (Moles 1981: 101), llegándose a establecer trece categorizaciones de las imágenes orientadas a la comunicación social, incluyendo la iconicidad nula que acogería la descripción escrita de un objeto o la formulación algebraica.

Por otra parte, por lo general la aparición de representaciones icónicas y de escrituras suele darse de modo combinado en el graffiti, sobre todo en el caso de signos. Incluso, habría que mencionar que el graffiti de cuño americano llega en su formulación estética a superar ese divorcio icónico-escriturario que establece nuestra cultura, lo que no es muy común en el paisaje grafitero general. Por lo común, esta combinación viene determinada por una funcionalidad. Roland Barthes distinguía en este sentido dos funciones: la de *anclaje* (cuando el mensaje lingüístico reduce la polisemia de la imagen a la monosemia, determinando su sentido y orientando su lectura) y la de *relé* o *conmutación* (cuando el mensaje lingüístico complementa a la imagen, generalmente con función diegética o narrativa) (Barthes 1964: 40-51). Claro está, que estos términos habría que abrirlos en dirección contraria: el anclaje asumiría la reducción polisémica de un escrito con la presencia de una imagen y la conmutación incluiría el complemento de un escrito con una representación icónica, generalmente como distintivo. De este modo, habría que hablar de un anclaje lingüístico y un

anclaje icónico y de una conmutación lingüística y una conmutación icónica. Por otra parte, respecto a las funciones del texto-imagen con relación al espectador -asumiendo el comentario de éstas en el caso del cartel por Juan Antonio Ramírez (Ramírez 1976: 186-189)- , se reproducen las mismas que en el caso del cartel (fático-exhibitiva, conativa, imperativa y oclusiva). Sin embargo, en el particular del graffiti de cuño americano hay que matizar que las funciones fático-exhibitiva y conativa son principales, la oclusiva se da muy puntualmente y la imperativa resulta inapreciable.

Volviendo a la clasificación de las representaciones icónicas y centrándonos en nuestro particular, hay que comentar que la primera categoría, la imitativa o mimética es principal, aunque adquiera unos tintes caricaturescos. En todo esto influye principalmente la ejecución rápida del graffiti, dependiente del furtivismo, lo que hace a este medio poco óptimo para el virtuosismo naturalista de no concurrir circunstancias extraordinarias o de tratarse de un graffiti de pobre cualificación.

Por otro lado, encontramos también con facilidad desde simples dibujos esquemáticos, emparentables con el *throw-up*, hasta signos, símbolos, emblemas, banderas o siglas o firmas que pasarían a considerarse en el apartado de lo epigráfico. No obstante, y muy vinculado con lo simbólico, existe un interés especial por los signos y emblemas simples, más prácticos por su

rápida ejecución y descodificación y efectivos en su función comunicativa. Incluso, se aprecia un gran interés creativo en su contrucción, representación y combinación, jugándose con el enriquecimiento o alteración del significado subsiguiente.

### 3.2.1. Las figuras

Aunque son un componente secundario frente a las letras y, por lo general, subordinado a éstas, su presencia engrandece las composiciones y, gracias a su peculiar tratamiento gráfico, constituyen una nota distintiva del graffiti de cuño americano. Su diseño suele presentar marcadas diferencias dependiendo de las capacidades, facultades y gustos de su autor. Las más habituales son de corte caricaturesco y las más escasas, las realistas.

Lo más habitual es, pues, la realización de dibujos sencillos, pero expresivos o caricaturas que vienen a acompañar a unas letras, con una función común de anclaje subcultural. Éstos usualmente se inspiran en personajes del cómic o de las series de dibujos animados e, incluso, del cine. Pero, hoy por hoy, mayoritariamente consisten o se procura que se traten de creaciones originales de la mano de los mismos escritores.

### 3.2.1.1. Fuentes icónicas

La adopción de modelos de otros escritores es común cuando penetra de pleno el graffiti *alla americana* en Madrid a finales de los 80 y primeros años 90. Estas representaciones del graffiti newyorkino empiezan a aparecer y a circular por Europa como ilustración de libros que tratan el tema del graffiti y que se divulgan a modo de iconos-emblemas del movimiento en un momento de escasez de referentes visuales. No obstante, en ocasiones el parentesco con otros precedentes requiere un perspicaz análisis por su alteración, sobre todo cuanto más nos alejamos de la fase de introducción del movimiento en Europa.

En Vallecas hallé varios ejemplos que derivan de modelos recogidos en el *Spraycan Art* de Henry Chalfant y James Prigoff, publicado en 1987, y que pueden relacionarse, por sus dataciones, con su disposición pública en la Biblioteca del M.N.C.A. Reina Sofía desde 1990 (Díaz 11-10-1994: 9). El primer caso es una pieza pisada de BAZE 5 y otros (hacia 1989/90), sita en la tapia que acota la vía férrea entre Pueblo Vallecas y Santa Eugenia (fs. 130-131). Una de sus figuras se vincula, sin duda, con el diseño de otra perteneciente a la pieza de DOC, BEAM, BIAS y KYLE: *Stop Crime*, Manhattan, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 22). En el caso de la pieza de ZEON: *Aerosol Vrt*, Palomeras Sureste, 1992, sita en la calle San Claudio, se toma casi literalmente una

figura de la pieza de DOZE: Omega, Brooklyn, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 37). Esta misma figura se reinterpreta de modo prácticamente inapreciable por MEGAROCK: MROK, Portazgo, 1993, pieza sita en la medianera del n° 19 de la calle Pedro Callejo (f. 67). Esto es así por tratarse de una transformación mediante la hibridación entre éste y el personaje Sonic del *MegaDrive* de Sega. Finalmente, en otra modificación, aunque no pueda confirmar si se trata de un híbrido, la figura de una pieza de los TRC (f. 79) encuentra su modelo en otra de la pieza del UKA: Stop, Londres, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 58), que a su vez tiene precedentes newyorkinos. Así pues, estos ejemplos constatan el peso de las publicaciones sobre el graffiti newyorkino, con gran aporte gráfico, como medios divulgativos entre los escritores, especialmente cuando aún el fanzine no está presente.

Otras veces se tratan de diseños originales, sobre todo, entre escritores veteranos. Esta búsqueda de la construcción original es cada vez más frecuente, pese a su dependencia o su parentesco con recursos y convenciones gráficas del cómic, sin duda, la mayor fuente de imágenes del graffiti<sup>16</sup>. Pero, aunque se

---

<sup>16</sup> El escritor SUSO nos indica un punto importante a la hora de valorar esta estrecha relación entre cómic y graffiti:

F.F-S.- ¿De dónde sacan la inspiración para los temas, o sea de la tele, del cine, los dibujos animados..., por ejemplo?  
SUSO.- De cualquier lado. Mucho, mucho del cómic, de lo que es la imagen del cómic. Pero, lo que te condiciona mucho es la técnica y el material que tienes que es el aerosol. Y, condicionándote a ello, sacas algo de lo que puedes sacar partido de eso, que es más que nada trazos, líneas. Y el cómic se asemeja mucho a lo que puedes conseguir con un spray, en plan rápido. [...]  
(SUSO c.p. marzo 1996)

En este sentido, los lazos de unión entre ambos son, principalmente, la aproximación cultural de los escritores a este medio cultural, asociado por lo general con el mundo infantil y juvenil, y las posibilidades gráficas que ofrece el medio instrumental empleado por el escritor: el aerosol, cuyas calidades son

350

acepta la copia de figuras procedentes del cómic, el cine o la televisión -más o menos adaptadas-, como componentes de una icónica compartida, no se ve con buenos ojos reproducir el dibujo original de otro escritor. Incluso es del todo inadmisibile en el caso de los dibujos que funcionan como signaturas o firmas. Estas creaciones originales presentan una estrecha identificación con su autor, hasta extremos emblemáticos. Así, las criaturas de personalidades como por ejemplo SHAME, CHICO o MODE 2 o los españoles SUS.033, BETO, INCA o DAVIE son reconocibles sin confusión alguna como productos personales, trasluciendo rasgos de sus específicos caracteres y personalidades. Cualquier intento de apropiarse de estas creaciones, aparte de generar recreaciones vanas, faltas del espíritu interno del modelo, representa tanto un insulto como un plagio execrable, semejantes en ofensa al robo del nombre. En sí, lo que se evidencia en tal tipo de actos es una traición, un ataque directo al código no escrito de hermandad de los escritores. Ningún escritor se debe de aprovechar de otro, aunque se permita e incentive la desacralizante posesión de personajes ofertados por los *mass media*; que -no olvidemos- son imágenes de un sistema cultural del que servirse o a boicotear.

Las figuras realistas tratan de captar la realidad de un modo naturalista que aspira a la representación fotográfica del motivo. Esto no es extraño ya que es frecuente recurrir a una fotografía o fotograbado como modelo. Este empleo de fotografías nos explica la aparición de soluciones como el fuerte contraste o

---

semejantes a las conseguidas con el uso de aerográficos o rotuladores.

la solarización de algunas figuras y la aparición de una tendencia "hiperrealista" que trata de construir el volumen de las figuras a través de un foco de luz dirigida, generalmente desde un punto alto y oblicuo y preferentemente de luz blanca, o/y del claroscuro con el fondo. Por lo común, no se suele coordinar el sombreado desde un único foco luminoso. Las figuras insertadas en las escenas, en el caso de haber más de una, presentan cada una una luz distinta, lo que señala la fidelidad hacia la imagen reproducida y el hábito de componer mediante la adición de elementos<sup>17</sup>, que no llega a dotarlas de un verdadero sentido unitario, pese a su naturalismo, ya que éste no resulta convincente en este aspecto. Otra solución que advierte de la cercana relación con la representación fotográfica es el uso de perspectivas aéreas, principalmente en fondos, que recuerdan la profundidad de campo y el desenfoque de determinados elementos secundarios. Por otro lado, se aprecia la influencia del cómic de estilo realista, influido a su vez por el cine y la fotografía de diferentes modos y de las revistas pornográficas en cuanto a la representación de actos sexuales o poses eróticas.

Los motivos más frecuentes son los retratos de personas, principalmente los rostros, como por ejemplo en MOZE: ONYX,

---

<sup>17</sup> En este obrar aditivo, podemos ver ecos de una modalidad popular de *collage* muy propia de ambientes escolares: el revestimiento de carpetas o cuadernos con recortes de revistas o periódicos, fotos, pegatinas, hojas y flores, etc., pegadas o no y protegidas por una funda de plástico transparente adhesivo. Generalmente, la unidad de la imagen conformada, aparte de su inserción en un marco, viene determinada por lo temático, la seriación de las imágenes, las texturas figuradas, el cromatismo, etc. En este sentido, puede advertirse a colación la existencia en los conjuntos documentados (catas N2 y P1) de dos casos en los que se recurre al pegado de una imagen impresa en papel como más fiel representación de un personaje (f. 180) o de una pegatina que colabora en la ilusión volumétrica de una imagen (f. 186).

BACDAFUCUP, Móstoles (AEROSOL KINGDOM octubre 1995); MOZE: GANG, Móstoles (WANTED noviembre 1995); RASE: Graffiti rastafari, el rostro de Bob Marley (WANTED noviembre 1995); SIP: Retrato de B-girl (WANTED noviembre 1995); SENDY'S: Libera tu mente de prejuicios raciales, cabeza de una chica en azul, Barcelona, 1995 (GAME OVER otoño 1996: 29); PAHONE: PAONE, cabeza de escritor (AEROSOL KINGDOM n° 6), etc.<sup>18</sup> Junto a éstos, pero en segunda posición, también están los retratos de animales, como por ejemplo: GLUB: El caballo blanco, Pacífico, 1993 (f. 378); RASE: Graffiti rastafari, la cabeza del León de Judá (WANTED noviembre 1995); SENDY'S y SIP: Sublime sensación, dos cabezas felinas, Barcelona, 1995 (GAME OVER otoño 1996: 28), etc. En este sentido, puede establecerse una jerarquización en el valor de los temas a la hora de dedicarles el esfuerzo de representarlos con uno u otro estilo. No obstante, la representación del paisaje es también frecuentemente abordada desde un planteamiento naturalista con la mediación del lenguaje fotográfico.

Sin embargo, esta aparente comodidad que podría condicionar la elección de un estilo cómic tiene una lectura más profunda:

F.F-S.- Y, ¿qué personajes pueblan la iconografía...? Estos bichejos, estos muñecos, ¿qué son?

CHICO.- Normalmente... No sé. Suelen ser cosas del cómic, pero...

F.F-S.- ¿Sólo caricatura o también hemos visto que hay realismo?

CHICO.- Sí, sí, hay realismo y eso, pero eso es ya muros con permiso y todo muy hablado, muy... Pero normalmente son cosas

---

<sup>18</sup> Este tipo de retrato realista, basado en el traslado de una imagen fotográfica a un muro se deriva directamente de la manera de hacer de los memoriales newyorkinos, obra de escritores (Cooper y Sciorra 1996: 49).

así, muñecos simpáticos, ¿sabes? Meter muñecos en las letras que tengan gestos y rasgos simpáticos, que queda mucho más bonito. Eso es lo que se busca normalmente.

F.F-S.- Bueno, simpático o un poquito también... [señalando la pieza de SHÖCKER]

CHICO.- Bueno sí, eso. [risas] Es un poco más tétrico. Pero yo eso siempre. Siempre verás muñequitos así con gestos y cosas graciosas. O sea, y es eso: realismo o se copia de un cómic o directamente pues le metes el estilo. O sea, lo... Porque eso no está copiado de ningún lado. Eso, mi forma de dibujar es así, en plan de pared. [...] Cuando ya tienes tu estilo personal, pues tranquilamente. Lo que te he dicho de los muñecos. Yo, mi estilo personal es meter muñecos simpáticos. Aparte de las letras, muñecos simpáticos normalmente. No me gusta ahí muñecos raros ni realistas. Realistas cuando me los pagan. Es que esto es como...

F.F-S.- Es que tiene mucho curro también.

CHICO.- Claro, sí. Es que a mí que te manden un muñeco realista es como si te hicieras un lienzo. O sea, ya no es graffiti, ya es hacer algo realista con técnica de aerosol, ¿sabes? O sea, es una forma de ganar dinero fácil, en menos tiempo. Que si te pones con una brocha y un pincel, pues te puedes tirar ahí...

(CHICO c.p. marzo 1996)

Atendiendo a estos comentarios, puede afirmarse que la elaboración de imágenes realistas requiere de unas condiciones de trabajo que favorezcan una dedicación detenida, una labor lenta y, si acaso, un ambiente o clima de tranquilidad, con la seguridad de poder volver durante varios días al mismo lugar sin problemas. Esto habitualmente lo ofrece un espacio privado, semiprivado o semipúblico o el aval de pintar con permiso del propietario del soporte o de la autoridad competente. Ambas actitudes pueden incurrir para buena parte de los escritores en unas acciones no grafiteras. Apreciación coincidente con su evaluación grafitológica como realizaciones de graffiti de baja cualificación, aunque, en este caso, más por tratarse de un

354

trabajo de encargo o legal que por el riesgo de practicarlo en un ámbito público. No obstante, cabe advertir que numerosas piezas no realistas requieren un volumen de trabajo igual o mayor que el exigido para un tratamiento realista.

En este sentido, puede verse que ciertos escritores conciben que el realismo no ha de considerarse un estilo apropiado para el graffiti, no ya por su posible inoperatividad, sino por su inadecuación expresiva. Lo realista, por tanto, resulta para algunos indecoroso y alejado del espíritu del graffiti, siendo más propio de aquellos artistas profesionales que emplean la técnica del aerosol para sus trabajos murales<sup>19</sup>.

Algunos destacados escritores de caracteres al estilo cómic en Madrid, con multitud de creaciones originales, son MAST, ZETA, CHOP, BETO, ROD, UFO, MORSE, SUS.033, CHICO, TRAS, MEGAROK, SEN, DEBIL, GLUB, DEVIE, PAKO, KRASH, JES, INCA, SWEAR, USE, HEY, KODY, GONE, SEKA, etc. En Barcelona también podemos resaltar algunos otros, que incluso contarían con obra en la Comunidad Autónoma de Madrid o habrían pasado por su escena: ROSTRO, DEN, POSEYDON, SENDY'S, NOC, KLAUS, DITES, etc.

---

<sup>19</sup> No obstante, puede surgir la necesidad de una representación realista, en el marco operativo de una acción grafitera, desde un imperativo tan propio del graffiti como es la provocación moral del espectador. Me estoy refiriendo a la representación de escenas pornográficas, donde el naturalismo es un elemento de gran peso cara a la contundencia del impacto sobre el espectador. Un buen ejemplo de ello, aunque a medio camino entre la caricatura y la representación naturalista en lo que parece un recurso de conveniencia, lo tenemos en una pieza del escritor parisino SIRIUS, donde destaca la imagen de un hombre que, sentado en el suelo, le practica un beso negro a una mujer de pie, pero doblada, en estado preorgasmico (GAME OVER otoño 1996: 7).

## El mundo del cómic y los dibujos animados

Indudablemente, tenemos en la edad de los escritores el factor de mayor peso para que consideremos el valor de estas fuentes como principal. Yo mismo, supervisando áreas de descampado -donde encontré tebeos tirados junto a aerosoles de pintura, junto a conjuntos de piezas- y atendiendo los comentarios que me referían miembros de los servicios de seguridad de RENFE sobre el material que acostumbran a portar los escritores cogidos, tuve consciencia de la presencia y del poderoso papel del cómic y de productos gráficos afines (cromos, pegatinas, calcomanías, etc.) como medio entre estos chavales.

Las influencias más notables en los años 90 son las procedentes de los *manga* japoneses, aunque podrían calificarse de superficiales<sup>20</sup>. Sobre todo, se centran en la construcción convencional de cuerpos y rostros, la construcción de imágenes que juegan con lo pornográfico, con lo tecnológico o con lo violento, pese a que su éxito se apoye frecuentemente en su naturaleza amable, infantil o infantiloides, de aspecto ingenuo (Berndt 1996:26). No obstante, su influencia no es directa en

---

<sup>20</sup> Resulta curioso, en el contexto japonés, como se llega a establecer una vinculación estrecha entre el graffiti y el *manga*. Por ejemplo, el dibujante Osamu Tezuka quiso ver la esencia del *manga* en los graffiti y garabatos, frente a la caricatura que la ve deudora de las tradiciones artísticas (Berndt 1996: 148). De este modo, parece distinguirse dos tradiciones expresivas diferentes y divergentes. Sin duda, el contenido crítico, irónico, satírico, cómico..., la exageración, la distorsión, la elipsis, la estrecha interrelación entre autor y lector obligan la propuesta de una analogía entre ambos medios.

Europa, sino que llega vía televisión y cine e, incluso, a través de las consolas de videojuego, como las de Nintendo, con un personaje como Supermario, y Sega, con el personaje Sonic (Berndt 196: 37-38). De este modo, la "manganización" (Berndt 1996: 28) del graffiti llega gracias a la buena fortuna de series televisivas como Bola de dragón Z (Dragonball Z)<sup>21</sup>, de Akira Toriyama, o del estreno de una película como Akira (Katsuhiro Otomo, 1988), que favorecen la implantación en España, primero, de sus convenciones fácilmente asimilables y, segundo, de esta oferta editorial, adaptada a las pautas de lectura de la Cultura occidental. Este conjunto de influencias reactiva el ya distante influjo de unos dibujos animados tan emblemáticos de los años 70 como Mazinger Z-. De esta forma, no podemos evitar encontrar su rastro en obras de escritores de graffiti, como ROD, UFO, ZETA, INCA o GONE (f. 264)<sup>22</sup> y en otros escritores de países como Alemania, Francia o Italia que comparten un grado homogéneo de "manganización". Por otra parte, aunque el manga puede involucrarse en lo contracultural<sup>23</sup> (Berndt 1996: 26), en el concierto grafitero occidental no se evidencia esa transgresividad particular suya, sino que se aprecia su instrumentalización selectiva, acoplada a los patrones temáticos y expresivos de la iconoclastia del graffiti.

---

<sup>21</sup> Serie televisiva emitida por Telemadrid en 1993.

<sup>22</sup> Creo de interés advertir que no he encontrado ninguna referencia que me verifique la existencia de *mangakas* que compaginen su actividad como dibujantes de cómic con el graffiti. Lo que no disipa la posibilidad de que escritores de graffiti realicen por su cuenta historietas circunscritas a este género y estilo.

<sup>23</sup> Sobre la contraculturalidad del manga en el contexto japonés de posguerra (1945-1980) tenemos como referencia bibliográfica el libro de Shunsuke Tsurumi, Sengo Nihon no Taishū Bunkashi. Iwanami, Tokyo, 1984.

No obstante, En España el mayor peso recae en las producciones de los Estados Unidos<sup>24</sup>. Destaca principalmente el influjo de los personajes creados por Chuck Jones en los años 50 para la *Warner Bros.* -cuya difusión es básicamente por el conducto televisivo y con una continuidad que les hace partícipes de varias generaciones de jóvenes-. Su mayor éxito frente a otros, como los famosísimos productos edulcorados de la factoría Disney (el Pato Donald, Mickey Mouse, Pluto, etc.) -perfectos para ejercer sobre ellos una corrosiva desacralización como emblemas de la cultura-, responde a su virtual encarnación como agentes antisociales, que desestabilizan el orden y auguran el caos. Las caracterizaciones cínicas, sarcásticas, ácidas, taimadas, dementes, esquizofrénicas..., de estos personajes (el pato Lucas, el Correcaminos, el Coyote, Bugs Bunny, Piolín, el gato Silvestre, El Diablo de Tasmania<sup>25</sup>, etc.), desarrolladas a lo largo de unas historias truculentamente sencillas que abordaban los distintos géneros establecidos en el cine, mostraban a estos personajes dando rienda suelta a sus apetitos e instintos. Su

---

<sup>24</sup> Algunos personajes del cómic europeo que pueden aparecer en distintas piezas son: los pitufos (*les Schtroumpfs*), del dibujante Peyo; los personajes Obelix y Asterix, de Uderzo y Goscinny -empleados preferentemente en murales y carteles sociales e ideológicos-, Lucky Luke, de Morris y Goscinny, etc. Igualmente, tiene un gran influjo el llamado cómic *underground*, ejemplificado con publicaciones como El Víbora o Makoki, junto a otros títulos como 1984, CIMOC, Totem o El Jueves; o con autores españoles como Miguel Ángel Gallardo o Ivà. No obstante, la influencia de las producciones Bruguera, encabezadas por las creaciones de Francisco Ibáñez, deja sentirse de vez en cuando, jugando un notable papel difusor los suplementos dominicales de los periódicos ABC, El País o El Mundo (f. 332).

<sup>25</sup> Este personaje parece estrechamente relacionado con multitud de criaturas diabólicas que pueblan el panorama grafitero. En el caso de *TRAS*, algunos de sus personajes, en especial sus rechonchos diablos alados de voraz apetito, pueden emparentarse fácilmente con este personaje prototipo o con sus derivaciones cinematográficas, como los *gremlins* o los *critters* (fs. 212 y 233).

representación pendulaba entre la pasiva ingenuidad y el hiperactivo histrionismo a través de una animación muy dinámica y una expresión muy cuidada. Los malos eran buenos por dentro y los buenos lo eran sólo por fuera; los malos generaban una entrañable compasión y los buenos, una fascinación incondicional.

En esta misma línea se mueven otros personajes popularmente conocidos: la elegante y desconcertante Pantera Rosa (Pink Panther) cuya huella ha sido reproducida ampliamente en firmas y piezas; la creación del dibujante Jim Davis, Garfield, un gato hedonista y sibarita, ejemplo de egoísmo y parasitismo y que en ocasiones aparece realizando graffiti, o los Simpson, de Matt Groening, una familia que parodia el modelo de familia feliz de un *American way of life* revisado sarcásticamente en sus historias. La caracterización sencilla, en ocasiones ingenua y frecuentemente obscena de los personajes de esta serie televisiva y su recreo en el mal gusto hacen de ésta un punto de referencia clave de la rebeldía adolescente y juvenil de los años 90, en especial a través de los personajes del padre (Homer Simpson) y el hijo (Bart Simpson). En otros casos, nos encontramos con muestras de la "locura infantil", que bien representa el personaje Calvin, de Watterson, un niño imaginativo, juguetón y travieso, inmerso en su propia realidad en compañía de Hobbes, su tigre de peluche, y que contempla el mundo con un cierto punto de ironía.

Una buena prueba de esta simpatización y homenaje hacia este tipo de personajes, la tenemos en la constitución del grupo ACME<sup>26</sup>. En sus producciones originales, como La gran familia latina, Alcorcón, 1993 (AEROSOL KINGDOM abril 1995); Terror Tales from the Hood, Alcorcón, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995); Fábrica explosiva de ideas, Alcorcón, 1995, (fs. 304-305); etc., los personajes creados por BETO, CHOP o ZETA participan de esa concepción emocionalmente inestable de los dibujos animados. Los asustados tipos infantiles de ZETA, entre el desamparo y la inminencia de ser abatidos por un peligro desconocido, no dejan de subrayar la potencialidad desatada de respuesta de estas víctimas o de aquellos espectadores que se identifican con ellas. Las perspectivas blandas, curvilíneas, entre el febril expresionismo o el onirismo visionario, colaboran en transmitir esta tensa sensación de desasosiego. Por otro lado, los angelotes grotescos de BETO, en los que se recrea un feísmo desconcertante, invierten las normativas de representación de unas representaciones del bien, invirtiendo su virtual interpretación simbólica. Finalmente, las sólidas figuras de CHOP nos acercan a una concepción escultórica de las imágenes que reviste de solemnidad y patetismo unas expresiones que se mueven entre el vacío y la potencial infracción de terror. En todas estas creaciones siempre tiene un gran peso el acento personal de sus autores. Unos acentos que manifiestan un estado de conflicto y cuestionamiento.

---

<sup>26</sup> En el mundo imaginario de la *Warner Bros.*, ACME es el nombre que recibe la empresa que suministra equipos de caza al Coyote en su lucha por capturar al Correcaminos y que no se limita sólo a salir en las historias de estos dos personajes, aunque es donde más aparece. Esta palabra de origen inglés (*colmo*, *cima*) venía a ironizar sobre los inventos de esta empresa, que pretendía producir lo más en tecnología punta. Estos no eran más que auténticos pastiches tecnológicos y verdaderas bombas de efecto retardado para y contra sus maléficos usuarios. De ahí viene lo del homenaje comentado.

El cómic fantástico y de ciencia-ficción tiene también una presencia desatacada a través de motivos icónicos o de la construcción de imágenes (seres mitológicos, de ultratumba, de mundos imaginarios, paisajes extraterrestres, alienígenas, cibernautas, guerreros espaciales, héroes de la noche de los tiempos, etc.) Sus personajes se emparentan frecuentemente con las creaciones y el estilo de la editora Marvel, aunque el manga japonés ha soterrado esta influencia o a la de autores como el metalero Simon Bisley, el tolkiénico René Hausman o el ciberorgánico Moebius (Jean Giraud). Sin duda, estos géneros enriquecen y dotan de sabor presente al graffiti (fs. 134, 197, 205, 209-210, 232, 262, 306, 335, 377, 389-391 y 396).

Como exponente de esta vinculación del graffiti con el cómic o la animación tenemos la organización de exposiciones de cómic en focos de efervescencia grafitera. El mejor ejemplo en Madrid es *Alcorkómix*, las Jornadas del Cómic de Alcorcón, organizadas por la Delegación de Cultura en la Casa de la Cultura (segunda edición en junio de 1996), donde se muestran cómics, fanzines, maratones de cine *gore*, cortometrajes de animación y cine *manga* o, en la misma ciudad, en el mismo lugar y en el mismo mes del año siguiente, la exposición de un tebeo monumental<sup>27</sup>, hecho con aerosol por el escritor JES (Meo Ventura) (Barroso 10-6-1997: 1), donde se reproducen iconos cinematográficos famosos:

---

<sup>27</sup> Esta marca artística se ha denominado «tebeo monumental» creo que con corrección. No obstante, algunos intentos de resolver el problema de la definición de la historieta podrían dejar fuera de lugar esta etiqueta, sobre todo si se estima como definidor el componente de «la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí» (Ramírez 1976: 198).

el ojo rasgado por una navaja de afeitarse de Un perro andaluz (Luis Buñuel, 1928) y la mano del moribundo Kane sosteniendo una bola de cristal que contiene un paisaje nevado de Citizen Kane (Orson Welles, 1941). La monumentalidad de este homenaje al cómic enlaza, sin duda, con el *blow-up* y el *No Limits* del graffiti newyorkino.

En definitiva, quizá, más importante que el aporte de unos personajes ya fijados, sea la aportación de unos códigos, de unas convenciones gráficas, de una manera de construir, formal y anímicamente, los personajes, de la asunción de unas representaciones lingüísticas (curvas cinéticas, bocadillos, letreros, poses y gestos, distorsiones, significancia del estilo gráfico, secuencialidad, etc.<sup>28</sup>) Esta es la más patente y poderosa ligazón existente entre el cómic y los escritores de graffiti. Esto resulta de la mayoritaria preferencia por la creación o interpretación original de figuras emparentadas con el mundo del cómic o el dibujo animado. Animales, más o menos personificados, (leones, gatos, ratones, buitres, cerdos, ranas...), con un ineludible valor alegórico o simbólico; objetos, animados o no, (aerosoles, pistolas, cubos de basura, peluches...), igualmente dotados de una atribución simbólica; figuras antropomorfas de cuerpo entero, mediocuerpo, busto o sus caras, etc.

---

<sup>28</sup> Un ejemplo extremo es el caso del escritor suizo DARE que desde una actitud muy pop compone sus piezas -junto a otros escritores como SHOW o HANKZ- a modo de página de un tebeo sirviéndose de todas las convenciones gráficas del cómic, incluidas las viñetas (WANTED noviembre 1995). No obstante, el interés por sintetizar la historieta y el graffiti ya se da entre los *fastwriters* newyorkinos, como CLIFF (Castleman 1987: 47).

## El mundo del cine y la televisión

En ocasiones, se solapa con la influencia de los dibujos animados y del cómic en el caso del cine de animación. La televisión ofrece numerosas series juveniles, programas infantiles, programas musicales, etc., que pueden ser punto de referencia para la obtención de figuras o temas. En el caso de películas o series que no son de animación, el escritor escoge su referencia en cómic o dibujo de haberla o él mismo transforma la imagen realista de sus personajes en una imagen pictórica, en ocasiones caricaturesca: Rambo, Groucho Marx, la rana Gustavo, Alien, Alf, Chiquito de la Calzada, etc. (fs. 79, 105, 114 y 272). Incluso, se eligen y reproducen emblemas, logotipos o signos que aparecen en algunas películas o videoclips, como el exitoso logotipo de la empresa de cazafantasmas que protagoniza Ghostbusters (Ivan Reitman, 1984) y secuelas (fs. 105-106 y 256).

Por otro lado, la influencia cinematográfica llega mediante su cartelismo particular. Tenemos un magnífico ejemplo de esta asunción del discurso publicitario del cartel de cine en un graffiti de MAST y SORE, en el que recrean el anuncio tipo de una película de ciencia-ficción (WANTED 1997; AEROSOL KINGDOM n° 6).

## El mundo del arte

Los escritores -desarrollen o no emparejadamente una formación artística convencional- también beben de la icónica que suministra el arte institucional de hoy y de ayer y no es raro encontrarnos con citas de la obra o la figura de artistas célebres. En ocasiones, como en la del primer testimonio del que tengo constancia de esta práctica -el de la traslación e interpretación de los botes de sopa *Campbell's* de Andy Warhol sobre un tren por FAB 5 FRED en 1980 (Gablik 1982: 39, Cooper y Chalfant 1991)- se trata de una especie de homenaje o muestra de admiración por un artista o la obra de un artista. En otros casos, a través de su cita fragmentada o completa, la obra es en sí el objeto de esta admiración desde su particular valoración como icono, emblema o símbolo cultural. En este aspecto, cabe advertir que con estas citas se suele intentar dar una carta de igualdad entre la escena grafitera y la artístico-institucional, llegándose incluso a plantearse con esta toma de posesión de los materiales artísticos una acción simbólica de superación o dominio.

En otro sentido, lo que también se suele generar en esta toma de materiales artísticos es una reinterpretación iconoclasta o dentro de las claves estéticas de este graffiti de obras sacralizadas por la cultura oficial. Un testimonio magnífico de este tipo de prácticas llegó a mis manos por medio de una

364

fotografía pasada por el escritor GOTICO. Se trata de un fragmento de una pieza mural de Alcorcón, cuyo autor o autores desconozco, en el que asistimos a la reconversión de un icono bastante arraigado en la consciencia popular española: el cuadro El caballero de la mano en el pecho, de El Greco (h. 1577-1580). Éste se convierte en una estampa espectral, una *vanitas* infernalmente macabra, en definitiva, en una alegoría cadavérica de la muerte, en su faceta más cruel y perversa, y de la condena del mundo (f. 303).

Por otro lado, también llegan a adoptarse temas recurrentes a lo largo de la Historia del Arte occidental. Ese es el caso de la interpretación de El rapto de Europa por MODE 2 (WANTED 1997) o de El nacimiento de Venus por TOM ROCK (AEROSOL KINGDOM n° 6). Incluso, junto a la pretensión de un ilusionismo tridimensional que tiene en cuenta los elementos constructivos preestablecidos a su ejecución, se recrean espacios pinacotecos en los que algunos (BETO, DARK, KRIN, CHOP, MOZE y KAOS) colocan sus cuadros enmarcados al modo de una exposición pictórica clásica (AEROSOL KINGDOM n° 6).

### 3.2.1.2. Temáticas

En el graffiti se pueden distinguir algunos conjuntos de temas generales, partiendo de las características icónicas de los motivos representados. En algún caso, al percibirse una clara intención narrativa podría hablarse inclusive de ciclos narrativos que inciden en el lado amargo, duro, salvaje o loco de la vida. No obstante, no se ha procedido a ninguna clasificación de éstos, ya que suelen ser bastante particulares.

Estos conjuntos temáticos vienen determinados por una intencionalidad general que rige en su realización y manifiesta la finalidad última comunicativa de su ejecución. He distinguido los siguientes grupos de finalidades o ejes argumentales:

- 1.- La búsqueda de autorreferencias (el mundo del graffiti).
- 2.- La provocación por medio de la obscenidad y el exceso.
- 3.- La iconoclastia y la denuncia (visión irónica de la cultura y la sociedad, ataque crítico al sistema, apología de la subversión, etc.)
- 4.- La vitalidad y el hedonismo: la llamada a la actividad y la eclosión de los sentidos (decorativismo, sensualidad, erotismo, etc.)
- 5.- La inocencia y su perversión.

6.- La evasión (cibergraffiti, paraísos imaginarios, el terror, etc.)

### **El mundo del graffiti**

Es muy frecuente la inclusión de referencias al mundo inmediato del escritor de graffiti. En este sentido, cabría hablar de un discurso tautológico en el que la autorreferencialidad se convierte en un mecanismo de identificación, de autorreconocimiento, reafirmando las divergencias que pudiese ocasionar su aislamiento o segregación de la cultura oficial. Normalmente, aparecen las representaciones de los propios escritores, de *toyakos*, *skaters*, *B-girls*, rimadores o *breakers*, MCs o DJs, etc., personajes que pueblan el universo del graffiti o de otras manifestaciones artístico-deportivas afines (fs. 60, 65, 68, 81, 92, 96, 98, 104, 107, 113, 119, 122, 123-124, 130-131, 133, 139, 141, 171, 179-180, 186, 191, 227, 229, 270, 304, 306, 368-369, 372 y 376). Sus imágenes aparecen con un fuerte acento expresivo o expresionista y unas poses establecidas convencionalmente.

Habitualmente, los escritores portan un aerosol - preferentemente- o una brocha en la mano, o incluso,

extraordinariamente, ostentando ambos atributos a la vez<sup>29</sup>. Se les representa encapuchados, tocados con una gorra, con<sup>una</sup> mochila a la espalda atiborrada de botes, disparando el *spray* o esgrimiéndolo amenazadoramente, con poses estereotipadas, actitudes ingenuas, gansas, furtivas, en disposición para la acción demente o realizando gestos obscenos que inciden en el carácter vandálico y transgresor de estos *bad boys*. Por otro lado, en algunos casos puede establecerse a este efecto una sustitución simbólica del aerosol por un objeto con una más contundente significación delictiva, como por ejemplo una pistola, un arma automática, una bomba o un bate de béisbol (fs. 88 y 131).

Este hecho, en algunos casos provoca confusión a la hora de distinguir las imágenes violentas realizadas como denuncia del recurso de la violencia, sistematizado culturalmente, de la imagen generada por ciertos sectores del graffiti de un activismo agresivo, que podría implicar la agresión física. Se produce entonces una asociación del graffiti con los grupos criminales<sup>30</sup>, deseada o no por algunos escritores, que revierte en consolidar la leyenda negra de los escritores y en el fortalecimiento de los argumentos a favor de su persecución como vía de proselitismo de comportamientos agresivos y antisociales. En este sentido,

---

<sup>29</sup> Así aparece en un probable autorretrato de UFO, en el graffiti mural de PAKO, MAY, UFO, ASH y JUAN: The Hip-Hop dont stop San Blas 95... (WANTED noviembre 1995).

<sup>30</sup> En el conjunto del polígono industrial "La Cerámica" (Numancia) se encuentra una pieza *hardcore* de los CK: Criminal Krew. En ella aparecen dos tipos esgrimiendo sus pistolas junto a una inscripción militante de la Zulu Nación (f. 88).

entraríamos en lo que se puede denominar el *Gansta Graffiti*<sup>31</sup> o modalidad en la que se ejerce una apología no sólo de la delincuencia de supervivencia, sino también como medio de expresión de la rabia individual y de la protesta social.

En una faceta más amable, en una pieza de los ACME, ZETA y CHOP: Fábrica explosiva de ideas, Alcorcón, 1995 (fs. 304-305), se puede contemplar una escena escasamente tratada: el escritor trabajando en su habitación, diseñando bocetos (f. 304). La escena se concibe a la manera de una ilustración para un cuento infantil o como el fotograma de un dibujo animado. Un tratamiento que aproxima e interioriza este original tema cara al espectador. Un tema que nos indica el interés de algunos escritores por un discurso intimista, que ahonde en el mundo del escritor de graffiti y se preocupe por resaltar el proceso de concepción y concreción de sus proyectos entre la realidad y el mundo de los sueños. No se puede pasar por alto que esta pieza integra el autorretrato del escritor ZETA, con las implicaciones personales que ello conlleva. Por otra parte -quizá la más evidente- consiste en un enunciado sobre la premeditación de unas acciones nada gratuitas y, en ocasiones, alejadas de una arrebatada improvisación y muy próximas a la incubación de los sentimientos.

---

<sup>31</sup> Este graffiti vendría a ligarse al *gansta rap*, corriente que hizo su aparición en los guetos negros de Los Ángeles y está representado por figuras destacadas como Ice-T, Snoop Doggy Dogg o el asesinado Tupac Amaru Shakur. Su temática ronda la muerte, el poder, la violencia, el lujo y el abuso sexual, desde un planteamiento que se mueve entre la denuncia y el orgullo activista (Cavestany 15-9-1996: 34).

En algunos casos, aunque por lo general son representaciones genéricas, estas imágenes se tratan de auténticos autorretratos o retratos de escritores. Por lo general, esto sucede cuando el escritor ambiciona algo más que representar un estereotipo y desea acometer, desde la seguridad de una maestría adquirida con el tiempo, el reto de representar de modo reconocible, realista o caricaturescamente, a un amigo escritor o a sí mismo (fs. <sup>304</sup>368 y 376).

También es muy frecuente la representación independiente de aerosoles, animados o no, invistiéndose de un valor emblemático (fs. 124, 172, 204-206, 208, 234, 236-238, 288 y 380). Desde lo metonímico puede interpretarse como la imagen del mismo escritor en un sentido genérico y por extensión del graffiti. Esto es tanto más evidente, sobre todo, cuando nos encontramos con imágenes híbridas del tipo de un cuerpo humano cuya cabeza es la válvula de un aerosol o su tronco un bote de *spray* (fs. 237 y 238)<sup>32</sup>.

Existe la consideración implícita en algunos motivos icónicos de la naturaleza diabólicamente traviesa del escritor de graffiti. Esto se ilustra efectivamente a través de la simpática

---

<sup>32</sup> Algunas veces la significación de estas imágenes híbridas se escapa de una lectura clara. Este es el caso del híbrido fantasmagórico entre un aerosol y una calavera del escritor Clays (fs. 232 ó 233).

Por otro lado, en ocasiones la representación de cabezas humeantes, aunque por lo general se refieran al consumo de marihuana, establece una innegable analogía entre éstas y la representación de válvulas pulverizando pintura desde su punto común como generadores de imágenes (fs. 92 y 229). Igualmente, la representación de lámparas mágicas, humeantes (fs. 92 y 265) se enlaza con la imagen del aerosol como atributo dotado de un poder "mágico"; y de robots antropomorfos que se propulsan a reacción puede convertir a éstos en una especie de aerosoles vivientes, de seres híbridos antropomorfos (fs. 209 y 210).

sustitución de la imagen estereotipada del escritor por la representación de un ser travieso o maléfico no humano (diablo triunfante, troll, angelillo caído, fantasma, etc.), dotado con sus atributos, especialmente el aerosol que se convierten así en instrumentos malignos (fs. 70, 106, 205 y 273).

### **El ultramundo, lo sobrenatural y lo fantástico**

En torno a las representaciones de seres o espacios fantásticos, propios del más allá o de mundos imaginarios se percibe dos enfoques básicos: uno, digamos, serio y otro bromista o destrascendente. Dentro del primero, encontramos desde la presencia de un aire siniestro o terrorífico (fs. 55, 94, 114, 141, 165, 262, 303, 357, 382-383 y 385) hasta la de una fascinación ensoñadora, en ocasiones líricamente idealista, (fs. 118, 197 y 232), que entronca con planteamientos utopistas. Es en este punto, donde se llega al extremo de que las criaturas representadas participen y ahonden en los terrores subconscientes de la infancia y la literatura infantil o beban de la incisa iconografía satánica o filosatánica como símbolo de subversión cultural; aunque la figuración de "paraísos" visionarios y de sus pobladores refleje una actitud evasiva o anhelante, no exenta de una más o menos evidente carga contestataria. No obstante, prima el segundo enfoque, con un toque irreverente, burlón, cómico,

pueril, dulce, simpático, casero, etc. (fs. 70, 92, 106, 144, 156-158, 205, 212, 216, 218, 234, 238, 256, 265, 269, 279, 293, 306, 347, 349, 373, 386 y 396), excelente exponente de la animación iconoclasta y desacralizadora de este movimiento.

En general, todas estas composiciones se pueblan de figuras o rostros diabólicos (ELFO, TRAS, MEGAROCK, SHÖCKER, GLUB, RAFITA, LOOK, BANDO, FAT, INCA, etc.), esqueletos y calaveras que recuerdan la iconografía metalera (DOCK y KINGER, CAN 2, YOOE, KLAUS, etc.), zombis o seres putrefactos<sup>33</sup> (CYCLE, etc.), rostros o cuerpos reventados violentamente (INCA, REBEL, etc.), dragones, monstruos de pesadilla (CRAYONE, GLUB, JES, etc.), cíclopes, ogros deformes, raperos vampiro (ELFO, VAMP), lámparas mágicas, genios oscuros que brotan de ellas (PAKO, etc.), fantasmas (JD), brujos (BETO, LOOMIT, etc.), magos, duendes, gnomos, hobbits (ZETA, MORSE, ROD, POPOF, SWEAR, PINCHO, etc.), buitres que auguran una muerte próxima (UFO) o asesinan (HACREW), setas animadas (MAST), girasoles carnívoros (USE), pegasos, centauros, ninfas y sílfides (ZETA, DARK, 3CP, etc.), alegorías de la muerte, calabazas de Halloween (MORSE, etc.), antropoides de chicle (SUS.033), trolls (MEGAROK, etc.), platillos volantes, invasores del espacio o seres del ciberespacio (UFO, JES, JONK, etc.)<sup>34</sup>, alienígenas depredadores (RASTY, SUS.033, UFO, GYSMO,

---

<sup>33</sup> Este motivo tuvo gran divulgación en ámbitos juveniles con las emisiones del videoclip de Michael Jackson, Thriller, dirigido por John Landis, continuador de una necroestética iniciada con la película The Night of the Living Dead (George A. Romero, 1968).

<sup>34</sup> Este tipo de seres surgen de la influencia del cine de ciencia-ficción - en especial de películas como la trilogía de La guerra de las galaxias (iniciada por G. Lukas en 1977), Alien (R. Scott, 1979), Tron (S. Lisberger, 1982) o Terminator y Terminator II, el Juicio Final (J. Cameron, 1984 y 1991), o, como

WEST, CRAMER, etc.), incubos o súcubos, bestias libidinosas (CHICO, TRAS, etc.), burlonas letras animadas (GLUB, FLEKY y RUEDA, etc.) entre otras muchas. La representación de estos personajes de misteriosa génesis se estrecha tanto con el mundo real o el mismo graffiti que no es raro que aparezcan en actitudes vulgares o sancionadas socialmente. Incluso, asumen un carácter emblemático con respecto al movimiento, como sucede con el *Cheech Wizard* o el  *eyeball*, reproducidos de una forma rígida o reconocible en distintas variantes. Por otro lado, también estas representaciones<sup>se</sup> constituyen en algunos casos como revisiones paródicas de los géneros a los que pertenecen.

El monstruo o lo monstruoso se define como desmesura, excedente o excesivo en grandeza o pequeñez, y cuya imperfección física o morfológica conlleva una excedencia de valores negativos. Lo deforme es feo, lo feo, malo y, por ello, disfórico (Calabrese 1994: 107-108). Sin embargo, esta asociación se rompe en nuestro tiempo, donde las normas de homologación son más abiertas y donde no es extraño jugar con el engaño de las

---

precedente para la construcción de robots ginoideos, la película *Metrópolis* (F. Lang, 1926)- y sus derivados genéricos para televisión -como por ejemplo las series animadas *Mazinquer Z*, *Comando G* o *Ulises 31-* y de la cultura de la informática, en especial de los videojuegos.

Esta representación de robots, máquinas, circuitos, naves espaciales, astronautas, guerreros del espacio, cibors, mutantes, cibernautas, etc... incita a determinar la existencia de un género que podría denominarse cibergraffiti, technograffiti o electrograffiti, enlazándolo con la vertiente electro del *Hip Hop*, surgida en 1982 y representada por *Afrika Bambaataa* o por *Mantronix* (Lles 27-11-1998: 24; Toner 1998: 18), y que en sí se trata de la plasmación gráfica de las pretensiones de liberación afroamericana desde una visión utópica de carácter futurista y galáctico (Lles 27-11-1998: 24). Una línea que debe mucho a la divulgación gráfica de piezas de escritores como GOLDIE: *Futura World Machines*, Wolverhampton, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 65), BANDO y MODE 2 de los *The Chrome Angelz*: *Angelz*, Londres, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 60); BANDO, PRIDE y MODE 2: *Aerosol Art*, París, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 70-71); TCA: *Lucrezia*, París, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 73); FADE 2 y CANE I: *Non Stop*, Londres, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 60) o los graffiti de 1989 de RENDO en Milán (VV.AA. 1990: 58, 60-61), etc. En Pacífico y en la cata P1 encontramos varias piezas insertables en esta modalidad temática (fs. 389-391).

apariencias. El bello que parecía bueno es malo y el feo que parecía malo es bueno. En toda esta confusión subyace la denuncia de unas estructuras ilusionistas, de la falsedad del sistema.

Generalmente, los monstruos del graffiti son hiperbólicos, exagerados en algún sentido. Sin duda, esto es así porque el exceso a mayores evidencia más claramente la ruptura de la norma, sobre todo dentro de una actitud beligerante. No obstante, el graffiti se mueve en esa convención de representar lo malo como feo y es esta misma fruición por lo feista lo que en buena parte potencia su catalogación como perjuicio físico o degradación moral. Pero, en algunos de estos casos se llega a subvertir esta apreciación creando una serie de personajes simpáticos tanto a través de sus formas como de su actitud, eufóricos tanto para su autor y colegas como para el espectador. Pero obviamente, se sabe, se deja claro que en el fondo siguen siendo malos o virtualmente malignos. La inestabilidad de estas criaturas suspende los juicios públicos que se puedan pronunciar acerca de su naturaleza. Por otro lado, también el graffiti se deleita en el rechazo social que aflora a la hora de asociar a figuras deformes la bondad, la belleza o la euforia o a figuras conformes, la maldad, la fealdad o la disforia. Con esta transgresión indecorosa se provoca al espectador, creándole desazón e inseguridad.

El graffiti, la grafitosfera es un mágico país de las maravillas, poblado de seres fantásticos, especiales y enigmáticos, donde los urbanitas, angustiados por su entorno,

374

pueden encontrar asilo o castigo. Estos constructos se erigen en desafíos a una naturaleza extrañada y a la capacidad de comprensión de la inteligencia humana (Calabrese 1994: 107), pero establecen además el reto, iluso o idealista, de crear unos reductos para la fantásica inconsciencia reprimida o conducida por el ordenamiento del sistema, a la que cuesta aplicar cualquier homologación de las categorías de valor. Los escritores de graffiti -tal y como a menudo se representan- y el propio graffiti se formulan como un monstruo de mil caras que asola las entrañas y la superficie de las ciudades. Acometen desbordantes y sin tregua, sin que ningún impedimento obstruya gravemente su terrorista acción. Sus excesos son la plaga que castiga a las babilónicas metrópolis contemporáneas y redime catárticamente a sus moradores, empezando por ellos mismos.

### **Lo femenino**

El graffiti reproduce varios estereotipos femeninos, protagonizados por mujeres maduras, adolescentes o impúberes, por lo general en soledad, entre los que puede aparecer un explícito contenido sexual o un siempre latente sensualismo a través de las formas<sup>35</sup> (fs. 85, 125, 141, 144, 216, 227, 307, 372-

---

<sup>35</sup> Generalmente se opta por posturas procaces o incitantes, como vemos en obras como las de GOON y SHAME: Little Mermaid, Copenhage, 1985 (Chalfant y Prigoff 1995: 85); VAMP: VAMP to Belén, Pueblo Vallecas, n.d. (f. 125); MODE 2: MODE 2, Education Enviroment, Paris, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995); TRAS, CHICO y MROK: CZB 96, Pacífico, 1996 (fs. 372 y 373), etc.) y por atributos

373, 390-391). En ocasiones, se procede desde una actitud ingenua o aparentemente ingenua, como es el caso de las adolescentes turgentes del inigualable MODE 2 (AEROSOL KINGDOM abril 1995) o de las de dilatadas pupilas y gruesos labios de SEN (WANTED noviembre 1995). En otras, como las de mano de ZETA en Dulce sensación... o en La gran familia latina, Alcorcón, 1993 (AEROSOL KINGDOM abril 1995), surge una imagen potente, matróna, prácticamente viril de unas construcciones alegóricas, pero nada exentas de sensualismo e incluso erotismo, que contrasta con una imagen ridiculizante de una naturaleza femenina tan simpática como tonta, como también muestra ZETA en su Perdidos... (AEROSOL KINGDOM abril 1995). Pero, desde otras, la obscenidad pornográfica resulta hiriente, como es el caso de esa especie de súcubo o experta hembra carnívora de CHICO que se exhibe frontalmente desnuda en el conjunto de Pacífico de los CZB (fs. 372-373) o la insaciable hembra viciosa, a la que le morrean analmente, de SIRIUS (GAME OVER otoño 1996: 7).

La imagen de niñas y adolescentes a menudo nos recuerda productos de los 80, como el *manga* de jovencitas, las niñas-mujer del *lady's comic* o el *pornomanga*, en concreto el género del *lolikon*, con sus despampanantes niñas, masturbadoras, lujuriosas o violadas agradecidas (Berndt 1996: 125-153). Tan es así que se nos presenta cómo su dulzura o su inocencia les hace propensas a sufrir la manipuladora perversión de un sistema corruptor. En este sentido, el escritor advierte del peligro, pide compasión.

---

sexuales remarcados: pechos, caderas, muslos, nalgas, labios, ojos, largas cabelleras con mechones ondulantes.

El sexo aparece en estas situaciones como un medio de opresión y violencia hacia los débiles y desprotegidos que se denuncia, aunque a menudo se denuncie a modo de apología de la violación sexual<sup>36</sup>. Pero, por otra parte, -cuando la corrupción está consumada o se desata- la insinuación adolescente de lolitas de pícara mirada, niñas con cuerpo de mujer y calenturientas mentes lobunas que no pueden contener en sus prietas prendas la carnosidad de sus cuerpos despiertos al desarrollo o, desnudas, sus húmedas fantasías y que se abren a experiencias tan imprecisas como inconfesables; no dejan de subrayar una maldad interior, provocadora de pasiones tórridas, que refleja la permanencia en sus autores de unas imágenes negativas o monstruosas de lo femenino -quizá, deseadamente- y una personificación de ese principio perversor propio del "hombre enfermo contemporáneo".

Igualmente, la obscenidad insultante de una potente mujer madura resulta una de las imágenes más claras del duelo entre el miedo a lo desconocido y la natural atracción hacia el sexo que podemos encontrar. La maestra prostituta y la inexperta aprendiz provocan al espectador, desbaratan el orden, porque implican una toma de partido por parte de éste que puede alcanzar tan felices

---

<sup>36</sup> Aunque el tema de la violación pueda estar implícita en la representación de niñas embarazadas o madres, por lo general en este tipo de representaciones se hace hincapié en cuestiones como la anticoncepción, en el marco de una deficiente educación sexual, o el de la maternidad en soltería. No obstante, en algún caso nos encontramos con la concepción de imágenes simbólicas como la que crea MODE 2, una madre-niña que abierta de piernas nos muestra con mirada recelosa a su bebé en posición fetal, agarrando un aerosol (AEROSOL KINGDOM octubre 1995). En este caso, se podría sugerir como interpretación que el niño, escritor potencial por naturaleza, denunciará o vengará cuando crezca y desarrolle todo su potencial de la mano del graffiti el infrincimiento de las promesas de felicidad que la sociedad decía garantizar a su madre durante su infancia.

como terribles consecuencias. Se atenta contra esa fibra sensible que se asienta en los principios morales oficiales. Pero, es la maestra, la vampírica oferente de placeres abismales la más inquietante personificación del vértigo pasional, ya que se extraña al sujeto espectador que deja de ser la abominable bestia para pasar a desempeñar el papel de potencial víctima.

En definitiva, el graffiti viene a reproducir una visión machista de la mujer con la que comulga sin problemas de conciencia -incluso cuando aparece en actitudes asociables a lo masculino, como en su imagen como heroína (fs. 390-391)-, que no tiene visos de rebajarse o equilibrarse dado el bajo porcentaje de escritoras existentes (SUSO c.p. marzo 1996). Se hace eco de una imagen social sin que pueda determinarse si existe un cuestionamiento o una aceptación generalizada, pero sabiéndose que este movimiento manifiesta una visión y mentalidad androcentrista<sup>37</sup>. Estos temas, por tanto, son fruto de la

---

<sup>37</sup> Antonio Castillo Gómez conecta este androcentrismo no sólo a la escasa presencia de escritoras de graffiti, sino a la serie de comportamientos machistas que caracterizan a las subculturas o "tribus" urbanas que practican el graffiti (Castillo 1997: 232).

No obstante en el seno del movimiento *Hip Hop* parece existir un debate, despertado por la conciencia negativa de este discurso machista o sexista o de las contradicciones que surgen entre lo que se dice defender o mantener y la realidad práctica (JEZIE n.d.: 3-4). Sin duda, este debate debe mucho a la afiliación a movimientos sociopolíticos, especialmente de corte anarquista o comunista. Esta crítica contra los defectos de discurso del *Hip Hop*, enclavado de este modo en una "subculturalidad de izquierdas" abordaría, incluso, en el terreno sexual la actitud homofoba, pero de modo bastante anecdótico. De todos modos, la igualdad entre *B-boys* y *B-girls* parece pasar por la masculinización de la mujer o la asunción de valores considerados tradicionalmente masculinos o viriles en su rol femenino o el abandono de actitudes "muy femeninas", tal como se ejemplifica en la construcción de clasificaciones femeninas por algunos *B-boys*, como uno de los componentes del grupo *Geronación*:

P.- «¿Cómo veis a las tías en la movida?»

*Geronación*.- «Mira, ahora la cosa está cambiando, pero básicamente hay tres estereotipos: la "gruppie", o sea, la que le mola tal grupo y se mata a pajas por tal cantante; la "novia del", que está en el hip hop mientras su novio esté en el hip

proyección de unos deseos y temores masculinos surgidos de mentes que descubren la sensualidad y la sexualidad a través de fórmulas y prejuicios culturalmente asentados. Sirven como descargo fantasioso de una serie de clichés que tienen en la mujer un objeto que ofrece o exige placer, pero difícilmente al mismo tiempo<sup>38</sup>. Esto acontece por el carácter juvenil del graffiti que implica la asunción de temas relacionados con sus más inmediatas necesidades iniciáticas a unas facetas vitales nuevas. La representación plástica, exaltativa de estereotipos sexuales<sup>39</sup> ayuda, pues, a asumir tanto la propia sexualidad como la compartida, sin que sea exponente de una mentalidad patológica, sino que prima un ansia de conocimiento y un desahogo catártico.

En otro sentido, cabe hacer un pequeño comentario a la creación de figuras de factura femenina y que se enlaza con la advertencia realizada en el campo de las letras acerca del estilo femenino de algunas escritoras de graffiti. Esto es más que evidente en el estilo personal de los personajes de VAN de Toulouse o en el de los de FANCIE de París (33CFRESH noviembre

---

*hop; y finalmente las auténticas, que no solo apoya el rap sino todos los demás aspectos de la cultura, ya sea activamente (pintando, haciendo fanzines) o inactivamente, representando. Desafortunadamente del colectivo este hay pocas militantes...»*  
(RESPETO MUTUO n.d.: 18).

<sup>38</sup> Esta afirmación es en general, pudiendo hallarse excepciones. En una pieza de GLUB, situada en el conjunto de Pacífico, figura una pareja heterosexual de extraterrestres antropoides (f. 377). La manera de representar a la parte femenina rompe tanto con el cliché pasivo como activo que unifica, situándola en una posición de igualdad con la figura masculina. Ella le exige y ofrece amor y placer.

<sup>39</sup> En este mismo sentido, no es extraña la aparición, aunque sea entre flores (f. 133), de representaciones explícitas o alusivas a falos o al semen, como vemos por ejemplo en DUG 189 y TWIST: DUGONE, San Francisco (AEROSOL KINGDOM octubre 1995), UFO) o en INCA y FAT: Do you wanna a piece of this brain, Alicante (WANTED noviembre 1995).

1995; XPLICIT GRAFX octubre 1996; AEROSOL KINGDOM n° 6), en unos términos formales equivalentes.

### **Los pasatiempos, el juego y el deporte**

No es raro ver en algunas piezas préstamos visuales de la cultura textual de ocio (sopas de letras, crucigramas, dameros, etc.), integrados en los estilos. Pero, lo que sí es bastante frecuente es encontrar objetos de juego, generalmente naipes (baraja francesa o su alusión mediante la aparición de picas, corazones, diamantes o tréboles); dados y figuras de videojuego (fs. 29, 37, 100-101, 106, 189, 221, 293, 297, 314, 347, 367 y 386). Igualmente aparecen elementos deportivos que hacen referencia al baloncesto, el *skateboard*, el béisbol, el tenis, el billar, el ajedrez, etc.<sup>40</sup> Los primeros y algunos segundos como el billar inciden en su valor como símbolos del azar, la fortuna o del enriquecimiento rápido (el mundo de las apuestas) y el subsiguiente poder que dimana de la posesión de dinero, incluso en el terreno sexual. Los segundos inciden en su valor como símbolos de la vitalidad juvenil, la diversión, la superación, la

---

<sup>40</sup> En otros lugares, se incluyen en el reporte iconográfico deportes que dependen de las características geográficas de ciudades costeras o de montaña (*surf*, *snowboard*, etc.) Cabe advertir que la relación entre estos deportes y el graffiti es interactiva. De este modo, se puede observar la decoración de tablas de *surf*, *skate* o *snow* con motivos del *Hip Hop Graffiti* (Burgoyne y Leslie 1997: 14, 79, 82).

lucha, el poder derivado de las capacidades personales y las ganas de vivir. Dentro de esta temática y muy estrechamente relacionados con el mundo del graffiti, se pueden incluir las representaciones de *breakers* realizando sus pasos acrobáticos o del mismo escritor, en su visión como héroe deportivo, batiendo marcas, practicando un deporte de riesgo.

### **Lo político**

Aunque el compromiso ideológico en el graffiti de cuño americano desde sus inicios no es extraño (Baudrillard 1974; Chalfant y Prigoff 1995: 90-93), en Vallecas lo declaradamente político como tema o fuente de motivos se limita a la representación de señalizaciones, signos o emblemas o su contestación (fs. 14, 169-171, 183, 191, 267, 270, 284-285, 288 y 308). Hoy en día, éstos son preferentemente de tipo anarquista, seguidos a mucha distancia por los comunistas. Obviamente, la existencia en este contexto barrial de otros agentes y otros cauces murales que aglutinan esta temática, libera a los escritores de graffiti de la posible necesidad de hacer suyo este discurso desde un plano distintivo, como una declaración de compromiso. En este sentido, la militancia política del escritor de *Hip Hop Graffiti* tiene un carácter particular, aunque predominen las declaraciones personales de corte anarco-

comunista, y secundario frente a la militancia dentro del *Hip Hop*, aunque tenga un peso fundamental en su discurso particular.

### **Graffiti y crimen**

Ya se han ido comentando anteriormente las vinculaciones socialmente establecidas, más allá de lo vandálico, entre el graffiti newyorkino y el crimen (Glazer 1979: 3-11, Gablik 1982: 33, Castleman 1987: 94-99). Incluso, es conveniente advertir de la posibilidad de considerar el mundo del graffiti como una "escuela de delincuencia", en palabras de Standford Garelik del *Transit Police Departament* (Dallas 24-11-1977: 4). Pero, lo que nos puede resultar más interesante es cómo, en algún caso, interesa a los escritores asociarse a la imagen de lo criminal, como expresión de su antisociabilidad (fs. 88 y 131), aunque muchos escritores encuentren en su introducción en el graffiti una vía de escape a un destino delictivo marcado por la vida suburbial (Gablik 1982: 37). Asociación, por otro lado, polémica entre los mismos escritores, ya que en principio el *Gansta Graffiti*, pese a sus conexiones, no se integraría propiamente dentro del *Graffiti Movement*. De este modo, el mundo del graffiti y el del crimen confunden sus límites principalmente al asumir algunos escritores el lenguaje y la estética de lo criminal de una forma reconocible por la sociedad. Tendencia que culmina en

382

el trasvase de escritores al mundo de las bandas callejeras, hacia el *Gansta Graffiti* (Castleman 1987: 99-109).

No obstante, más allá de lo ambiental o de su convivencia en la marginalidad cultural, la relación entre lo criminal y este tipo de graffiti se establece en el terreno temático. Por ejemplo, en un parque, sito en las inmediaciones de las calles de Sierra Toledana y Camino de Valderribas, encontramos un graffiti pavimental que juega tan simple como extraordinariamente con las implicaciones criminales que culturalmente se asocian a cierto tipo de imágenes, s.d.: *Skate or Die* (patina o muere), 1996 (fs. 309-310). En concreto, se tratan de esas siluetas trazadas a línea en el suelo, ampliamente divulgadas por el cine y la televisión. Estos contornos enseguida se relacionan con la muerte y en particular con la muerte violenta, el asesinato, el homicidio, el crimen. En este caso, cuatro escritores -como en el caso de un *performance*- han contorneado con *spray* (en vez de tiza) sus siluetas y, además, dos de ellos las de sus monopatines (también muertos) que sujetan despegadamente. Sus posturas son dinámicas, curvilíneas y sus formas holgadas, dotándose de un carácter impersonal -salvado con la inclusión dentro de cada una del nombre del escritor correspondiente- y reunidas de manera centralizada. Todo este conjunto se suscribe por un lema que sirve de título y ancla el sentido de esta representación: «*el que no patina muere*» o «*si no quieres morir, patina*». Es una visión irónica, con un fino humor negro que se proyecta sobre ellos mismos, por medio de la cual se ríen de los que no patinan, de los que no son como ellos, interpretando ellos mismos el papel

de los no patinadores. Inclusive, se ríen de la situación en la que se nos antoja ver a un individuo puesto en el brete de elegir, a punta de pistola, entre las dos opciones que le propone un macarra pendenciero. En cierta manera, también se ríen en sí de lo absurdo del mismo crimen.

### **La naturaleza**

La naturaleza que aparece en algunas escenas suele ser idealizada, cuando no fantástica, como en el caso de esos sublimes paisajes imaginarios que recuerdan remotos panoramas planetarios, o esos surrealistas espacios de pesadilla que desbordan lo racional. En algún caso, esos paisajes con vocación de naturales (fs. 60-63, 65, 81, 90, 118, 144, 197, 375, 377 y 386) y que en ocasiones carecen de referentes figurativos, se abstraen en fondos expresionistas, consolidando una inconmensurable percepción mental, onírica o sentimental del paisaje.

El predominio de horizontes a la puesta del sol, de crepúsculos sobre lomas, rocosidades, bosques, casitas de campo o lagunas mansas, aparte de facilitar la representación espacial por el fuerte contraluz que salva matices, incide en una quietud y una paz extrañas al agitado ritmo del graffiti. Esto implica

384

una inestabilidad<sup>41</sup> que hace presagiar en algunas escenas un desenlace dramático en un tiempo entre el sueño y la vigilia, la luz y la sombra, que apela al despertar de los instintos, a la acción alevosa que conjure los fantasmas de la muerte. Las representaciones selváticas o de sabana, en una expresa referencia a los paisajes del África negra, en clave afroamericana, se prestan excelentemente a esta inquietud vital, a la tranquilidad que precede y sucede a la tormenta.

En este contexto de paisajes inestables, en tránsito, la aparición de trenes, de cielos tormentosos, de guerreros tribales en la lejanía, hileras de personas cogidas de la mano o el encadenamiento de árboles, por ejemplo, nos advierten de una proyección simbólica de elementos representativos del mundo del graffiti (el reto, el peligro, la fraternidad, la comunicación, el individualismo, el heroísmo, el abandono, la contemplación, etc.) Estos elementos se secundarizan en el plano trasero de las composiciones, lo que manifiesta su pertenencia íntima en un

---

<sup>41</sup> La inestabilidad se subraya también en el campo de los estilos (fs. 112, 117-118, 125, 127, 130, 169, 185, 198, 209, 212, 215, 226, 229-230, 279, 305, 370 y 391), la representación de elementos como el fuego o el agua (frecuentemente en forma de nieve o escarcha), sobre todo en su concurrencia conjunta (fs. 18, 69, 156-158, 168, 203, 225, 236, 249, 255, 259, 273, 274 y 303), o de sustancias gaseosas, burbujeantes, líquidas o gelatinosas (fs. 28, 57, 60-62, 110, 124, 139, 164, 188, 190, 208, 213, 223, 226-227, 229, 232, 237-240, 263, 265-270, 276, 279, 283, 291, 314, 338, 342-344 y 367), o de las mismas composiciones murales, concebidas unitaria o pluralmente a modo de lienzos resquebrajados, deconchados, hiperconcurridos, inacabados, desvaídos, etc. (fs. 127, 184, 286-287, 374, 381-383 y 385), que evidencian la consciencia del deterioro y la transitoriedad del paisaje grafitero (fs. 63, 147, 291, 369-374 y 384). No obstante, existe el contrapunto de estilos o representaciones que inciden en lo sólido y permanente.

Por otra parte, cabe puntualizar que la representación de efectos luminosos, como las aureolas o los destellos y brillos no se inserta dentro de esta interpretación, sino que se vincularía con el éxito o la fama. Lo que vendría a significar, eso sí, una superación o un deseo de superación de lo transitorio.

discurso ensimismado, compartido contrastadamente con el discurso más insolentemente público.

Los elementos de la naturaleza (la flor, la seta, el sol, la luna, las estrellas, los animales, etc.) adquieren en su autonomía un valor emblemático, indistintamente benigno, maligno o neutro según los intereses del autor (fs. 94, 116, 133, 156-157, 186, 188, 237 378). En este sentido, todos ellos se encuentran poseídos por un anima que les hace partícipes de una vitalidad a menudo desbocada.

### **El paisaje urbano**

El paisaje urbano que aparece en algunos graffiti (fs. 2, 28, 92, 99, 103, 111, 196, 305 y 384) suele emparentarse con la representación de arquitecturas que recuerdan los espacios urbanos newyorkinos, en los que convencionalmente se insertan rascacielos, puentes colgantes, rótulos luminosos, monumentos o edificaciones célebres, etc. Estos espacios se aderezan con la presencia de calzadas y aceras, bocas de alcantarilla, farolas, tendidos eléctricos o telefónicos, cubos de basura, monitores, señalizaciones viarias, enlosados, ventanas... Elementos altamente representativos de la ciudad, del ordenamiento urbano y de la moderna vida consumista. Cuando se aprecia un sabor

386

suburbial, se observa cierta complacencia en describir paisajes corrompidos, deteriorados, callejones y trastiendas agrídulces sumergidas en el sombrío sueño del progreso ciudadano que adereza su representación nocturna.

El elemento urbano o de la cultura urbana más emblemático son los trenes (fs. 2 y 144), en lo que juega un papel importante la entrañable relación que establecen los escritores de graffiti con ellos. Se representan saliendo de los túneles del metro, cruzando puentes, surcando vías ondulantes... A menudo, parecen dotados de una vida propia, de un alma animal, o adoptan un lúgubre aire fantasma. El tren es tanto una presa como un compañero de viaje. El graffiti y el tren caminan unidos por la eternidad.

### **La infancia**

La imagen que se da de la infancia tiende hacia tres tipos de representación, que se ligan a la visión que tienen los escritores de sí mismos:

- 1) La imagen de la niñez como un estado de desprotección. En él, los niños aparecen durmiendo ajenos al mundo que les rodea o con expresiones asustadas o asustadizas, en tensión y expectantes, llorando desválidamente a llantos o en el momento

inmediatamente posterior de este desahogo. Esta representación que les muestra desprotegidos, sometidos a miedos irracionales, incide en denunciar los abusos que se infringen socialmente sobre los miembros más débiles de la sociedad por ésta y la perversión de los vicios del sistema. Tengamos como ejemplos de referencia: SETA: Stop War, Viena, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 82); KAOS y MACE: Baby Don't Do It, Manhattan, 1986 (Chalfant y Prigoff 1995: 90); ZETA y CHOP: La gran familia latina, Alcorcón, 1993 (AEROSOL KINGDOM abril 1995); ZETA y CHOP: Fábrica explosiva de ideas, Alcorcón, 1995 (fs. 304-305), etc.

2) La imagen de la niñez como baluarte de la inocencia humana. El niño aparece, riendo o sonriendo, absorto en actividades como jugar, leer o dibujar o sosteniendo tiernos gatitos o peluches. Vive en su paraíso, ajeno al caos que le rodea y los peligros que le acechan, como por ejemplo en CHOP, ZETA, KASOR y BETO: Horror Tales from the Hood, Alcorcón, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995), etc. Sin duda, se aprecia cierta nostalgia hacia la infancia (f. 335).

3) La imagen de la niñez como fuente de rebeldía, en actitudes camorristas, enrabiadas, enfurruñadas o burlonas. Este papel contestatario hacia la arbitrariedad adulta sin duda implica una analogía entre el escritor de graffiti y estos chicos malos, como nos ilustran las piezas murales de ROD, UFO, ASH, JUAN y MAKOE: RODE, UFONE, DA23EMTPOSSE AK.MAG., Madrid, 1995 (AEROSOL KINGDOM octubre 1995) o RUBEN, MAT, SAGA y POW: The Radikal Animal Kompany, Pig Posesion, Madrid, 1995 (WANTED noviembre 1995).

Parejamente tenemos la aparición de elementos que simbolizan la infancia. Entre todos destaca la representación de muñecos o peluches y de entre éstos el osito de peluche. Éstos adoptan un significado dependiendo de cómo aparecen en la escena, pero generalmente no se les representa de modo animado, sino que se subraya su papel de muñecos. De este modo, las impresiones de tristeza o abandono que pueden virtualmente comunicar con sus

posturas, *rictus* o formas vienen siempre influidas por su observación como algo incompleto, que adolece de algún componente fundamental. Esta otra impresión incide en la ausencia de ese personaje elidido que dota de sentido al muñeco, que le dota de alma: el niño. Esta soledad y abandono del muñeco advierte, pues, del desamparo del niño, de su comportamiento anómalo, depresivamente desnaturalizado, sintomáticamente apático. Denuncia la represión del natural desarrollo del niño que se erige en maestro de vida a través del libre juego de sus capacidades.

Hay, sin duda, una imagen más explícita, concebida por el escritor LOOK de los TCB de Málaga: un peluche clavado por su corazón a una pared, sangrante (AEROSOL KINGDOM octubre 1995). El asesinato de la ingenuidad, de la inocencia, de la sana vivencia, de la libre creatividad que comete el sistema normativizador con sus más valiosos tesoros humanos.

### **La droga y el graffiti**

La droga es un tema bastante presente entre los escritores vallecanos. Ineludible, dadas las peculiares circunstancias que hacen de Vallecas un área de tráfico y consumo así como escenario de dramas y tragedias humanas desencadenadas por su intervención.

El graffiti, según el testimonio de los mismos escritores de Vallecas, se muestra como una distracción constructiva para los jóvenes. Su práctica, aparte de desarrollar sus capacidades creativas y favorecer la construcción de la propia personalidad, les previene de caer en la drogadicción o en la misma delincuencia que también esta dependencia generalmente obliga a ejercer. Es más, no sólo el aerosol constituye una válvula de escape que les ayuda a evitar ese dramático mundo, sino que adopta, en ocasiones, una postura combativa contra uno de los problemas más serios que, desde los últimos años de la década de los 70 hasta hoy, con especial virulencia durante los años 80, ha azotado los barrios periféricos de Madrid<sup>42</sup> (Vallecas, San Blas, Villaverde, Usera, Carabanchel, etc.)

Como muestra de esta postura, podemos comentar una pieza registrada en el muro sur del Polígono Industrial "La Cerámica" en marzo de 1996 (fs. 82-83), aunque haya otras muestras críticas hacia el consumo de droga (f. 386). Es una pieza inferior, limitada en medios y en su expresión formal, pero que sencilla y claramente evidencia la rabia juvenil frente a una situación que adquiere niveles verdaderamente alarmantes. En ella, se comunican dos mensajes emparejados: la oposición al consumo de heroína y la denuncia de la expansión del S.I.D.A. a través de este consumo. La pieza fue realizada por los RJC y los BBS (grupos extintos

---

<sup>42</sup> Vallecas sufre la temprana incidencia de este problema social y la pronta toma de conciencia ciudadana del problema del tráfico y consumo de drogas duras y blandas (Galán y Pradas 9-5-1980: 10-13).

actualmente) entre los años 1990 y 1991, según queda inscrito en ella.

En aquellos años se cocía un clima de frustración social del que se hace eco esta obra por un medio tan pacífico y rotundo como es el graffiti. Este estado de crispación desemboca en el año 1991 en la aparición del fenómeno de las patrullas ciudadanas. Unas patrullas integradas por vecinos, directa o indirectamente afectados, que no sólo se enfrentan a los yonquis, sino que acometen directamente contra los mismos camellos, en ocasiones llegándose al enfrentamiento directo y la quema de sus viviendas. Es tal el nivel de alarma que suscita el problema que a estas medidas, articuladas al margen de los cauces legales de una administración pública desprestigiada por su ineficacia, se suma la toma de medidas por parte de los patriarcas gitanos, preocupados por salvaguardar la salud de los jóvenes de dicha etnia.

Fontarrón, la barriada donde se ubica la pintada, junto al poblado de Pies Negros, La Celsa o la UVA. de Vallecas Villa, era y es uno de los principales focos de venta de Vallecas. Todas tienen en común el ser áreas bastante deprimidas y marginales de Vallecas. Este hecho explica la ubicación y la especificidad manifiesta en los rótulos principales.

De todos modos, frente al consumo de drogas duras, como la heroína o la cocaína<sup>43</sup> sí hay cierta permisividad entre la mayoría de los escritores hacia el consumo de drogas blandas, en especial de los derivados del *cannabis sativa* (marihuana y hachís). Posiblemente se deba a una posible influencia originada en su relación con grupos rastas o *punkis* o con gran distancia a la transmisión de unos hábitos adquiridos con la contracultura *Hippy* y asumidos por nuestra cultura como componente "desviado" del proceso de aprendizaje empírico juvenil. Así, es fácil hallar la representación de la hoja de marihuana, del porro humeante o de cualquier tipo de personaje fumando, en algún caso junto a alguna referencia acerca de la legalización de su consumo<sup>44</sup>. Incluso, la

---

<sup>43</sup> Indudablemente, debe de establecerse una relación entre la prodigada representación en los estilos de nieve o escarcha y estas drogas, en especial la cocaína -nieve o polvo blanco en jerga delictiva-. No obstante, estas representaciones no parecen tener ni un carácter crítico positivo ni negativo y seguramente tengan su origen en la escena de los guetos newyorkinos, quedándose neutralizada su significación con el tiempo o su descontextualización.

<sup>44</sup> Los testimonios apologeticos de este consumo se extienden por todo el Distrito de Vallecas, aunque se encuentran vinculados con ciertos grupos en particular.

Existe una obra en la inmediación del polideportivo del Centro de Formación Profesional Vallecas I (Avda. de La Albufera) en la que figura la leyenda «LEGALIZE IT» encima el dibujo de una hoja de *cannabis* (f. 307).

En la calle Enrique Velasco encontramos un porro humeante dibujado de modo sencillo junto a la leyenda «LEGALIZACION YA». No obstante, su autoría no parece pertenecer a estos concretos círculos grafiteros.

En el Callejón (cata N2/95-96), figura el dibujo de un rapero fumando un porro, con un ácido en la camiseta (fs. 169 ó 171). Otro dibujo similar, sólo delineado y perteneciente seguramente al mismo autor aparece en las cercanías del Ambulatorio Soldevilla (fs. 139 ó 140). Este motivo podría recordar remotamente el dibujo esquemático de una persona fumando un porro que acompañaba la firma de STAYHIGH 149, escritor de New York (Castleman 1987: 61, Cooper y Chalfant 1991: 15), aunque no puede establecerse una relación directa. Otro fumador (echando el humo por la nariz) lo encontramos en la pieza sita en la medianera trasera del n° 59 de la calle Puerto Canfranc (f. 92). En general, es fácil encontrar cualquier tipo de personaje (humano, animal o mecánico) con un porro, un pitillo o un cigarro en sus labios o entre sus manos (fs. 68, 71, 105, 139 y 169).

En el mismo conjunto de los ASN, también tenemos el dibujo de una hoja de *cannabis* al que se sobrepone el nombre de los GPK. Cada letra se rellena con cada uno los colores de la bandera etíope (G, verde/ P, amarillo/ K, rojo). Lo que les conecta con el movimiento rastafari (f. 186). Y otra junto a una pieza de un tal NEN, en las inmediaciones de la estación ferroviaria de Pueblo Vallecas.

En ningún caso se ha observado la implicación de escritores madrileños en

representación de setas u hongos nos remitirían al plano de los alucinógenos (f. 94).

En cuanto al consumo de drogas sintéticas, tanto puede contemplarse a través de pintadas explícitas una actitud manifiestamente contraria, como permisiva. Incluso se aprecia un uso reiterado de signos o nombres identificados con el *tripi*, el *speed* o el ácido. La apología de este consumo pastillero nos puede aproximar a una vertiente del graffiti próxima a ámbitos como el *house* o el *bakalaero*, ya que por lo común el consumo de una determinada droga también se convierte en distintivo de los movimientos estético-musicales, de las subculturas urbanas.

En todo caso, no ha podido confirmarse que su consumo forme parte del proceso de concepción de alguna pieza ni tampoco su realización bajo sus efectos o éste sea un componente imprescindible en algunos escritores para favorecer su creatividad<sup>45</sup>. No obstante, se sabe que existen escritores que consumen exageradamente hierba hasta el punto de presentar

---

ninguna campaña antitabaco, como sucede, por ejemplo, en California, donde tenemos al escritor PASCAL "Most Wicked" participando en el diseño de carteles publicitarios bajo el lema «TOBACCO IS KILLING US» (El País 22-8-1996: 17).

<sup>45</sup> No obstante, el escritor RASTY de Entrevías presenta en sus piezas rasgos visionarios que podrían hacer suponer la intervención de sustancias psicotrópicas a la hora de construir unas imágenes próximas a un onirismo psicopático. Así-mismo, la representación de ZETA en su estudio, diseñando bocetos muestra sobre su mesa de trabajo lo que parece una varilla de incienso quemándose. Este elemento explicaría ese cierto aire de estado de conciencia transcendido o de actividad automática que presenta la representación de este escritor (f. 304).

Por otra parte, existe un estudio que se interesa en establecer la relación que hay entre el consumo de alcohol y la actividad grafitera (Korytnyk y Perkins 1983: 382-385).

ciertos cuadros serios de merma en sus facultades comprensivas y comunicativas.

A modo de curiosidad, se ha observado cierta dependencia psicológica al acto de dibujar y pintar la pieza, muy estrechamente relacionado con el empleo del spray. No puede hablarse de una dependencia fisiológica, pero el aroma de la pintura<sup>46</sup> o el ruido del bote al agitarse estimulan las ganas de pintar en los escritores. Despierta por asociación el gusanillo creativo. En todo caso, el olor, la musicalidad, el movimiento..., son componentes inseparables de cualquier procedimiento técnico y en parte lo caracterizan distintivamente. Su desligamiento reduce el espectro de impresiones sensoriales que sumergen al escritor en un ambiente destinado por él al desarrollo de su faceta creativa.

En cualquier caso, este fundamento no podría sostener la conclusión de que el graffiti en sí constituye una droga, sino que quizás ocasiona afición, en algún caso obsesiva o compulsiva, más que crear una adicción<sup>47</sup>, en la que juega un papel muy importante la excitación del riesgo y el ansia de superación.

---

<sup>46</sup> En la película Boulevard Nights (Michael Pressman, 1979) -en la que aparece el graffiti en su vinculación con las bandas juveniles- vemos en una escena como un chico hispano de Los Ángeles aspira, para colocarse en una "ceremonia" de integración en la banda, pintura de aerosol en una bolsa de plástico. No existe constancia de este uso en el área de Vallecas, aunque en los años 80, en Entrevias se dio entre algunas pandillas de adolescentes un medio parecido de drogarse que se servía de cola de carpintero.

<sup>47</sup> No obstante, en la obra de algunos escritores se aprecia un regusto agresivamente burlesco por describir el graffiti como una droga. Lo que nos advierte de que entre ellos se plantea una reflexión acerca no ya del valor preventivo del graffiti cara a caer en una drogodependencia, sino incluso sustitutivo. Esta visión está espléndidamente descrita en una pieza mural del escritor australiano EXIT (EXIT, Brisbane, 1994), en la que aparece un escritor

Ruben Darío.- *Es como una droga. Comienzas firmando con tu nombre en alguna pared del barrio. Al final acabas pintando a todas horas.* (Jiménez 27-2-1995: 5)

## **Aerosol y ¡¡Madness!!**

El graffiti y la locura parecen extrañamente ligados de un modo armonioso desde su consideración como una anomalía social de raíz psíquica, sin razón de ser en el mundo moderno. Sin embargo, es con la eclosión newyorkina del *Graffiti Move* cuando esta asociación entre sociopatología y psicopatología se dispara hasta extremos absurdos, como se refleja en las declaraciones simplistas del alcalde John Lindsay, que acaba reduciendo la cuestión a un mero problema de salud mental (Ranzal 29-8-1972: 66; Mailer 1974; Castleman 1987: 140). Y es que, al no acertarse a comprender la actitud de estos chavales y no tan chavales, aun considerándose su producción como artística, no cabe más que englobarlo en el saco de lo patológico. Se trata en sí de un mecanismo de defensa cultural, ya que al observarse el desarrollo de una alternativa creativa popular que prescinde de su integración en la cultura oficial y recalca este prescindir a través de una actuación ilegal, la explicación más recurrente es la de estar ante una actividad demente. En términos de Jean

---

cabezudo que se chuta un bote de *spray* (*graff junky*) (HYPE 1995).

Dubuffet, toda aquella expresión artística que no se ciñe a la adoptada por la convención colectiva del arte *cultural* parece inconcebible que lo intente alguien que esté en su sano juicio (Dubuffet 1970: 29-30). Lo que no es conformista sólo puede ser patológico y en este caso por partida doble, ya que no sólo se sale de la convención colectiva de arte, sino que además se da fuera del marco de los especialistas artísticos, por gente ajena al sistema convencional de formación y profesión artística.

Sin duda, esta concepción popular muy extendida de que el escritor de graffiti es un tipo excéntrico o cuyo comportamiento no atiende a razones sensatas tiene su reflejo en la construcción de una imagen "loca" del mundo del graffiti. Así, el escritor configura una serie de figuras caricaturescas en actitudes desbordadas y un barroquismo formal, lindante en ocasiones con lo psicodélico, como advertencia de su deseo en ser valorados como dementes, como desquiciados de pensamiento y obra. Esta visión alcanzaría su mayor extremo en su imagen como psicópatas criminales. En todo ello, además, fluye ese planteamiento de parodia de la cultura establecida oficialmente, en la aplicación de sus patrones conductuales y del rol de subversores del orden establecido. En este sentido, el escritor más que un loco es un *joker*, un bufón que aborda de modo desmedido la tarea de reventar las estructuras de pensamiento del sistema que le acoge, provocando su represión.

Hay que tener en cuenta que los escritores de graffiti no tienen relación directa alguna con las grafitomanías ni hay

ningún estudio que haya abordado la probabilidad de que su actividad les predisponga más que a otros individuos a ciertos procesos grafitómanos. Aunque, no estamos libres de considerar que por medio del graffiti se pueda llegar a un estado de alienación mental a causa de alguna neurosis o por accidentes, como fue el caso del "raro" de SLUG (Castleman 1987: 26).

No obstante, un caso tan conocido y emblemático como el del escritor o escritora newyorkina PRAY nos recuerda que los grafitómanos son susceptibles de integrarse dentro del mundo del graffiti de los cuerdos sin ningún problema y plantea, además, la sospecha de que la distinción entre *grafitero cuerdo* y *grafitero loco* sea tan improcedente como innecesaria. No olvidemos, de todos modos, que *«la frontera que separa las formas estrictamente patológicas de las artísticas es demasiado sutil y a veces inexistente en el caso de sujetos dotados artísticamente, [...]»* (Dorfles 1982: 55), aunque la cuestión de si la dotación artística se corresponde con la actividad grafitera no pueda en ningún caso darse por concluyente. Por otra parte, conforme a la función del graffiti como válvula de escape de una situación negativa, el graffiti constituye un medio terapéutico idóneo para algunos tipos de trastornos mentales a criterio de algunos psiquiatras (*Science Digest* 1974: 47-48). En este sentido, quizás el caso de PRAY debería más verse como un salida, de un reflote al medio social, que como un síntoma de la caída en el abismo de la locura.

Por tanto, estaríamos en este tipo de casos ante la concurrencia de dos líneas de acción principales. Una primera que se funda en la adopción por parte del graffiti de elementos sociales anómalos (grafitómanos), incluso como representantes ejemplares de un movimiento al que podrían ser ajenos, y una segunda que manifiesta una dinámica semejante de integración a la producida en el marco de los movimientos de vanguardia, entre cuyos seguidores se encontraban gran número de esquizoides y esquizofrénicos que rehuían toda imposición dogmática o académica (Escudero 1975: 18)<sup>48</sup>.

Sin embargo, a lo largo de mis contactos con escritores es recurrente que surja en las conversaciones el tema del sinsentido del graffiti y de las referencias a la locura. Hecho compartido en la recopilación documental de otros investigadores (Castleman 1987: 20, 26). Así, alguna vez aparece la locura como explicación del mantenimiento de la actividad grafitera y como característica propia de aquellos que hacen graffiti, sobre todo si su actitud es irresponsable. No obstante, estos comentarios parecen constituir una asunción del discurso social que observa el graffiti como una patología en la búsqueda de los escritores de

---

<sup>48</sup> Esta vinculación entre locura y arte de vanguardia fue sacada de sus casillas por la ideología nacionalsocialista. Esta asociación formal y mental sobrepasaba interesadamente la consideración de unos determinados caracteres plásticos -originados por un cambio de la percepción, estructuración y representación mental general de un mundo reformulado y su correspondiente concreción formal- como síntomas de una degeneración mental que se cebaba, curiosamente, en ciertos elementos sociales política y moralmente molestos e indeseables para la construcción de un nuevo mundo sin anomalías inquietantes. No es extraño que en nuestros días aún se puedan establecer ciertas maliciosas analogías entre las expografiti de los 90 y la *Wanderausstellung "Entartete Kunst" (Hofgarten, Munich, 1937)*.

respuestas al porqué de su afición al graffiti o su placer en el riesgo.

SUSO.- No conviene que haya comprensión social, porque no nos van a comprender. Ni la gente que pinta lo comprende. Si te pones a pensarlo, pues, te amargas y no sigues pintando. [...] Claro. Esto es algo que si lo piensa alguien que realmente que lo hace, pues no encuentra el porqué hace todo esto, se amarga y lo deja. ¡Es verdad!

(SUSO c.p. marzo 1996)

KOAS.- [...] Ya pintábamos yo y otra gente nueva que empezó a salir, que eran de Aluche: el ICE, el MORE y esos, que tenían entonces trece años y pintaban por su cuenta. Estaban locos<sup>49</sup>.

(KOAS c.p. mayo 1998)

KAMI.- Estoy convencido de que todos los que pintamos estamos medio locos, ¿sabes? Pero... No tiene sentido que hagamos esta movida. Hum...

(KAMI c.p. junio 1998)

Por otro lado, tenemos la locura como un estado emblemático de subversión, ligado al papel del *jester* o el *joker*, que socialmente asumiría el escritor de graffiti y cuya fuerza radica en su componente irracional y, por tanto, imprevisible e inesperado.

---

<sup>49</sup> Es curioso como, en otros momentos de su entrevista, KOAS etiqueta a Jean Dubuffet de *punky*, de loco y de clarividente por su actitud desviada, anticonvencional o contracultural, por su claridad de análisis y sus contradicciones (KOAS c.p. mayo 1998).

### 3.3. Epigramática de las piezas de graffiti

#### 3.3.1. Lenguas y retórica

En cuanto a las lenguas empleadas en la escena madrileña por escritores locales (no visitantes), tenemos sobre todo el castellano y el inglés, aunque se han observado algunos graffiti en árabe y en grafía árabe de autores afincados o muy posiblemente afincados. A esto se puede añadir el uso frecuente de formas jergales o argot o el puntual de una especie de *Spanglish*, además de fórmulas lingüísticas lúdicas. Esta característica es común a la práctica totalidad de tipologías, en especial del *graffiti cualificado* (Arias 1977: s.p.) y que se enlaza en el caso del *Hip Hop Graffiti* con su uso por las corrientes sub o contraculturales, pero que también suele ser compartido por el graffiti político o social, sobre todo en sus vertientes juveniles. No obstante, no debería sólo de hablarse del recurso de un argot léxico, sino también de la utilización de transgresiones gráficas o "argots gráficos" -como es este caso particular-, cuya constitución depende muy estrechamente de otros códigos gráficos como es el del cómic o el del cartel.

En general, la retórica de cualquier tipología de graffiti está muy sujeta a los condicionantes ambientales de ejecución. De

este modo, se acepta en principio que la economía escrituraria y la condensación conceptual se conviertan en un imperativo característico de toda aquel graffiti de exteriores, mientras que el de interiores se libere en principio de este condicionante reductivo. Esto responde al grado de exposición a la represión del acto grafitero desde la impresión de que el espacio público de la calle es el más controlado. Pero esta impresión general ha de corregirse, ya que correctamente la tensión o distensión de los graffiti no depende estrictamente de la ejecución en un espacio interior o exterior, sino a las condiciones de vigilancia y acción sancionadora sobre cada espacio en particular; aunque se admita en general que en los espacios exteriores el escritor durante su acción sea probablemente más fácilmente detectable y en los interiores se encuentre más resguardado.

Igualmente, también hay que valorar que en momentos de relajo o períodos de mayor tolerancia los textos o las imágenes del graffiti pueden recibir una mayor dedicación de sus autores (Arias 1977: s.p.) como puede evidenciarse en el paisaje urbano de localidades con gobiernos municipales de distinto signo político o con diferentes prioridades administrativas. Por tanto, la tendencia economicista (telegráfica, braquigráfica o taquigráfica) esta muy estrechamente relacionada con el grado de tensión furtiva del graffiti. La obligatoriedad de su ejecución rápida al realizarse en unas circunstancias en las que la probabilidad de ser sorprendido *in fraganti* es alta, condiciona esta característica lingüística.

En el caso economicista, las frases suelen ser simples y reducidas a lo básico: el sujeto, el verbo y algún complemento. En los casos extremos se adopta una expresión entre lo telegráfico, lo braquigráfico y lo taquigráfico, con la omisión de signos de puntuación o acentuación o con la elipsis de elementos que ayuden a comprender el mensaje, pero que se sustituyen por la contextualización espacial o temporal del graffiti. El ingenio del escritor, por tanto, se concentra en decir lo más con lo menos. El éxito de esas soluciones minimalistas conllevará su reproducción intensiva o constante hasta convertirlas en fórmulas tradicionales dentro del discurso grafitero, generándose lo que se calificaría como "tópicos" (Arias 1977: s.p.) No obstante, principalmente cuando los mensajes se firman -sea con pseudónimos o no, individualmente o como grupo-, se observa una búsqueda de expresiones originales; lo que no evita y hasta puede originar los paralelismos conceptuales. Una intención que incide en los mecanismos de captación del interés del espectador y que a menudo delatan su parentesco con el lenguaje propagandístico o publicitario por medio de la consigna o el *slogan*, a menudo rimado; delatando incluso la reproducción de estrategias, como la técnica del anuncio progresivo (Arias 1977: s.p.) o como el buzoneo de propaganda o el bombardeo cartelista.

No obstante, como podemos entender, la brevedad escrituraria o la condensación conceptual, aun siendo muy característico, no es determinante del graffiti y en concreto el *Hip Hop Graffiti* parece moverse en un intento de superación de este condicionante,

402

muy presente en su esfera, dado su carácter batallador. Incluso, cabe plantearse si no será la verborrea icónico-escrituraria de algunos escritores en un único acto un obstáculo más impuesto por los propios escritores para acrecentar el mérito de su acción, en ese afán de reto y superación que les caracteriza. Lo que si es evidente es que se trata de una imposición cultural, ya que responde a la generación de unos códigos de vinculación y autoafirmación subculturales.

Por otro lado, el graffiti como medio tiene unos límites que aun en los casos más favorables no impiden el desarrollo de una serie de mecanismos de conmutación o de anclaje del mensaje que tratan de superar esa natural concentración de sus expresiones. Dentro de éstos juega un papel muy relevante la inclusión de signos o dibujos esquemáticos, a menudo integrados en las palabras que componen el mensaje. De este modo, se advierte al lector de la correcta descodificación del mensaje, al ceñirlo a una determinada ideología o contexto. Igualmente, como sucede con el empleo de ciertas lenguas o alfabetos, el estilo caligráfico, la transgresión ortográfica, el color o los colores o los motivos decorativos empleados en un graffiti pueden participar de esa misma funcionalidad gracias a la generación de unos códigos gráficos comunitarios<sup>50</sup>. Así, tenemos que

---

<sup>50</sup> No hablemos ya de la propia dimensión semántica del graffiti. Cualquier técnica productiva tiene sus propias propiedades semánticas (Gubern 1987: 109-111) y el graffiti tanto como medio manual, caligráfico, como por ser un medio no institucionalizado de expresión y comunicación dota a sus productos de un valor simbólico adicional. Incluso, el verdadero peso de la significación de un graffiti está más que en su mensaje en su propia entidad de medio, constituyendo ya de por sí el graffiti un mensaje. De este modo, los agentes que se sirven del graffiti como medio enfatizan con su uso sus objetivos subversivos o hacen manifiesto su descontento, espontaneidad o autonomía de una manera consciente o

especialmente la caligrafía implica un valor añadido de significancia al vincularse ciertos tipos con ciertas ideologías o formas de entender la vida. El uso de una caligrafía germánica, runiforme o goticista puede advertir una contextualización neonazi o arcaizante; el uso de caligrafías angulosas o de trazos quebrados, como representaciones visuales de una gestualidad agresiva, propia del *Heavy*, el *Punk* o el movimiento *Okupa*, una contextualización antisocial, contracultural, combativa o libertaria; una caligrafía redondeada y cursiva con reminiscencias escolares, una contextualización literaria, hedonista, femenina u homosexual; etc. A esto se junta la transgresión de convenciones, normas y reglamentos que acompaña y define al graffiti incluye la transgresión lingüística (Varnedoe 1991: 99), alterándose tanto la fonética y la ortografía entendida académicamente como correcta<sup>51</sup>. Incluso, esta violentación de las pautas de conducta informativa, fijadas por la oficialidad de una sociedad no atañe sólo al uso de escrituras no canónicas, sino que se extiende a la apropiación indebida del espacio y el tipo de textos transmitidos (Gimeno 1997: 14). Por su parte, el empleo del color está influido por asociaciones emblemáticas con los movimientos políticos o sociales. Incluso, fuera del simbolismo ideológico encontraríamos asociaciones culturales, aunque habría que tener siempre presente el valor

---

inconsciente.

<sup>51</sup> Francisco M. Gimeno Blay advierte a este respecto que si bien hoy en día la alteración ortográfica es una acción consciente, suele ser frecuente encontrarse con autores semianalfabetos, que introducirían elementos orales o coloquiales en el registro escrito (Gimeno 1997: 17). No obstante, ha de presuponerse en todo caso que las transgresiones ortográficas de los escritores de *Hip Hop Graffiti* son actos de provocación voluntarios, al menos al escribir en su lengua vernácula.

relativo del simbolismo, sobre todo sociocultural frente al natural, según épocas y contextos (Gubern 1987: 105). Sin embargo, la escritura de un graffiti hiphopero con uno u otro color no se determina principalmente por cuestiones simbólicas, sino en primer lugar por la prestancia y esta a su vez, por la visualización, con el recurso del contraste y el ritmo como elementos configuradores, así como por el gusto estético del escritor y, si acaso, de las modas.

En general y compartido con la gran mayoría de las tipologías, en su vertiente textual se observa el frecuente uso de tropos (metonimia, catacrexis, metáfora, hipérbole, sinécdoque, elipsis, etc.), con el recurso a distintos tipos de códigos o lenguajes, que dependiendo de su fortuna se reproducen y divulgan. Este gusto por la creatividad lingüística entronca con el componente lúdico de esta actividad. No obstante, frente a otro tipo de discursos, la originalidad no se ve incentivada por la necesidad de superar la censura verbal, como podría ser a un nivel coloquial no clandestino. De este modo, raro es ver perífrasis o metáforas eufemísticas, a menos que sea con un sentido irónico. Aunque, por otra parte, la misma liberalidad discursiva genera el imperativo de servirse de toda figuración sucia posible, en pos de la contundencia de la recepción. También, aparece como un fuerte condicionante el impulso lúdico, fomentando toda una amplia muestra de juegos de palabras, donde en muchos casos juega un papel sustancial la fonética o la gráfica.

Por otra parte, el mismo sentido lúdico que desemboca en una tendencia iconoclasta afecta a las imágenes que transmite el texto. De este modo, esta tendencia no sólo se refiere al ataque desacralizador de los símbolos culturales, sino de los mismos lenguajes que son proyecciones del sistema. Consiguientemente, nos encontramos con la asimilación paródica del lenguaje publicitario o del lenguaje político o la negación de cualquier código lingüístico puesto por medio. En este sentido, cabe señalar la intrusión en espacios discursivos "ajenos", con la interferencia en otros códigos, como los murales, los carteles o las señalizaciones (fs. 34, 107-108, 294-295, 342-343 y 364-366).

Finalmente, a través de las prospecciones y catas realizadas se recopilaron numerosos signos y símbolos, que tanto acompañaban o se insertaban en iconos, siglas, palabras o frases como aparecían de modo independiente. Por lo general consisten en distintivos subculturales o pertenecen a la esfera de lo político o de lo social. Puede afirmarse también que las tendencias criptográficas se concentran más en la génesis de signos que en la alteración del significado de las palabras. Incluso, podría decirse que el cripticismo de estos graffiti es consecuente con el frenesí creativo gráfico de individuos o grupos y que el conocimiento del significado exacto de tal o cual grafismo con gran probabilidad no traspase el umbral de lo culturalmente marginal.

**ABRIR III. 3. ELEMENTOS...  (CONTINUACIÓN)**