

INTRODUCCIÓN

Las ciudades y sus espacios públicos son proyectados actualmente para afirmar la impresión de colectividad, para ser "el lugar de encuentro con el otro". Para que esta ilusión sea posible, hay que mostrar los símbolos de la diversidad y de la funcionalidad, transformar la ciudad en un lugar donde se pueda hablar, trabajar, descansar, compartir, o realizar cualquier otra actividad que haga a uno sentirse más pleno y cómodo en su entorno. El ambiente además debe ser limpio, tecnológico y fresco, para causar una buena impresión. La ciudad proyectada para ser el simulacro de la sociabilidad y del bienestar enseñará su poder económico a través de una arquitectura y urbanización planeadas para sostener la ampliación del mercado y del sistema financiero; el mobiliario urbano, los sistemas de comunicación, de transporte, las señales, etc., todo estará perfectamente organizado dentro de los modelos previstos por el orden público para estos fines.

Pero llamaremos la atención por la cantidad agobiante de información visiva que asalta a nuestros sentidos mientras hacemos nuestro recorrido periódico; estas imágenes ya están tan absolutamente inseridas en el contexto de nuestro entorno que acabaron por volverse elementos "naturales" del paisaje urbano. No se demanda contra la publicidad y la propaganda dispersa por las calles y edificios; al contrario, incluso, algunas ciudades como Tokio y Nueva York suelen usar imágenes de los *spots* luminosos con iconos gigantes y *slogans* de las multinacionales como emblema postal de su potencia turística y mercadológica. Es que, como otros elementos del entorno, la propaganda institucional se transformó en un artículo obligatorio que compone este gran *living room* que es la ciudad posmoderna. Sin embargo, hay otra clase de contaminación visual - y, ésta sí irá incomodar, será transgresiva, incontrolable, poco armoniosa con los signos del triunfo urbano: son las

imágenes no institucionales, los carteles, las pegatinas, los folletos, y un fenómeno muy particular entre los sistemas visuales de la posmodernidad, nombrado graffiti *hip hop*.

El graffiti *hip hop* es aquél aglomerado de pinturas halladas en el entorno urbano, con características verbo icónicas de fuerte contraste visual, que utiliza técnicas, espacios y discursos específicos para definirse como tal; y que además, es reconocido como el conjunto de imágenes que determina la estética plástica del movimiento o cultura *hip hop*.

Este sistema visual, masificante, omnipresente, y "contracultural", nos ha llamado la atención por el rápido cambio de su *status* para sus recientes treinta y cinco años aproximadamente. El graffiti que antes era algo fatigoso que empezó a agredir, tanto física como moralmente, nuestra sociedad a finales de los 70, llega a los días de hoy como un *suvenir* de la industria cultural norteamericana ocupando el simbólico lugar de objeto decorativo, o juguete *kitch* que solemos colocar discretamente, pero de forma visible, encima de algún mueble de nuestro orgulloso salón.

En esta investigación titulada "EL Graffiti Hip Hop Femenino en España a finales del siglo XX: La singularidad como significancia", se ha estudiado el fenómeno del graffiti *hip hop* español observado a partir, principalmente, de la producción femenina existente en esta práctica. Es decir, esta investigación tiene como tema el estudio del caso de la obra de graffiti *hip hop* realizado por la mujer en España.

Objetivos y justificaciones

La exposición de la cultura *hip hop* en sus aspectos más jerarquizados enseñará en sus pautas los modelos más emblemáticos del patriarcado, aunque esté inserida en el más urbano y contemporáneo de nuestros tiempos. Es de esperarse, por tanto, que la mujer que participa de sus programas tenga sus actividades articuladas según las "leyes" que garantizan una ventaja a lo

masculino y una sumisión y debilidad de lo femenino. Pero, por mucho que lo reconocemos como un movimiento de raíces machistas, el *hip hop* no reprime directamente la participación de mujeres, sino presenta distintas respuestas acerca de la producción femenina tanto por parte de sus integrantes hombres, como mujeres.

La mujer en el graffiti, por estar inserida en este sistema como actor, deberá enseñar los rasgos de esta transposición en los resultados de su labor estético, no sin atravesar obstáculos para su realización.

Al distinguir como objeto de nuestra investigación el graffiti *hip hop* especialmente producido por mujeres estamos, desde el principio, dando a este tipo de producción un lugar diferenciado en relación a la producción masculina. En efecto, uno de nuestros objetivos es averiguar lo que proponemos indirectamente ya en el título de la tesis; es decir, la verdad de esta diferencia. Y hasta dónde se puede establecer grados de diferencia entre estos dos tipos de trabajo, sea formalmente (en los aspectos visuales que componen las obras), o estructuralmente (en las formas de actuación y realización de las obras, como fruto de la cultura y de la sociedad).

Una vez que se establezca cualquier relación, de diferencia o igualdad entre estos dos sistemas de creación visual, será también fundamental legitimarla en el universo homogéneo y transcultural del graffiti que, delante una mirada menos comprometida, parece seguir invariablemente las leyes del *hip hop*.

Pretendemos también traer a la luz el retrato de la mujer española, "escritora" de graffiti, apuntando no solamente su lugar como artista o creadora de imágenes, sino también su subjetivación en el *hip hop* y el estatuto de su producción en las estéticas femeninas contemporáneas.

Como justificación, la propuesta de estudiar la mujer en las estéticas contemporáneas será siempre una contribución más a los estudios de género. Además de eso, y concretamente en el caso del graffiti *hip hop*, a pesar de la existencia de importantes investigaciones que tratan del asunto desde sus

principios en los 70 hasta los días de hoy, es cierto que la aplastante mayoría de los textos han dirigido su interés a la producción de los hombres. Mientras tanto, la producción femenina ha sido ninguneada en todos sus aspectos, surgiendo solamente como tímida alegoría en notas biográficas sobre algunas pocas mujeres pioneras. Así pues, creemos que nuestra propuesta de sistematizar la producción de mujeres en el graffiti *hip hop*, como objeto de análisis preciso, tendrá una contribución más amplia aun en el caso particular de las investigaciones sobre graffiti.

Metodología de trabajo

Hay tres maneras de comprender el graffiti *hip hop*: leer sobre él, mirar sus ejemplos, y vivirlo. La más efectiva y rápida es sin duda la última, que conlleva la convivencia con los escritores y miembros de la cultura *hip hop*, hablar y pensar junto a ellos, y si es posible, como ellos; y por supuesto escribir graffiti. Sin embargo, no ser un "iniciado" no presupone la ignorancia absoluta y definitiva sobre el fenómeno, las otras formas de asimilarlo también serán seguras a pesar de ser más lentas y más sistemáticas.

Por ejemplo, mirar un graffiti no es únicamente una experiencia visual corriente. Mirarlo de verdad supone que hay que detectar sus elementos formales y estructurales realizando un análisis de las partes que lo componen, de la distribución y del orden de sus agentes formadores. Exige también que se lo compare con los soportes y con las demás imágenes que lo rodean, parecidas o no a él. Para que uno lo haga cuidadosamente, sin perder los pequeños detalles, hay que conocer previamente temas afines y aparentemente secundarios pero, esenciales para la existencia del graffiti en su manifestación en el *hip hop*; además de argumentos específicos que van a construir su identidad.

No obstante, cada medio de acceso al graffiti tendrá sus ventajas e inconvenientes: participar del graffiti será más rápido y posibilitará al investigador estar en el "juego", avanzando por caminos muy específicos y

accediendo a determinados secretos y sensaciones que la literatura sobre el asunto jamás podrá ofrecer o explicar realmente. Ya apenas observarlo desde fuera puede ser más seguro y garantizará la imparcialidad de ciertas conclusiones, pero exigirá del investigador el conocimiento de una serie de informaciones extraordinarias que solamente el texto podrá ofrecer, de forma que se pueda desarrollar un estudio sistemático sobre el tema.

Esta investigación ha utilizado una metodología mixta donde mirar, leer y participar han sido operaciones concomitantes. La investigación bibliográfica fue combinada con un amplio trabajo de campo proyectado para actuar en el caso específico de España y su "fenomenología" del graffiti *hip hop*. Las dos clases de información, bibliográficas y prácticas, fueron recogidas y ordenadas a partir de análisis cualitativas de sus contenidos. Todo para que, al final, fuese posible la posterior valoración de las informaciones en relación a la fiabilidad de las fuentes y su relevancia directa al objeto estudiado.

La organización final del conjunto informativo resultante de este estudio ha sido dispuesta para que nuestras preguntas preliminares fuesen contestadas; lo que nos permitió, además, realizar una interesante panorámica de las generalidades del graffiti *hip hop* en las tres mayores ciudades de España (Madrid, Barcelona y Valencia) en finales del siglo XX, a pesar de nunca haber sido este el objetivo de la investigación.

Bibliografía y fuentes empleadas

Organizamos en el diagrama presentado abajo, el conjunto de disciplinas estudiadas en las tesis, subdivididas en tres grandes grupos que van a determinar, en primera instancia, el marco conceptual de esta investigación: el ARTE (A), la MUJER (B) y la CONTEMPORANEIDAD (C). Sin embargo, cada uno de estos tres conjuntos va a ajustarse en variados subgrupos que, no pocas veces, irán sobreponerse unos a los otros, creando así, una sofisticada red de relaciones e interdisciplinariedad.

En el grupo A, conjugado en el estudio de los procesos artísticos con

sus poéticas y productos, se destacan los saberes de la propia historia del arte y de las poéticas modernas y contemporáneas. La crítica y la teoría del arte. Y el tema específico del graffiti, que se extrae de todo esto, como expresión estética – extendiéndose desde sus generalidades hacia el modelo del *hip hop*.

ARTE

MUJER

Estudios de Género

Historia
Teoría
Crítica

Discurso tradicional
Discurso contemporáneo
Discurso artístico

Graffiti

Graffiti
hip hop

Semiología
Semiótica
Escritura
Lingüística

Cultura
Sociología
Psicología
Filosofía
Historia

Humanidades

Lenguajes

CONTEMPORANEIDAD

El grupo B ya presenta una serie de disciplinas específicas de los estudios de género. En él, se interrelacionan la historia social y cultural de la mujer occidental y los varios discursos que han tratado de forma tradicional o especial la cuestión de lo femenino como género. Los discursos de la contemporaneidad en su especificidad como disciplina de la sociología, de la política, de la filosofía y de la psicología. Y el discurso del arte pautado en los estudios de género,

expandiéndose desde la historia del arte hasta posibilidades de poéticas o estilos de lo femenino como alteridad.

Por último, el grupo C donde se organizan los conocimientos que van a servir de base a toda la investigación bibliográfica, divididos en "humanidades" y "lenguajes". La historia, la filosofía, la sociología, los estudios culturales, y la psicología, constituyen los subgrupos de "humanidades" (donde destacamos especialmente las investigaciones sobre la posmodernidad, el pos-estructuralismo y el psicoanálisis). "Lenguajes" va a ocuparse de las disciplinas acerca de la escritura, la lingüística, la semiología y la semiótica.

Con relación a las fuentes primarias, queremos llamar la atención sobre algunos autores cuya teoría nos ha servido como marco teórico en el desarrollo de nuestros principales argumentos. Con relación al tema graffiti *hip hop*, hemos usado, como fuentes de primer orden, el libro de Jesús de Diego (2000), "*Graffiti, la palabra y la imagen*", por constituirse como el estudio más completo publicado acerca del graffiti *hip hop* en España; conjuntamente con el clásico libro de Castleman (1987), "*Los graffiti*", hasta hoy indispensable en cualquier investigación sobre este tema.

Otros autores cuyas teorías han sido fundamentales para el desarrollo de ésta tesis fueron Roland Barthes y su estudio semiológico de las imágenes, de quién podemos destacar el libro "*Lo Obvio y lo Obtuso*" (1986 y 1990). Julia Kristeva con "*La Révolution du Langage Poétique*" (1974), estudio lingüístico acerca de posibilidades de una poética de lo femenino. Y algunos aspectos de la obra de Jacques Lacan sirviendo como instrumento teórico principal para la comprensión y articulación de nuestra argumentación alrededor de la problemática de lo femenino. Además, se ha recorrido a Foucault, esencial por sus textos acerca de los discursos y de la alteridad.

Otros autores leídos, aquí tomados como fuentes secundarias, pero también esenciales en el progreso de nuestra investigación, fueron, con relación al estudio de las generalidades de los graffiti, el investigador valenciano Joan Garí. También destacamos a Estrella de Diego y Whitney Chadwick, ambas trabajando sobre el papel de la mujer en el arte y en la

sociedad. Y a Maria Rita Kehl, a partir de su extensa investigación sobre lo femenino y la sociedad bajo los conceptos del psicoanálisis y de la cultura contemporánea.

Otras fuentes secundarias a ser destacadas son los volúmenes antológicos de "*Historia de la Mujer*", organizado por Georges Duby y Michelle Perrot (2000) y para "*Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*" (1997) del Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, de la Universidad de Valencia.

La totalidad de la bibliografía utilizada en la tesis está presentada al final del trabajo, donde se organizan, en primer lugar, las publicaciones de libros, tesis, artículos y entrevistas, impresas y no impresas (disponibles en Internet). A continuación, presentamos la lista de revistas, periódicos y catálogos consultados. Finalizando el apartado bibliográfico con la organización de las páginas web, específicas sobre graffiti y *hip hop*, consultadas en el desarrollo de este estudio.

Es importante señalar que la fecha presentada en cada ítem bibliográfico impreso, refiere al año de edición y no de primera publicación de los textos; así lo hicimos para facilitar la consulta exacta de los fragmentos citados y sus respectivas páginas. Y con relación a las fechas presentadas junto a los lugares disponibles en Internet, hacen referencia al año en que fueron consultadas por primera vez en este estudio, debido a la dificultad de determinación del año exacto de su publicación en la mayoría de estos formatos virtuales.

Investigación de campo

La investigación de campo ha sido primordial para la elaboración de esta tesis. Su determinación estaba en la necesidad de recoger información reciente acerca de las generalidades del graffiti *hip hop* en España, confirmar los datos de las fuentes bibliográficas y fundamentar el propuesto estudio del graffiti producido por mujeres. Para ella se estableció como meta la

observación, la colecta de información, y el acompañamiento directo de la práctica del graffiti y del *hip hop* en Madrid, Barcelona y Valencia, principalmente. Su ejecución tardó dos años de trabajo de campo comprendidos entre los años de 2000 y 2002.

La totalidad de este trabajo ha sido registrada en fotografías, muchas de ellas presentadas a continuación en el cuerpo de la tesis; y en la grabación de aproximadamente treinta horas de entrevistas a escritores y escritoras de graffiti, a miembros del movimiento *hip hop*, a transeúntes y a autoridades del orden público cuya función se relaciona con el fenómeno del graffiti en España.

Veinte entrevistas fueron seleccionadas por la relevancia y variedad de sus contenidos para que sus transcripciones fuesen publicadas en los apéndices (A II) de esta investigación. También se presenta anexo el CD con la grabación original de estos contenidos convertidos en formato MP3, organizando aproximadamente seis horas de audio digital.

Parte de la información y de los testigos de estas entrevistas seleccionadas, ha sido aprovechado para ayudar en la ilustración y en los análisis de los elementos y las proposiciones planteados en la tesis. Este material, compuesto por fragmentos del discurso o de diálogos entre entrevistador y entrevistado(s), es presentado en forma de citación directa donde es posible identificar el nombre o apodo del entrevistado, y su localización en el apéndice. También el texto de las citaciones presentado en letra cursiva se refiere a preguntas o comentarios del entrevistador en el momento de las conversaciones.

Estructuración de los capítulos

Los capítulos han sido estructurados para que la lectura acompañase el desarrollo de la investigación partiendo desde lo más general hacia lo más específico del tema.

En el primer capítulo (I. La mujer), caracterizado por la presentación de los discursos históricos y culturales referentes a la mujer en occidente, hubo

una preocupación de atar toda la información alrededor de dos valores preestablecidos que van a acompañar el desarrollo de todo el estudio: la tradición y la singularidad como discursos antagónicos.

En un primer momento (I.1. Generalidades), se discutirá las generalidades del discurso corriente, es decir, qué referencias usamos a menudo para distinguir o definir la mujer, si es posible hacerlo, y como queda, entonces, la mujer en relación al hombre en el discurso contemporáneo. A continuación (I.2. La mujer en la modernidad: discurso tradicional), se presentará el discurso de la modernidad construido para circunscribir la mujer en los ideales de matrimonio y maternidad, y apartarla casi definitivamente, de las esferas públicas sociales.

La importancia de iniciar la presentación de lo "qué" es, o "cómo" es la mujer occidental, a partir de la modernidad está en los cambios históricos que han marcado profundamente la sociedad a partir del siglo XVIII. Para las mujeres, en particular, tenemos en el siglo XIX grandes momentos de revolución en los comportamientos sexuales y sociales comprometidos con el humanismo del siglo anterior; como el derecho al trabajo, cambios significativos en los contratos matrimoniales y en las relaciones entre parejas; cambios en la educación y en la política, con la sistematización del feminismo, etc.

A parte de la presentación de informaciones de ámbito general, se ha dedicado un apartado especial sobre la mujer de España inserida en el discurso tradicional de la modernidad, donde se ha observado como la española moderna fue perfectamente equiparable a los modelos internacionales.

La efectiva sustitución del discurso tradicional al discurso posmoderno o contemporáneo es presentada en el tercer apartado del capítulo (I.3. La mujer en la posmodernidad: discurso de la singularidad), donde son presentados algunos de los discursos de la actualidad responsables por avances substanciales en la imagen de lo femenino. El primero de ellos es el discurso psicoanalítico, puntual en la introducción de la subjetividad femenina en los campos de la ciencia, de la filosofía, y de la sociología. Con relación a la mujer,

el psicoanálisis freudiano fue innovador por haber establecido la subjetividad femenina como algo a ser construido, y no más como un hecho dado por la naturaleza. De esta forma, a parte de destruir el discurso tradicional de la "esencia" o "naturaleza" femenina, va a separar lo femenino de la mujer, es decir va a dar a lo femenino, el estatuto de la singularidad, como si fuera una especial característica a ser conquistada para determinar una diferencia con el resto del mundo.

Pero ha sido el discurso psicoanalítico contemporáneo el responsable por una mejor definición de lo femenino en la sociedad. La relectura de Lacan a los textos freudianos dará una especial atención a la "incógnita de lo femenino", como algo más complejo que lo masculino propiamente. La originalidad de Lacan será proponer el inconsciente como instancia del lenguaje; y de esta manera, la mujer y lo femenino, van a ser también analizados bajo los conceptos de significante y significado. A partir de ahí, Lacan lanzará su polémica afirmación de que la "LA mujer no existe" (LACAN, 1985). Fruto de la lógica, su proposición se establece a través del marco de conceptos fundamentales como el Orden Simbólico, nombre dado al lenguaje falocéntrico de nuestra sociedad, y al propio significante primordial del Falo, como única instancia disponible en seres humanos "traspasados" por la cultura (LACAN, 1999). Así, la mujer, biológicamente hembra, sin un significante específico que le identifique, tendrá que articularse en la propia cultura masculina para desarrollar necesariamente su diferencia. Por esto, para Lacan lo femenino, a pesar de no existir a priori, cuando se instala, será siempre un exceso, un algo más, un lujo.

Después de la introducción de los discursos de la singularidad de lo femenino inaugurados por el psicoanálisis, se presentan los nuevos discursos sociales y políticos relacionados intensamente con los contenidos psicoanalíticos. Se acentúan los desarrollos de la lucha feminista que, en el siglo XIX, ha intentado definir la problemática de la mujer a partir de la necesidad del establecimiento de la "igualdad" entre los sexos. Sin embargo, se ha observado que con el paso de los años, las protestas han cambiado su

sentido adecuándose a los desarrollos de los discursos sociales. Digamos que pasaron a exigir el establecimiento de la "diferencia" como hecho político y ventajoso a ambos sexos. Así, las mujeres pasaron a buscar, particularmente, la igualdad de derechos a partir de la singularidad de cada género. Como nuevos discursos, han marcado la mudanza del papel y del lugar de la mujer en la sociedad actual. Este apartado se finaliza con un análisis general de estos lugares y papeles, de las conquistas y de las pérdidas, con una mirada desde la mujer española hacia la amplia presencia de la mujer en occidente.

Nuestros últimos análisis acerca de la mujer serán la mujer y el discurso artístico (I.4. La mujer y el discurso del Arte). Allí, son tratados los papeles y trabajos de la mujer artista desde los primeros siglos modernos, también inseridos en el discurso tradicional que orientaba las poéticas artísticas. En el espacio dedicado al discurso artístico y a prácticas específicas de la mujer en el arte contemporáneo, hubo una preocupación en no perder la conexión pre establecida entre la confrontación de tradición y de singularidad; por lo tanto, se ha trabajado principalmente sobre los experimentos del arte femenino de los 70 y en su legado hacia los días actuales. Sus prácticas y usos del lenguaje artístico concentrados en la auto-representación como estrategia de activismo han sido un buen ejemplo de la aplicación del feminismo y de la psicología de la singularidad en las poéticas culturales de la contemporaneidad.

El segundo capítulo está dirigido a las cuestiones acerca de los graffiti (II. El graffiti). Allí se presentan, inicialmente, los datos generales del fenómeno (II.1. Generalidades), introduciendo los conceptos y términos de autores precursores a fin de definir los parámetros utilizados para su enunciación en este estudio. En seguida, se realiza un repaso histórico, también de valor introductorio, para que la práctica se contextualice en la historia occidental. Tras estas informaciones, es posible empezar a hablar de los casos especiales y sus modelos, que se distinguen principalmente entre lo verbal y lo icónico; así como los análisis de las características formales y estructurales que van a definirlo en su esencia y en sus particularidades.

También se presentan breves analogías que pueden establecerse entre

los graffiti y algunos lenguajes visuales (las prácticas de intervención urbana subversivas llamadas “guerrillas”, la publicidad, el lenguaje pictórico tradicional o institucional y el cómic). Posteriormente, finalizando la presentación de la casuística del fenómeno, se introduce también la problematización de las diferencias anteriormente observadas entre graffiti realizados por mujeres y por hombres. Este apartado reúne principalmente informaciones de algunas investigaciones referentes a los graffiti hallados en baños públicos que, hasta ahora, han organizado más datos sobre posibles diferencias entre las producciones masculinas y femeninas.

La cuarta y última parte de “generalidades” es dedicada a la presentación de estudios publicados sobre el graffiti. La organización de lo que se denomina “situación del tema” se hace a partir de la exposición de la bibliografía impresa, que reúne títulos de libros, tesis, entrevistas, artículos, conferencias pronunciadas, etc., bien como revistas y periódicos que tratan especialmente del asunto graffiti. Y del examen de la información bibliográfica no impresa, disponible principalmente en Internet, como conjunto de imágenes y textos en formato digital.

Es solamente en la segunda parte del capítulo (II.2. El graffiti *hip hop*) que el graffiti en el modelo del *hip hop* será analizado en su especificidad; desde sus características generales, hasta su contextualización histórica. Ahí se discute en primer lugar el movimiento *hip hop* como subcultura urbana, inaugurada en mitades del siglo XX en los Estados Unidos y el surgimiento concomitante de esta forma de graffiti; así como los elementos determinantes para la intersección de los dos fenómenos. Tras esto, también se analiza el desarrollo del graffiti *hip hop* en Europa y España, de los años 80 hasta los primeros años del siglo XXI.

A continuación, en el último capítulo, (III. El graffiti *hip hop* y la mujer: estudio de caso en España), son presentadas las generalidades del graffiti *hip hop* (III.1. Generalidades) en España, y las relaciones entre las producciones de mujeres y hombres en el universo del graffiti. Es importante decir que los

análisis sobre la labor femenina en el graffiti *hip hop* no tuvieron el objetivo de reescribir la historia del fenómeno, ni siquiera en España; la información recogida nos ha permitido hacer una relectura del graffiti *hip hop* en España usando estos nuevos elementos. Los datos fueron combinados con intención de sacar a la luz los modos de actuación y producción de mujeres a partir del graffiti *hip hop* en sus cuestiones más importantes como transgresión, marginalidad, sexismo y principalmente interrogaciones sobre subjetivación, autoría y singularidad.

La segunda parte del capítulo fue reservada a consideraciones más “transculturales” del graffiti *hip hop* y su contextualización social (III.2. El graffiti *hip hop* y la sociedad). Allí, los temas tratados enseñaron la imagen del graffiti en la sociedad contemporánea y sus posibilidades discursivas.

Es el tercer segmento de este capítulo (III.3. Graffiti *hip hop* Femenino en España) donde realmente todas las preguntas iniciales empiezan a ser contestadas. Es decir, quiénes son las escritoras de graffiti *hip hop*; cuál es su posición en la subcultura donde producen; y qué diferencias hay entre graffiti de mujeres y de hombres (si las hay).

Para tal, se ha presentado inicialmente un análisis del lugar de la mujer en el *hip hop*, dando especial atención a mujeres españolas (III.3.1. Mujeres en el *hip hop*: La Nación y las *B-Girls*) y posteriormente, el caso especial de las mujeres escritoras de graffiti es profundamente analizado (III.3.2. Mujeres escritoras de graffiti *hip hop* y sus obras). Es probable que el punto más sugestivo entre el graffiti *hip hop* y la producción estética femenina tratado en este final sea la (persistente) cuestión de la singularidad como necesidad esencial para la fundamentación de la práctica. Tras el desarrollo del desenlace, se pudo definir realmente en que se constituye el verdadero “graffiti *hip hop* femenino” y su evidencia en España. Para ello recuperamos informaciones presentadas en el primer capítulo, especialmente aquellas que trataban de las posibilidades de un lenguaje femenino en las poéticas artísticas que instaurase un léxico definitivo que caracterizase y singularizase determinadas obras de arte (o cualquier sistema de imagen) como básicamente femeninas,

independientemente del sexo de su autor.

Las conclusiones han sido divididas en tres momentos, donde son presentados los argumentos finales. A saber, el panorama general del graffiti *hip hop* en España, con sus aspectos resumidos y sistematizados; las relaciones de igualdad y diferencias establecidas entre graffiti realizados por mujeres y por hombres; y finalmente, una definición de lo que sería, entonces, el graffiti femenino en el *hip hop*.

La tesis presenta, además, un conjunto de apéndices, donde en "A I" se presenta un glosario de términos del graffiti y del *hip hop*; y en "A II", la transcripción de las entrevistas seleccionadas, cuyo contenido ya ha sido anteriormente explicado en esta introducción.

Consideraciones finales

Este estudio es resultado, no solamente de los casi cuatro años que redundaron su investigación, sino de los siete años de largo y difícil florecimiento profesional y personal. El interés primario por los estudios de la escritura como objeto en el arte visual ha sido responsable por la asociación intelectual de los que trabajaron en conjunto para el desarrollo de esta investigación. Antes mismo que el graffiti fuera escogido definitivamente como objeto de estudio, ya conocíamos (o así creíamos) sobre los elementos que serían protagonistas en todo el proceso; es decir, la palabra y la imagen. Por eso no ha sido sorpresa la súbita pasión por graffiti resultante de una mirada que singularizó la forma de estas pinturas. Y como ocurre en los verdaderos "flechazos", hubo cambios que determinaron el camino a ser seguido indicado por el sentimiento, además de la razón. Fue así que el graffiti *hip hop* se ha apoderado de todo el proceso de investigación, a despecho de las vías anteriores.

Sin embargo, con el paso del tiempo, el proceso se fue ampliando de forma incontrolable. Aunque invisible al principio (como lo que ocurre en toda

pasión cuando su destino es volverse seguro y continuo), lo que antes era un estudio acerca de graffiti, palabras e imágenes, pasó a ser un colorido escenario para una tesis sobre la mujer y el arte.

He ahí donde todos los caminos se han finalmente encontrado, y donde investigadora y objeto se han vuelto tan íntimamente conectados, que el proceso de investigación a nivel profesional solamente a ha sido concluido cuando el proceso de investigación a nivel personal también llegaba a su "destino".

Finalmente, doy las gracias a mi director de tesis, Dr. Inocencio Galindo Mateo, que supo con mucha inteligencia conducirme en mis estudios comprendiendo y respetando las dificultades de todo el proceso. Y principalmente por su atención al final de nuestro trabajo.

Gracias a las escritoras (especialmente) y a los escritores, a los b-boys y b-girls, y a todos que participaron de esta investigación. A los que se hicieron amigos y únicos en estos años en España, enseñándome más allá de lo demandado por el estudio.

También a Erich, Igor, Adelgipcius, y Theo, responsables en gran parte por mi alegría de vivir, ¡muchísimas gracias! No puedo olvidarme tampoco del amor de João y del amor hacia João, uno y otro fundamentales para la conclusión de este trabajo.

Y finalmente a mi madre, Regina, a quién evidentemente dedico esta tesis con enorme amor, por ser ella una Mujer extraordinaria.

Por eso, es con mucha alegría que presento este trabajo, no por haber finalizado algo, sino por haber empezado a andar mi camino.

I. LA MUJER

I.1. Generalidades

Identificar a una mujer es fácil, cualquiera parece apto a hacerlo, pero, al contrario de lo que parece, definirla ya no es una tarea sencilla. Cuando uno empieza a buscar las palabras adecuadas para resumir algo que se informa al mundo con tan solo una mirada; o que debería ser un género sencillo en su carácter léxico más puro, no tarda a percibir que las palabras son insuficientes para nombrar lo que el propio discurso ha apartado de su sistema durante tanto tiempo.

Empecemos por el camino más recto, es decir, la identificación visual: nos bastamos con mirar para distinguir a hombres y a mujeres – estamos condicionados a tipificar entre nosotros semejantes aquellos que pertenecen al sexo femenino o masculino a través de sus atributos y especificidades. Esta distinción no se da, al contrario de lo que se piensa, por las características biológicas de los seres humanos, sean ellas los órganos sexuales que a menudo están muy bien escondidos y protegidos de la mirada ajena; sean ellas los rasgos fisonómicos y corporales, que pueden presentarse naturalmente ambiguos en las formas de androgenía o pueden ser fácilmente manipulados hoy en día en favor de un cambio sexual deseado. La identificación de los sexos se da mucho más por el comportamiento (en todos sus infinitos aspectos), por los modales, por el lugar social ocupado, por las ropas que uno usa, etc., que por la naturaleza misma. Digamos que somos hombres o mujeres, menos por hechos naturales que por instancias sociales y culturales. Así que, si es posible hallar una definición actual no sólo de lo qué es la mujer, sino también de lo

qué es el hombre, será necesario buscar dentro del discurso de la historia y del pensamiento moderno y contemporáneo los medios para esta labor de nombrar aquello que pertenece solamente a la cultura y a la sociedad.

Hasta el siglo XX, el discurso oficial sobre las diferencias entre hombres y mujeres y sus relaciones con la sociedad y la cultura eran insuficientes para tratar de las condiciones particulares de la mujer como grupo social oprimido. Actualmente, un nuevo abordaje en este discurso fue introducido por la revolución en el comportamiento contemporáneo y por la consecuente entrada de la mujer en la esfera pública social. Las propias mujeres empezaron a levantar cuestiones sobre las maneras como hombre y mujer conciben la sociedad, las percepciones y los comportamientos visibles o inconscientes de ambos, los valores históricos ya obsoletos y sus perpetuidades. A parte de eso, una serie de otros aspectos hasta entonces ignorados o velados, han sido puestos sobre la mesa, como el pensar la propia ideología dominante como posible clave para la reorganización y el fortalecimiento del discurso de la mujer contemporánea.

Si hablamos mucho de "discurso de la mujer", "discurso dominante", etc., es porque el lenguaje ha sido el responsable por instituir una relación incuestionable, casi metafísica, entre la mujer y lo femenino, así como entre el hombre y lo masculino. La depreciación de lo femenino (y por tanto, de la mujer) en el discurso oficial, tanto social como científico y religioso, ha sido registrada desde épocas muy remotas por la historia de los hombres civilizados. Científicos, sacerdotes y filósofos desarrollaron teorías (de las más insólitas o creativas) a fin de fortalecer la sujeción ideológica y la inferioridad absoluta del ser femenino ante lo masculino. Estudios actuales desarrollados sobre mujer y sociedad, en su gran mayoría, ha apuntado que la mejor estrategia de mantenimiento del poder del varón fue aislar la mujer en la maternidad, como si fuera ésta su única función social y definitiva utilidad pública. Así entendido, eran comunes reducciones o asociaciones directas entre lo femenino y la anatomía, para que la dominación masculina existiese como "manifestación de

la realidad sicofisiológica de nuestra especie” comprobadas por “evidencias neurofisiológicas genéticas relacionadas a la biología de la diferenciación sexual”; todo para transformar el patriarcado en “condición natural de la humanidad” (STEVENS *apud* MONTEIRO, 1998: 30) escamoteando su carácter ideológico.

Estos valores artificiales transformados en fenómenos naturales ayudaron a establecer una *verdad* aplastadora sobre la subjetividad femenina dejando sus huellas, aún, en el pensamiento contemporáneo. Monteiro, en su libro, “*Mulher: Feminino Plural*” (1998), ha presentado una serie de tesis que trabajan todavía las diferencias sexuales de nivel cultural y social como consecuencias biológicas. Entre ellas, tres nos han llamado la atención: la primera, concluye que las mujeres son más tristes que los hombres porque usan partes diferentes del sistema límbico, estructura cerebral responsable por el control de las emociones; la segunda propone que la facilidad de las mujeres por llorar es explicada por la mayor cantidad de prolactina en su organismo, sustancia química responsable por la producción de la leche y por las órdenes del llanto (dos atributos bastante femeninos, por así decirlo); y la tercera que afirma que el cerebro del hombre, por tener la parte izquierda más especializada y más desarrollada que la derecha, le proporciona mayor capacidad para el desempeño lógico y matemático (MONTEIRO, *op. cit.*: 27-30).

No se trata de cuestionar la veracidad científica de estos tratados y tesis, sino de preguntar ¿cómo aceptar ciegamente estas argumentaciones sin llevar en consideración los muchos hechos socioculturales que han determinado el comportamiento de los individuos? Al punto que, ¿no serían las mujeres más tristes que los hombres principalmente porque durante siglos tuvieron que estar sometidas a las leyes de una sociedad notoriamente parcial que inhibía cualquiera de sus expresiones fuera del hogar? O quizá lloren menos los hombres porque desde siempre fueron educados para no hacerlo. Y las pobres mujeres sí, que podían llorar con ganas y sin límites... pero estudiar jamás, porque la educación femenina solamente se ha vuelto más democrática y laica

a partir del siglo XIX; aun así, pocas tuvieron oportunidad de estudiar realmente. La erudición entre las mujeres era rarísima, y tal vez eso también pueda explicar las dificultades de antaño observadas en la relación mujer, matemática y lógica.

El propio discurso se hace sencillo (y aparentemente natural) y no se complica al definir la mujer comparándola simplemente con el hombre, en bases negativas. La mitificación del poder del varón se ha establecido a partir del modelo masculino como referencial positivo. Y si, todavía hoy en día, usamos muchas veces el principio del hombre para entender la finalidad de la mujer, estamos, desde luego, razonando invariablemente a partir de una ideología responsable por la construcción de la subjetividad estructural de cada individuo, femenino y masculino, en términos muy extendidos. Es decir, si el sujeto se construye a partir de su inserción en la cultura y en la sociedad (y en la adquisición del lenguaje), es posible aceptar que lo subjetivo llegue profundamente sometido a los significantes históricos que marcan las sociedades, de esa manera, se puede establecer una formulación subjetiva de lo femenino sin quitar, en absoluto, méritos a la mujer. Pero si uno parte del presupuesto que el hombre debe ser el modelo ideal y que la mujer es lo que queda de ello, no habrá medios para analizarse la mujer como un ser subjetivado y lleno de singularidades.

La máxima del varón como modelo de comparación e ideal a ser seguido, ha sido prejudicial no sólo a las mujeres, sino también, a muchos hombres. La construcción de lo masculino se hizo en la idea del trabajo y de la depreciación de la experiencia amorosa (ALBORNOZ & KÜHNER, 1994: 53). Por tanto, es la "acción" lo que define a un hombre, y tanto el trabajo como su performance sexual funcionan como mitos alrededor de los cuales se construye su imagen. Lo que se considera masculino, desde este prisma, puede también producir un efecto o significado aterrador en la vida de muchos hombres que, de forma consciente o no, están atados a estos significantes de la masculinidad

que les circunscriben fatalmente dentro del estereotipo del macho. Y desventurados serán los que están fuera del paradigma del proveedor y del semental.

Si dentro de esta visión, nada flexible e imperativa de nuestra cultura, lo masculino está relacionado con el trabajo, con la objetividad, con la conquista, con el ejercicio del poder y con la iniciativa; lo femenino, por consecuencia, estaría, a la vez, vinculado con el contrario que complementa estas cualidades: es decir, con la subjetividad, con la atracción seductora, con la espera, con la sumisión y con la pasividad.

A parte de eso, la cultura ha desarrollado un estado propio de estar en el mundo donde identidad y razón son elementos fundamentales. Y no es admirable que sean virtudes esencialmente masculinas. Sin embargo, hubo un cambio importante en el último siglo haciendo que, lo que antes pertenecía solamente a los hombres, es decir, el permiso por "tener" una identidad, fuese regalado también a la mujer. Por lo tanto, actualmente, en las relaciones de género, la mujer ya no es más el simple complemento del hombre, su costilla por así decirlo, sencillamente porque ahora tiene identidad. La identidad, inmensa en importancia conceptual, no es nada más que el estatuto de la diferencia, porque únicamente existirá en las relaciones de uno con el otro – en la necesidad de autoafirmación cuando finalmente se es reconocido. Y aceptar la diferencia significa reconocer la alteridad e integrarla en el discurso de la normalidad.

Masculino y femenino, en resumen, se han definido durante mucho tiempo por una relación de exclusión mutua, que algunos llamaban eufemísticamente de complementariedad. Pero la historia prepara trampas y nuestro tiempo ha confrontado hombres y mujeres con cuestiones imprevisibles. Teníamos un pasado que se apoyaba en un supuesto equilibrio (una aceptación general o resignación de los papeles sociales), pero ha cambiado el lugar social de las mujeres y eso ha cambiado también su experiencia en el mundo. El feminismo llegó plantando sus raíces en el protesto al mundo de los hombres y como todo movimiento social, ha llegado como

desafío y exigencia de transgresión a un nuevo orden. Lo que se vive hoy es el intento de desenmascarar el viejo orden generando una desorganización paradójicamente organizadora. Pero no se trata únicamente de posturas feministas, sino de una búsqueda por la subjetividad que marca la experiencia existencial de todas ellas (dentro de la singularidad o diferencia de cada mujer).

A pesar de todas las victorias y derechos adquiridos, la mujer aún crece bajo códigos de comportamiento y papeles a ser interpretados. Es cierto que usa imágenes y máscaras distintas de las usadas por la mujer de los siglos anteriores. Madre, santa, o prostituta, todavía se reconocen los vestigios de la metafísica de lo femenino que todavía marca las relaciones entre los sexos y aprisiona en épocas de libertad y democracia sexual. En la larga carrera para garantizar la transformación de su condición y su papel social, la mujer viene dejando de ser manipulada por el deseo del otro, del más fuerte, del más "deseante", para subjetivarse en aquello que ella produce. Recreándose, de esa manera, a si misma.

¿Cómo ser mujer en un mundo eminentemente activo y por lo tanto, masculino? Lo que se expone es que el camino que lleva las mujeres hoy, desde la demanda de la igualdad hacia la afirmación de la diferencia, es el orden del discurso y no de la anatomía. Mientras tanto, la mujer vive hundida en plena ambigüedad, al punto que se puede afirmar que "*a mulher é desdobrável*" (PRADO, 1991:11).

I.2. La mujer en la modernidad: discurso tradicional

I.2.1. Orígenes del discurso tradicional

Durante mucho tiempo en la historia occidental, el papel de la mujer fue tomado como secundario, menor, o sumiso. Las transformaciones y conmociones del mundo occidental tardaron mucho en favorecer el sexo femenino, pero es indudable su participación en experiencias, hallazgos, creaciones y revoluciones, aunque su contribución, muchas veces, haya sido olvidada por la historia más tradicional.

Los pintores Van Eyck en el siglo XV tenían hermanas trabajando junto a ellos a pesar de jamás haberlas reconocido como artistas; el astrónomo dinamarqués del siglo XVI, Ticho Brahe, tenía también una hermana, Cristina Brahe, que descubrió varias estrellas en su lugar, sin que ninguna de ellas siquiera llevase su nombre; Fanny, la hermana de Félix Mendelssohn, compositor alemán, fue prohibida por su padre de publicar cualquiera de sus composiciones; Santa Teresa D'Ávila y Santa Catalina de Siena, dos importantísimas figuras de la mística cristiana, además de dos grandes teóricas de la Teología, tuvieron que esperar muchos siglos para que finalmente la Iglesia, en los años 70, las reconociera como doctoras (ALBORNOZ & KÜHNER, *op. cit.*: 55). Sería exhaustivo y repetitivo contar las innumerables historias de las que, siendo más que hermanas, esposas, hijas o simplemente mujeres, han producido conocimiento y cultura, a pesar de la hostilidad y de los embargos de la propia sociedad que ellas ayudaron a progresar.

Desde los principios de la civilización occidental hallamos registros del poder patriarcal y de la consecuente superioridad masculina en las esferas simbólica, política, cultural y religiosa de las sociedades. La cultura judaico-cristiana no fue el primer poder a establecer los paradigmas de la sumisión femenina en sociedad, sin embargo, fue, sin duda, fundamental para el desarrollo de un sistema concreto cuya mujer se ha visto excluida durante siglos de historia occidental.

La inferioridad femenina era tomada como hecho metafísico, pues, la mujer siendo secundaria en la concepción de los seres era ya naturalmente menor en su valor. El sistema discursivo filosófico, religioso y político era el dispositivo usado por el absolutismo político para fortalecer la autoridad paterna y garantizar a la monarquía una autoridad legítima e incuestionable sobre su pueblo. De la Edad Media hasta el siglo XVIII, los textos, las imágenes, los discursos, y la mayoría de los registros, tratan la mujer como un ser maligno, imperfecto, excesivo, pactante con el diablo, cruel, lascivo y mentiroso; pero, a la vez, sumiso y dulce (SWAIN, 1986).

El Malleus Maleficarum, libro muy influyente entre los siglos XV al XVIII, fue escrito por frailes dominicanos para ser una especie de guía en la persecución de brujas. Su lectura sirve como ejemplo al discurso que sometían las mujeres:

Más carnales que los hombres, ellas son, en verdad, sexualmente insaciables, vanas, mentirosas y seductoras; sólo buscan el placer (...). Mental e intelectualmente inferiores, deficientes y débiles de cuerpo y mente, tienen la memoria floja, intelectualmente son como los niños, súper creyentes, supersticiosas, exageradamente impresionables y sugestionables, cotilleras, indisciplinadas; en verdad, animales imperfectos. (*Apud* MONTEIRO, 1998: 58)

Aún en el Renacimiento, las mujeres, consideradas por muchos como "varones imperfectos" o "úteros andantes" (MATTHEWES GRIECO, 2000:75), todavía tenían su vida cultural y social determinadas por la representación de sus cuerpos, más en particular de su sexo. Los discursos de la época tenían más interés en relacionar y comparar la humanidad con los animales que establecer interrogaciones acerca de la diferencia entre los sexos, salvo excepciones que trataban del asunto en términos de fisiología y anatomía (CRAMPE-CASNABET, 2000: 349).

Solamente a partir del siglo XIX, se observa una nueva perspectiva de vida para las mujeres – la modernidad traerá consigo la posibilidad de un puesto individual, social y político; aún con la extrema codificación de la vida femenina todavía en vigor.

El problema de la mujer moderna y contemporánea ha sido levantado

por Kehl (1998) en su investigación sobre los desarrollos de lo femenino cuando la autora afirma que lo que es específico en la mujer, tanto en su posición subjetiva como social, es la dificultad que enfrentó en ser objeto de una producción discursiva extremadamente consistente, por la cual se ha establecido una verdad sobre su naturaleza. Todo eso, sin que tuviera consciencia de que aquella era la verdad del deseo de algunos hombres y no el suyo, como fue llevada a creer (p. 15).

El discurso de la tradición formateó la "feminidad" como parte del campo simbólico. No obstante, el otro discurso de la modernidad sobre libertad y autonomía individual, y la defensa de que el sujeto debe escribir su destino únicamente de acuerdo con su voluntad, eran incompatibles con las "verdades femeninas" sobre la sumisión, la domesticidad y la vida predestinada al casamiento y a la maternidad.

I.2.2. Aplicaciones del discurso tradicional: naturaleza femenina

Sabemos que la cultura moderna ha producido una enorme cantidad de discursos con finalidad de garantizar la adecuación de la mujer dentro de la estructura social, "protegiéndole" además de cualquier cuestionamiento acerca de su destino. La feminidad no era otra cosa sino las funciones, restricciones y predicados referentes a la mujer. Y para fortalecer esta "feminidad" establecida, se construyeron también ideales para definir las mujeres en las singularidades presentes en sus cuerpos. De estos planteamientos surgió el concepto de "naturaleza femenina", como aplicación discursiva responsable, entre otras cosas, por asegurar la función procreadora y ser un arma contra el "insaciable" apetito sexual de la mujer.

La llamada "naturaleza femenina" (reconocida como la propia esencia de la mujer) necesitaba ser dominada por la sociedad a través de la educación moral, ayudando a las jóvenes a cumplir sus destinos de generar hijos, ser

buenas madres y esposas. Circunscriptas en las verdades que definían una "naturaleza" definitiva y determinante, las mujeres tuvieron su lugar muy bien trazado dentro de la esfera social, donde la familia y el espacio doméstico dibujaban su única destinación: la maternidad (KEHL, 1998: 70) . Con interés de efectivizar de la mejor manera posible esta expectativa, la educación moral funcionaba como conductor y condicionador de las niñas a la cordura, al pudor, a la obediencia, a la sumisión y a la pasividad al padre y al marido.

El discurso acerca del deber maternal como fenómeno natural y espontáneo ganó fuerza en el último tercio del siglo XVIII cuando se observó un cambio considerable en la mentalidad de gran parte de las madres de naciones europeas acerca de la crianza de sus hijos. Gracias a la moda, las madres de la aristocracia del XVIII empezaron a amamantar y a cuidar de sus hijos desde el nacimiento en sus propios hogares. Este comportamiento fue rápidamente copiado por las mujeres de la burguesía en ascensión y de las camadas más humildes de la sociedad. Inaugurada entonces la época de "las buenas madres", el cuidado y la dedicación a los hijos fue mejorando extensivamente en el pasar de los años, llegando al XIX finalmente sujetado por el pensamiento de la Ilustración: "Sed buenas madres y seréis felices y respetadas. Volveros vosotras indispensables en la familia y obtendréis el derecho a la ciudadanía." (BADINTER, 1985: 147)

De hecho algunas mujeres creyeron que de la labor doméstica les proporcionaría toda su importancia en la sociedad y juzgaron conquistar derechos y respeto de los hombres en reconocimiento a sus utilidades y especificidades.

El siglo XIX también habría de ser revolucionario en relación al comportamiento de las parejas. Los nuevos ideales de modernidad y felicidad individual contribuyeron para cambiar situaciones y el matrimonio, principalmente, sufrió cambios considerables. (BALLARÍN, 2000)

Pero este repensar de las tradiciones, no mudó la forma básica del matrimonio, sino inauguró lo que pasó a ser llamado el "casamiento por amor". Esto ha significado mucho para el hombre que pasaba entonces a poder elegir a

sus prometidas mirando las jóvenes simbólicamente más capacitadas, intelectualmente y socialmente. Es decir, comenzaron a preferir a las más parecidas a ellos mismos, algo distintas a las antiguas señoras, completamente anuladas en los cuidados del hogar y en la educación de los hijos. Las nuevas esposas eran dotadas de atributos que antes eran un privilegio exclusivo de los hombres, por lo menos ideológicamente. (Id.)

Las asociaciones entre matrimonio por amor y emancipación femenina, aunque fuesen bastante conservadoras en la época, abrirán nuevas expectativas en la vida de las mujeres. La felicidad individual era un valor en moda en los años influenciados por las ideas ilustradas y por el humanismo revolucionario, pero también era verdad que estos valores planteaban mucho más la libertad y la felicidad del hombre que de los demás seres humanos. Si en estas fechas, casarse aún representaba para la mujer, prácticamente, el cien por cien de su vida, y la única manera de ser feliz (aunque para la mayor parte de las mujeres, la felicidad en el matrimonio era algo muy idealizado y muchas veces prácticamente imposible); los hombres, al contrario, podían realizarse socialmente en el trabajo, en el ocio y en relaciones extra-conyugales. (Id.)

Sin embargo, no faltaron voces sensatas que llamarían la atención para la necesidad de la emancipación de las mujeres. Algunos pocos entendieron que serían frustradas las búsquedas masculinas por la esposa "perfecta" si no ofreciesen una educación distinta a las mujeres; algo mejor que las enseñanzas morales volcadas exclusivamente, en el cuidado del hogar, en el pudor y en la maternidad. A su vez, las jóvenes prometidas tampoco serían dichosas con sus enamorados esposos si no tuviesen acceso a algo más que el limitado conocimiento que recibían de la sociedad. Quizá, el casamiento por amor hizo que soñasen más, pero siguieron tan frustradas como antes.

Aunque la enseñanza primaria y secundaria para las niñas burguesas y aristócratas de Europa, comienza a ser una realidad desde el periodo revolucionario, su contenido era aún demasiado mediocre y diferenciado del aplicado a los niños. En el siglo XIX, había aún mucha oposición entre los más

conservadores que alimentaban el temor de que la erudición entre mujeres pudiera destruir la "feminidad" de estas jóvenes. La mayoría de los hombres, apoyados por las más importantes filosofías y letras, se dedicaron a convencer a las señoras y señoritas, deseosas por aprender, que el saber estropeaba a la mujer alejándola de sus deberes más sagrados. (ALBORNOZ & KÜHNER, 1994)

Otro fuerte argumento usado por la tradición, para mantener a la mujer lo más lejos posible del mundo masculino era la fragilidad física también asociada a la "naturaleza femenina". La mujer moderna era una eterna enferma, hecho comprobado por las estadísticas sobre la mortalidad femenina muy superior a la de los hombres en estas fechas. El embarazo, el parto y la menstruación eran considerados patologías femeninas y la profiláctica empleada era terriblemente contradictoria en relación a lo que hoy creemos ser una vida sana. La alimentación de las jóvenes era insuficiente bajo la excusa de la necesidad de una dieta ligera; se hacían poquísimos ejercicios y eran raros los paseos para tomar aire fresco, aunque las niñas en general se quedaban cerradas en las casas para protegerse de los cambios climáticos y de los esfuerzos físicos. También la higiene era rarísima, pues, principalmente en nombre del pudor, las mujeres se bañaban una vez al mes, únicamente después del periodo menstrual (KNIBIEHLER, 2000: 351-398). Y para empeorar la resistencia de las muchachas, los cuidados maternos eran extremadamente fríos, lo que posiblemente perturbaba también la salud psíquica de estas niñas ya tan comprometidas físicamente.

En el siglo XIX, también, hubo un importante debate médico-legal alrededor de la responsabilidad de las mujeres con relación a actitudes violentas como ímpetus de locura y actos criminales consecuentes de la menstruación (SWAIN, 1986: 25). Todo bailaba alrededor de la sexualidad femenina que sufría inmensamente en consecuencia de tales medidas "terapéuticas":

Después de muchas generaciones de mujeres educadas para la contención de los llamados "instintos", han conseguido que la frigidez fuera un estado más o menos normal entre las señoras casadas. (...) Las intensidades del parto y los placeres de amamantar serían el coronamiento de la vida sexual de las mujeres y también de su auto-estima. (KEHL, 1998:78)

A las mujeres, por lo tanto, no se les era permitido llevar una vida como los hombres. Trabajar fuera del ambiente doméstico (como si los trabajos necesarios para cuidar de una casa y de los hijos no les exigiesen fuerza física y buena salud), salir por la noche, beber, fumar, tomar decisiones, tener ideas, participar de la política, etc., era imposible por su naturaleza frágil y enfermiza.

Es importante observar que sería muy ingenuo pensar que la "naturaleza femenina" fue un discurso programado por los hombres que, de forma insensible, garantían la sumisión pasiva de las mujeres hacia ellos. Lo cierto es que la propia mujer ha tardado en desear una vida diversa de esta que años y años de tradición le habían destinado. Eran ellas, también, las principales defensoras de la moralidad, de la institución del matrimonio y de la familia, porque de cierta forma, era en estos aspectos que se afirmaban. Es decir, la misma mujer fue agente y víctima del agobio subjetivo a que estaba expuesta.

1.2.3. El discurso de la tradición y la mujer española

En el siglo XIX, la circulación de la palabra "emancipación", según Estrella de Diego (a partir del año 1868), sería un marco de lo que empezaba a ser la fundación del feminismo español, a pesar de su despegue más lento en relación a otros países de Europa. Junto a eso, ocurría la proliferación de

revistas femeninas o secciones dedicadas a la mujer en distintas publicaciones, nutriendo el creciente interés por las cuestiones relacionadas a la mujer en España (DIEGO, 1987: 99).

Al que parece, la trayectoria social y cultural de las españolas en el siglo XIX ha repetido los mismos padrones y pautas de las demás sociedades europeas, con sus particulares atrasos y avances. No hubo un proyecto de vida independiente de la constitución de una familia y de la renuncia de la identidad personal en nombre de la maternidad y de la vida doméstica. La monarquía de los Borbones había consolidado el sometimiento femenino, la Constitución de 1876 restableció la alianza entre Iglesia y Estado y las españolas se encontraron, una vez más, atrapadas entre al altar y la ley. Para Sinués de Marco, una histórica antifeminista española, la palabra "libertad" no existiría "si hubiera un diccionario aparte para nuestro sexo" (*apud* DIEGO, 1987: 151).

Cualquier trasgresión significaba una agresión a las normas y conductas sociales. Incluso las familias menos favorecidas solían respetar estas reglas y el trabajo femenino, por ejemplo, era aceptable solamente en casos de extrema necesidad. Según Mary Nash el panorama en aquél entonces presentaba la sociedad española fundamentada en

un poder represivo que delimitaba de forma clara los confines de actuación de la mujer. Este poder jerarquizado de género se basó en mecanismos de control social formal que regulaban, mediante un cuerpo legislativo, la discriminación legal y la subordinación social de las españolas. Pero aún más significativa que las medidas legales, fue la influencia extraordinaria del discurso de la domesticidad en el asentamiento de las bases ideológicas de género en la sociedad. Esta construcción ideológica que configuraba un prototipo de mujer modelo, la 'Perfecta Casada', se basaba en el ideario de la domesticidad y el culto a la maternidad como máximo horizonte de realización de la mujer. (NASH, 2000: 641)

Con relación a la educación, España se encontraba en un momento que el interés por la generalización de la lengua nacional, el castellano, y la implantación de la educación a clases populares, eran excusas de la ganancia por desarrollar el mercado nacional. A pesar de ya hablarse de la implementación de la educación laica para niñas (de las clases superiores,

desde luego, porque aún no había interés de llevar la educación a las mujeres de las clases menos favorecidas), todavía permanecía la tradición de una educación diferenciada. Primero por considerarse la instrucción de las mujeres como un asunto privado y no público, y segundo por entenderse que tiene más relación con la formación moral que intelectual (BALLARÍN, 2000: 625). Los estudios universitarios para las mujeres todavía eran un sueño, y a finales del siglo solamente dos o tres decenas de mujeres se habían graduado en carreras profesionales en toda España.

Al comenzar el siglo, las mujeres que podían instruirse, clase media y aristócratas, lo hacían en sus casas mientras esperaban un matrimonio adecuado. Aprendían a leer, a escribir, a costurar y bordar principalmente. Una o otra aun estudiaban un poco de geografía, historia, música y, en algunos casos, hasta dibujo y francés. Esta educación "extra" era más un lujo, ya que trataba de dotar de un barniz cultural y dominar algunas habilidades con la única finalidad de alternar en los salones. Estas mujeres no realizaban ningún ejercicio físico y sus salidas a actos religiosos o al paseo, siempre acompañadas, convirtieron la debilidad y enfermedad, fruto de tales hábitos, en ideales de belleza. (BALLARÍN, *op. cit.*: 627)

En general, a las mujeres estaba categóricamente prohibido ser sabias, porque, supondría un abandono a los cuidados del hogar para tratar sus cuestiones particulares relativas a la erudición. Escribir, por ejemplo, era algo desnecesario por ser "más perjudicial que útil" (SCALON, 1976 *apud* DIEGO, 1987: 31).

I.3. La mujer en la posmodernidad: discurso de la singularidad

I.3.1. El discurso psicoanalítico: la feminidad como incógnita, “más allá” de la diferencia

El siglo XX fue escenario de transformaciones sociales y políticas que iban a abarcar cambios significativos en la vida de hombres y mujeres independientemente de clases sociales, religión, política, etc. Las nuevas formulaciones y posturas sociopolíticas y culturales en las relaciones entre los sexos son hijas de las experiencias y de los discursos de finales del siglo XIX. La emancipación femenina irá a manifestar públicamente la desigualdad entre los sexos inaugurando no solo las nuevas reflexiones, sino la necesidad de (re)presentar la mujer y su destino social e individual.

Uno de los nuevos saberes decimonónicos fue el conjunto de teorías de Sigmund Freud, cuya formulación realiza una ruptura considerable en el discurso relacionado a la “esencia” del hombre y de la mujer. Freud ha ofrecido al pensamiento occidental un punto de vista inédito con relación a la mujer, siendo el primero a plantear la diferencia entre los sexos como objeto cultural y no más orgánico. También realiza otras importantes disoluciones en la tradición cuando propone una nueva teoría del conocimiento fundamentada en la noción del inconsciente que subvierte las formulaciones cartesianas de la subjetividad, del autoconocimiento y del mundo.

Acerca de la mujer en particular, es importante observar que en Freud, la cuestión se presenta en las proposiciones de la mujer como sujeto y la definición de la *feminidad*. Es decir, además de ganar el derecho a una subjetividad reconocida, se hará una separación definitiva de la naturaleza orgánica del individuo hembra y la *feminidad* misma.

Todo eso porque la *feminidad* no es regalada a priori por la naturaleza y va a existir solamente a nivel del inconsciente y de sus representaciones. Masculino y femenino como primera diferenciación entre los seres a partir, únicamente, de las evidencias anatómicas, se revelan superficiales para definir

algo mucho más complejo a ser desarrollado. La anatomía puede muy bien distinguir a los sexos, pero se quedará muda ante la determinación de aquello que hace subjetivamente la *virilidad* o la *feminidad*. (FREUD, 1980, v. XXII)

El psicoanálisis freudiano aceptará lo femenino y lo masculino como "identificaciones que estructuran el Yo según los modos como cada cultura organiza los ideales para los géneros", y que estas identificaciones serían "manuales de instrucción" regalados por la cultura al sujeto con la finalidad de estructurar las construcciones significantes que reconocemos como "identidad femenina" e "identidad masculina". (KEHL, 1998:13)

La feminidad, entonces, fue entendida como un *devenir*, un *llegar a ser* y no como un *ser* ya establecido (FREUD, *op. cit.*: 142), con lo que la mujer deberá ser prácticamente fabricada a partir de un largo trabajo psíquico definido como "Complejo de Edipo" cuyo desarrollo admite un enredo mucho mayor en las niñas que en los niños. Es decir, para volverse mujer el bebé de sexo femenino necesitaría, además de cambiar su objeto de amor, cambiar también, simbólicamente, su sexo. Esta transformación no es natural y tampoco automática, no ocurre como en los animales, cuyo instinto comanda el destino sexuado, sino que, antes de nada, es un mecanismo psíquico inconsciente, un hecho de la cultura.

Pero al final de su obra, en 1919, Freud habla del enigma de la *feminidad*, al que llama "continente negro", y reconoce a su fracasado intento de explicar satisfactoriamente la mujer. Finaliza su investigación afirmando que su trabajo era incompleto y fragmentado, y que solamente los poetas podrían dar las respuestas a las cuestiones sobre la mujer. (FREUD, 1980, v. XXII)

No obstante, hacia la mitad del siglo XX, Jacques Lacan va a retomar la "incompleta" teoría freudiana. El francés revolucionará la lectura del psicoanálisis tradicional principalmente por proponer el inconsciente como elemento del lenguaje cuyo funcionamiento se realizaría a través del desplazamiento de significados y símbolos – análogamente a los procesos

lingüísticos de metáfora y metonimia.

La teoría lacaniana, a pesar de su origen en el sistema psicoanalítico, servirá como punto de partida para diversos estudios con marcos conceptuales distintos, tratados a la luz del pos-estructuralismo. En este sentido, sería incorrecto afirmar que Lacan se caracteriza como un pensador feminista; pero la originalidad de su obra como intento de reescribir a todo sujeto humano, de modo relevante y aplicable, en un lugar social relacionado al lenguaje y la cultura, hizo con que los estudios de género recurriesen a su texto de manera sistemática.

Lacan explica el desarrollo subjetivo, como hizo Freud, a partir de los primeros meses de vida del ser humano a partir de experiencias y estadios simbólicos. En resumen (y simplificado) la teoría lacaniana puede ser introducida en los conceptos del "Imaginario", "El Estadio del Espejo", el "Complejo de Edipo", el "Simbólico" y el "Significante Trascendental del Falo".

El Imaginario es el nombre dado a la fase inicial de la vida (LACAN, 1979: 89), y se caracteriza por la no distinción entre sujeto y objeto, es decir, el bebé no es capaz de diferenciarse del mundo. Es todavía en el Imaginario donde el bebé vive una relación "simbiótica" con el cuerpo de la madre, que Lacan identifica como Estadio del Espejo (LACAN, 1998: 96). Este proceso es fundamental para el desarrollo del Yo y el bebé tiene por primera vez la experiencia de 'verse' de forma unificada y extremadamente gratificante.

La segunda fase del desarrollo es marcada por el Complejo de Edipo. Aquí, surgirá ya figura del padre, que para Lacan simboliza nada menos que la Ley. La conciencia de la diferencia sexual también surge en este momento pero la originalidad está en describir todo el proceso edípico en términos del lenguaje: en el Estadio del Espejo, el bebé sería una especie de significante, "algo capaz de atribuir significación; y la imagen que ve sería el significado, o la significación de sí" (EAGLETON, *op. cit.*: 229). Significante y significado estarán plenamente y armoniosamente unidos. Por esto el Imaginario es donde el

bebé (significante) vive la plenitud de una identidad total en su reflejo (significado), porque todavía no hay ningún hiato entre significante y significado, entre el bebé y el mundo.

Sin embargo, las identidades solamente pueden existir en consecuencia de las singularidades y un término o un sujeto es lo que es, únicamente, porque excluye otro (SAUSSURRE *apud* EAGLETON, *op. cit.*: 229). La llegada del padre y el descubrimiento de la diferencia también marcan la entrada del bebé en el mundo del lenguaje. El inconsciente se estructurará, entonces, bajo el concepto de que toda significación depende de la diferencia entre los signos, y que el signo presupone la ausencia del objeto que significa. Nuestro lenguaje no es otra cosa sino la sustitución de objetos.

En este sentido, en la teoría lacaniana, las identidades como sujetos se realizan en las relaciones de diferenciación y de semejanza con el otro. Así, el bebé pasa de lo que Lacan llama de "registro del Imaginario" para el "Orden del Simbólico" (QUINET, 2000: 31). Ahora, los sujetos ya constituidos hallarán los papeles sexuales y sociales en las relaciones de familia y sociedad; es decir, el Simbólico no es otra cosa sino la instancia cultural y social que regula el sujeto adulto. Representa la comunicación de todo lo que se tiene, se desea, se pierde, se reproduce, etc., en la realidad externa o en las relaciones interpersonales y subjetivas. El Simbólico es el Discurso: está en todo y cualquier discurso; es el lenguaje y la cultura. Define finalmente casi todo lo que se tiene o se extrae como elemento subjetivo u objetivo de la experiencia "normal" con el mundo, porque si el ingreso al Orden Simbólico no se cumple, el destino es la locura.

Pero, como en todo hay una moneda de cambio, para ser sujeto uno debe abstenerse de la posesión plena e imaginaria y dirigirse al mundo vacío y ausente del lenguaje: "El mundo metafórico del espejo ha cedido el lugar para el mundo metonímico del lenguaje", es como lo define Eagleton (*op. cit.*: 231). El lenguaje, como propone Derrida (*apud* EAGLETON, *op. cit.*: 176), es una cadena de separaciones y diferenciaciones, en un movimiento potencialmente eterno de un significante a otro (con posibilidades de significación *ad infinitum*,

donde todo está en relación a todo) que Lacan entiende en su sistema como el propio ingreso del sujeto en el Orden del Simbólico, o en el lenguaje, lo que en esencia es lo mismo (QUINET, *op. cit.*: 100).

Acerca de la mujer, en particular, Lacan propone la complicada teoría sobre la carencia de significantes que esencialmente definirían lo femenino. Es decir, Si la red de significantes es lo que forma el Simbólico (definido por el propio lenguaje), y si este tiene una relación inseparable con la imagen del padre, luego, será construido a partir del Significante del Falo, directamente afín a esta inscripción paterna. Es por eso, que se puede decir según la lógica lacaniana, que no hay una inscripción en la red de significantes sobre lo qué es "UNA Mujer". Porque si solamente existe el significante fálico, la condición de la mujer es irremediable, y su aparato simbólico está fundamentado en la inexistencia de un significante. Por eso, la polémica máxima "LA mujer no existe"... Lacan únicamente quiso decir que en la psiqué no hay una representación pre-programada de mujer o de femenino. En el sitio donde estaría la identidad femenina hay un vacío, un agujero. Al contrario de la masculinidad, representada por el Significante Trascendental del Falo en el Simbólico, no existe una respuesta automática disponible para lo que es una mujer.

Pero Lacan propone aun que, por más sorprendente que parezca, es a partir del significante fálico que la mujer va a crear en el inconsciente un distintivo propio que haga la diferencia para hallarse subjetivamente. Porque, aunque las mujeres tengan que partir de la referencia Simbólica masculina, ellas irán más allá, y en esta perspectiva, ya no se colocará más la feminidad en prejuicio en relación al Falo, sino que en exceso, representando una otra palabra, un otro "saber", un saber a más (LACAN, 1985).

Lacan usa la estructura lingüística del inconsciente y la subjetivación del individuo en su momento de ingreso como sujeto hablante en el Orden Simbólico del Lenguaje, para decir que el lugar asignado a la mujer en la cultura es el lugar del vacío. Por no poseer un significante en nuestro lenguaje

(falocéntrico) que le ofrezca, como al hombre, el lugar de hablante, la mujer tiene barrado el acceso a este orden que estructura el discurso dominante. Esta posición marginal, o de alteridad subjetiva de la mujer con relación también al lenguaje le reserva el lugar de "a que le hablen", más que de hablar.

Dando respuesta, años después, a la incontestada pregunta de Freud, "¿Qué quiere la mujer?", Lacan dijo: "Quiere hablar".

1.3.2. El discurso feminista y el discurso femenino: de la desigualdad hacia la diferencia

Según Käppeli (2000), el panorama comienza a cambiar a mediados del siglo XIX cuando

la filosofía de la Ilustración ofrece un arsenal de armas intelectuales a la causa feminista: ideas de la razón y del progreso, derecho natural, expansión de la personalidad, influencia positiva de la educación, utilidad social de la libertad y postulado de derechos iguales. (p. 521)

Los principios feministas del siglo XIX unen dos representaciones de la mujer en una línea Igualitaria y otra Dualista. Para las del feminismo Igualitario, John Stuart Mill, en 1869, va a publicar una obra clave, *The Subjection of Women*, donde hablará de la degradación que las mujeres han sufrido, como esposas y madres, atacando de frente estos lugares decididamente femeninos. Mill analizará el matrimonio como la absorción de todos los derechos, de toda propiedad y de la libertad de la mujer. Así, animadas en la lucha por derechos iguales, las primeras feministas van a atraparse en una paradoja de difícil solución cuando comienzan a pedir la igualdad de los sexos a pesar de la diferencia sexual (KÄPPELI, *op. cit.*: 522). A su vez, la corriente Dualista usaba la maternidad como argumento favorable a reformas educativas y legislativas y, al contrario de la concepción del feminismo Igualitario, ve como fundamental para la lucha femenina justo el dualismo

masculino/femenino en la familia.

El feminismo de orientación Igualitaria con orígenes en Mill y con tendencias marxistas presentará una concepción de individuos abstractos y equivalentes, mientras que el feminismo dualista, hijo del psicoanálisis, articulará sus bases teóricas en la ética de las diferencias sexuales, desarrollándose en el siglo XX a partir del pensamiento pos-estructuralista.

Estos movimientos femeninos, reinaugurados en la década de los 70, dejaron de lado el enfoque económico heredado del pensamiento marxista, y la lucha por la igualdad entre los sexos, convocando las mujeres a evaluar su espacio, tanto en el orden subjetivo como en el de la cultura, necesario para desconstruir su imagen impuesta por los hombres. Los nuevos movimientos, ahora llamados femeninos, luchan por la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, y no por la igualdad de identidades.

Ante todo, se ha observado que, a pesar de la permanencia de algunos aspectos tradicionales en las teorías, las articulaciones sobre la mujer o las que tratan de lo femenino, sin sombra a dudas, han adquirido nuevas formas. Algunos autores insisten aún en la presencia del sexismo en la filosofía, otros lo aceptan como contingencia y observan su carácter indirecto, presente principalmente en el lenguaje corriente. Pero poco a poco, la tradicional idea de la "metafísica de los sexos", que justificaba el poder del varón, desaparecerá para dar lugar a un nuevo enunciado que tratará la diferencia de los sexos como fenómeno cada vez más político, ético y simbólico. Se abrirá el paso a las mujeres a la más amplia participación en la esfera pública y cultural que el occidente jamás había contado en su historia.

Conceptualmente, el nuevo orden se fundamenta en el pensamiento pos-estructuralista a partir del uso del "falogocentrismo" derridariano, como modelo de sociedad que sujeta el poder sexual y social como dominios (a partir del logos platónico y de la simbología del falo). También fundamental es otra concepción de Derrida sobre los mecanismos de desconstrucción de la oposición binaria Hombre-mujer. El análisis específico acerca de la mujer se hará a través de sus posibilidades desconstruccionistas con relación a su oposición al hombre.

La mujer es el inverso, el 'otro' del hombre – ella es el no-hombre, (...); a quién es atribuido, sobretodo, un valor negativo en relación al principio primero de lo masculino. Sin embargo, de la misma manera, el hombre es lo que es únicamente en virtud de la negación de este otro. Definiéndose a si propio como en contraposición a él. (EAGLETON, *op. cit.*: 182-183)

La mujer, por lo tanto, no es un antípoda negativo del hombre. Él la tiene como la imagen de lo que no es y, a la vez, como el recuerdo fundamental de lo que es. En este sentido, el hombre siempre necesitará de este otro para afirmarse; y a pesar de todo el histórico desprecio, será obligado a dar una identidad positiva a "esto" que considera una "no-cosa" y un "nada". Las estrategias de desconstrucción de oposiciones binarias (o metafísicas), según Derrida pueden enseñar como "un término de una antítesis está secretamente presente en el otro" (EAGLETON, *op. cit.*: 184).

El marco teórico sobre lo femenino posmoderno, estará en el éxito de trabajos pioneros de mujeres como Mores, Mollet, Kristeva, Irigaray, entre otras, que cruzaron informaciones originalmente sacadas de la lingüística, de la filosofía, de la semiótica, del psicoanálisis, de la sociología, de la estética, de las artes plásticas, etc., organizando los llamados estudios de género. Ya su praxis, también caracterizada como lucha política feminista, fue procesada en el levantamiento de cuestiones que se hallaban obscurecidas por la dominación masculina: como el placer y las experiencias, el cuerpo, el inconsciente, el afecto, el autobiográfico y el interpersonal, la subjetividad y la práctica del cotidiano, etc. Todo eso fue trabajado en la vivencia real de la identidad y la naturaleza del poder político.

Como el sexismo presenta consecuencias concretas en las dimensiones personales del cotidiano de la mujer, se ha observado que si la política continuase ciega a las experiencias individuales, sería estéril. El movimiento femenino ha construido un discurso y una política donde el aspecto personal y espontáneo, fruto de la experiencia, se cristalizó como estrategia adecuada.

I.3.3. El discurso de la singularidad y la mujer española

El derecho a voto resultó más de un siglo de lucha por parte de las mujeres españolas que, representadas por Clara Campoamor, han visto sus reivindicaciones finalmente atendidas en 1931. En la misma década, 44,4% de las mujeres eran aún analfabetas, un número asustador comparado con el índice actual, pero halagador si lo comparamos con el 60% de mujeres analfabetas en 1900. (BUSSY GENOVOIS, 2000: 227)

A principios del siglo XX, España ya contaba con la denuncia en favor de las mujeres plasmada en diversos artículos de carácter democrático y feminista. Trataban principalmente de asuntos como la situación conyugal y sexual en la que las mujeres se encontraban estratégicamente en desventaja cultural y jurídica en relación a sus maridos. También combatían contra las elevadas tasas de natalidad, la tolerancia al adulterio masculino, la elevada existencia de hijos ilegítimos, el problema de la prostitución y la abundancia de enfermedades venéreas. El matrimonio civil y el divorcio son aprobados por ley en 1932 (*op. cit.*: 231), lo que representa un cambio importante para la vida de las mujeres.

Según Nash (2000), la maternidad aún representaba tema clave en las discusiones sobre la mujer. Desde las representaciones más tradicionales como "ángel del hogar" o "perfecta casada", hasta las más progresistas, como "mujer moderna" o "nueva mujer", todas todavía seguían colgadas a la base esencial que determinaba la posición de la mujer en la cultura: como madre. La ideología vigente comandaba las definiciones acerca de modelos de género e ilusiones femeninas, representando también "uno de los elementos decisivos en

el mantenimiento de las pautas de continuidad en la situación de la mujer en la España contemporánea" (*op. cit.*: 680). El tradicionalismo, la fuerza de la Iglesia y el conservadorismo responsables por la construcción de este discurso de género que ha impregnado la cultura española explican porque gran parte de las mujeres españolas aún llevan consigo, "los parámetros del discurso de la domesticidad", defendiendo todavía "la maternidad como única vía de realización e identidad femenina" (*id.*).

Pero más allá de las dificultades personales de las españolas estaba la desgracia cotidiana, realidad de la Guerra Civil de 1936. Según Bussy (*op. cit.*), la guerra ha presentado un factor paradójico con relación a las mujeres. Es decir, desde el punto de vista republicano, se ha observado progresos legislativos, "favorecidos por la necesidad", como la legalización del aborto, logro de la ministra de la salud Federica Montsey en 1936. Pero en términos generales, el discurso franquista no presentaba ninguna novedad acerca de la emancipación de la mujer. Era tradicionalmente circunscrito en los cerrados modelos y tenía como objetivo limitar las ciudadanas al hogar, recuperar la familia patriarcal y fortalecer la subordinación femenina. Pero el largo régimen de Franco no fue suficiente para alejar críticamente las mujeres de su sometimiento. La unión de experiencias sirvió para volver a enseñar a las españolas su opresión social y política y a promover una articulación política y feminista de oposición al franquismo, hasta que el asentamiento de la democracia en 1978, abrió nuevos caminos de actuación a las mujeres.

La actuación política en épocas democráticas con bases en el discurso feminista, aconteció desde el comprometimiento político de militancia, hasta la práctica autónoma, realidad de nuestra época (BUSSY, *op. cit.*). El proceso de cambio a partir de los setenta, sin duda, ha favorecido la vida femenina en la sociedad española, a pesar del peso de los significantes más tradicionales.

Las españolas llegan al siglo XXI, como la mayoría de las mujeres en Europa Occidental y América, conquistando aún más espacios en la sociedad, ampliando su desempeño profesional y conquistando un mercado de trabajo

más flexible que se abrirá en diversos campos, antes exclusivos al hombre. También gracias a los desarrollos tecnológicos, conquistan más derechos en la salud (el logro del control de natalidad e incluso una superioridad en la esperanza de vida en comparación con los hombres). Se observa, además, mejores niveles en la educación y en la vida cotidiana que se vuelve más práctica debido a la gran urbanización de las ciudades y la masificación del consumo de bienes y servicios. Hay destaque en la ampliación del espacio en la política, en la religión, en la educación y en la cultura. Sin embargo, a pesar de todo, tanto España, como prácticamente todo país occidental, se halla todavía hundida en la lucha de las mujeres contra el sistema del patriarcado. Según Duby y Perrot (2000)

el siglo XX, siglo de la psicología y de la imagen, confirma ante todo que la cultura occidental ha desarrollado pocas maneras de representar positivamente la mujer. Aun cuando el freudismo introduce una mayor complejidad en la definición de los sexos y de la identidad sexual, tanto la filosofía como las nuevas ciencias sociales reflejan durante mucho tiempo el sexismo ordinario de lo social, que define la especificidad femenina al servicio del hombre y la familia. (*op. cit.*: 25)

Los medios de comunicación de masa y la publicidad han ayudado a crear una insuperable imagen de la mujer contemporánea, convertida en una Supermujer (capaz de racionalizar el trabajo doméstico y la carrera profesional en aspectos cualitativos y cuantitativos y además, ser una esposa feliz, bella y madre ejemplar). En este sentido, los más "apocalípticos" con relación a la cultura de masas, denuncian ajustadamente que la imagen de la mujer presentada por estos sistemas será siempre fantástica, la miseria jamás vendrá a ella asociada, aunque sea ésta, la realidad de muchas. Pero, tanto la prensa, como la publicidad, el cine, y la televisión, sugieren siempre que la liberación femenina ya es casi un hecho cumplido, sin abrir espacio para cuestionamientos adversos (PASSERINI, 2000). Analizando los *happy ends* de Hollywood, Higonnet (2000) llama la atención a la manera como "ponen la mujer en el lugar que les corresponde en el orden patriarcal: en los brazos del héroe, destinadas a una muerte noble" cuando arrepentidas de sus faltas o, en su defecto, "a un justo castigo" (*op. cit.*: 420).

La Iglesia Católica, tradicional potencia en España, aún representa una fuerza en el mantenimiento de los códigos que determinan la tradición de los valores sexuales no sólo aquí, pero en todo occidente. La Iglesia todavía garantiza el conservadorismo con relación al devenir femenino en el plan ideológico, a pesar de la revolución cultural y de costumbres que en los años sesenta cuestionó algunos tabúes y abaló la moral de la burguesía que todavía mitificaba la mujer como ama de casa y madre.

De la desventaja de ser mujer en una sociedad rigurosamente católica y patriarcal, se fortalece la consciencia crítica, y el pensamiento que valora lo femenino como una nueva manera de insertarse en el mundo. Esta alternativa o "nueva forma" de ser mujer, antes de solucionar la desigualdad de oportunidades, ha dejado claro que la lucha sería inútil si no hubiese un cambio subjetivo en la posición que las propias mujeres ocupaban en este cuerpo social al que estaban inseridas; es decir, dejar de ser víctimas de la opresión masculina y analizar la situación partiendo de un referencial que sería la propia mujer, cómo se ve, cómo se asume o se enseña socialmente y en la intimidad del espacio privado.

La verdad es que las mujeres luchan, menos una igualdad fabricada con libre acceso a los papeles que antes eran de los hombres, y más un reconocimiento de lo específico de cada sexo sin transformarlo en tabúes sociales. La práctica de este ejercicio llamado "ser mujer en la posmodernidad" (que incluye desde un auto reconocimiento crítico hasta el acceso a la esfera pública sin límites) todavía no ha solucionado el problema de la mujer española, pues aún existe un sinnúmero de obstáculos a los cuales deben transponer para lograr sus ideales y alcanzar sus objetivos. Obstáculos seculares, muchas veces imposibles de ser vencidos de un tirón, donde cabe a la mujer "hacerse hombre" para ultrapasar estas barreras. Sin embargo, el ejercicio de la mujer para existir socialmente, los planes de acción, la sociología, la psicología, y todo el conocimiento que compone la ciencia femenina, es positivo porque no es otra cosa sino elegir, y las elecciones apuntan ya para una libertad individual nunca

antes ejercida por la mujer.

El resultado de las conquistas les han, por cierto, transformado. Han tenido que adoptar estilos de vida masculinos, estando entre los dos mundos, sumando modos de comunicación diversos y recibiendo de la sociedad un orden esquizofrenizante: ¡sea hombre y sea mujer! Este avanzar en territorios masculinos, encuentra solamente ahora en el siglo XXI una respuesta del hombre que, poco a poco, percibe la necesidad de también “feminizarse”. Tal vez, porque las sociedades más tradicionales, como en España, aún exigen del hombre un padrón activo, agresivo, competitivo y proveedor, el sueño de igualdad entre mujeres y hombres ha tropezado con el imposible. A las mujeres se exige: sed hombre, trabajad, aguantad (desde que no dejéis también de ser mujeres) seducid, encantad, venid con vuestros misterios. Mientras que a los hombres, poco más se les pide que: sed hombres como siempre lo habéis sido. Ante mensajes tan contradictorios, lo femenino es más una tarea que se impone a las mujeres en estos tiempos.

Hasta hoy en día, pensar la situación de la mujer en nuestra sociedad es más que pensar en la lucha por un espacio público, es, además, alcanzar una posición singular y activa en su representación. Tener éxito profesional y económico, estar con la familia y con amigos, y amar y ser amada son las obligaciones de la llamada mujer posmoderna, en España o en cualquier otro lugar de occidente.

I.4. La Mujer y el Discurso del Arte

I.4.1. El discurso artístico tradicional y las mujeres artistas: las limitaciones

Nuestras referencias actuales que nos hacen distinguir las bellas artes y la artesanía, tienen sus orígenes en la reclasificación de los lenguajes en el

Renacimiento (CHADWICK, 1992: 37). La producción de las mujeres casi siempre estuvo excluida de los sistemas que formaron la historia del arte oficial y erudito con base en las recontextualizaciones de los oficios artísticos, escrita y protagonizada por los hombres, que transformaron la mujer más en imagen u objeto de posesión y de consumo, que en sujeto y productor de arte.

Chadwick (*op. cit.*), como historiadora del arte femenino, piensa la historia institucionalizada como disciplina académica que ha estructurado su objeto en categorías que han privilegiado determinadas formas de producción y clases de individuos sobre otros, usando medios y términos de análisis nada neutrales ni tampoco "universales". La misma autora ve como imposibilidad la integración entre el feminismo y la historia del arte tradicional, una vez que la última ha dejado todavía intactas "las categorías que han excluido la mujer del significado cultural" (p.11):

la gradual integración de la producción histórica de la mujer en los recientes desarrollos teóricos solamente puede lograrse mediante un reexamen de la relación de la mujer artista con los modos dominantes de producción y representación. (*op. cit.*: 13)

Asimismo, en la tercera década de escritos feministas (o femeninos) sobre las mujeres y la historia del arte, las cuestiones que envuelven las artistas con la crítica y la producción histórica del arte siguen en abierto.

El modelo patriarcal de la cultura ha registrado el postulado de que las mujeres sólo producen hijos y no arte, segregándolas al hogar y a las tareas domésticas, cerrando su paso a las prácticas artísticas profesionales. Las mujeres y sus producciones, incluyendo el trabajo artístico y el trabajo relacionado a la labor tradicionalmente femenina de carácter doméstico y artesanal (el bordado, por ejemplo), han sido presentadas como de inferior calidad con relación al trabajo masculino, representantes de los valores de creatividad y de arte propuestos por la "alta cultura" (CHADWICK, *op. cit.*: 8).

Un interesante fragmento sacado a la luz por Estrella de Diego (1987) de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rilke enseña, con mucha sutileza, que para realizar sus pasiones artísticas las mujeres han tenido que huir de las

costumbres establecidas, lo que a menudo significaba que deberían huir literalmente. El abismo que separaba el mundo "natural" de las mujeres (el hogar y las labores domésticas y maternas) y el "otro" mundo, de propiedad masculina, cobraba un precio muy alto a las jóvenes de valor que conseguían saltar las fronteras:

Hay en los museos multitud de muchachas que han abandonado, aquí y allá, casas que no conservan ya nada. (...) A continuación sacan un cuaderno de cualquier sitio y empiezan a dibujar no importa qué: una florecita de la tapicería o un animalito regocijado. (...) Lo esencial es dibujar; pues para eso han salido de sus casas, de modo bastante violento. Son de buena familia. Pero cuando levantan los brazos para dibujar parece que su vestido no está abrochado en la espalda, o por lo menos no está por completo, hay algunos botones sin abrochar. Pues cuando se hizo este vestido no se había pensado aún que ella pudiera salir deprisa, completamente sola. En las familias hay siempre alguien que abroche los botones. Pero aquí, Dios mío, ¿quién se va a ocupar de eso en una ciudad tan grande? (RILKE *apud* CHADWICK, *op. cit.*: 19)

"Gran maravilla es que una mujer sea capaz de hacer eso", dijo Albert Durero ante una miniatura realizada por Susan Hornebout, pintora de dieciocho años (*op. cit.*: 26). La exclamación de Durero no deja de ser verdadera no obstante todo el perjuicio que denota. Susan Hornebout, sí, merece toda atención y felicitación, una vez que ha conseguido, a pesar de tantos contratiempos, realizar sus obras en ambiente tan hostil. Porque hay que considerarse que no fueron artistas todas las mujeres que tenían potencial para serlo. Las que lo han logrado fueron las que encontraron en su medio sociocultural condiciones favorables para desarrollar sus potenciales; es decir, solamente el reducido grupo de mujeres que nació en familias de artistas o se unió a ellas por lazos matrimoniales hallaría un ambiente propicio para realizar sus dotes, aunque de forma muy limitada.

Sin embargo, aunque algunas artistas de los siglos anteriores al XX hayan logrado desarrollar su labor artística en su época, no han podido, muchas veces, dejar a la posteridad el registro de su trabajo. La autoría y atribución de las obras de las antiguas artistas ha sido siempre un problema que los actuales investigadores interesados en recuperar la historia de las mujeres artistas intentan arreglar.

Como ejemplos de equivocaciones autorales tenemos el caso del "Retrato de un anciano y un muchacho" (1585), que por siglos fue considerado una obra maestra de Tintoretto hasta que se descubriera el monograma de su hija, Marietta Robusti, en 1920; o el caso de Judith Leyster, gran pintora holandesa del siglo XVII, que se quedó completamente olvidada hasta 1893, cuando se descubrió su monograma en "La pareja feliz" (1630) vendida al Louvre como un Frans Hals, (a ella después se le atribuyó la autoría de más siete cuadros). También sorprende el caso de los tres "davidés", el Retrato de Mademoiselle Charlotte du Val d'Oignes (c.1801) atribuido actualmente a Constance Marie Charpentier, el Retrato de Dublin-Tornelle (c.1799) atribuido después a Adélaïde Labille-Guïard, y el Retrato de Antonio Bruni (1804) ahora atribuido a Césarine Davin-Mirvault, todas probables alumnas de David, grande entusiasta de la participación de las artistas en los Salones que, después de la Revolución, tuvieron sus puertas gradualmente abiertas a la participación de mujeres. Lo curioso es que hasta 1977, veintiséis años después de que se puso en duda la autoría del Retrato de Mademoiselle Charlotte du Val d'Oignes en un artículo de Sterling, el Metropolitan Museum aún no había quitado el nombre de David del rótulo del cuadro que, sólo en 1980, fue cambiado por "pintor francés desconocido" (CHADWICK, *op. cit.*: 17, 20, 22-23).

Los problemas de autoría y reconocimiento de obras de mujeres artistas más frecuentes son los respectivos a las producciones en los talleres a partir del siglo XV, visto que, la originalidad y la individualidad de trabajos de jóvenes artistas, y principalmente si hablamos de mujeres, se quedaban oscurecidas bajo el nombre de un maestro ya consagrado. Por lo tanto, a las escasas obras que sobrevivieron al tiempo y que pueden ser atribuidas efectivamente a las artistas, se suman muchas otras que, probablemente, están todavía bajo las firmas de los maestros, padres, hermanos o maridos, que respaldaron, de alguna manera, sus trabajos. "Las estudiamos a ellas y no tardamos en darnos cuenta de que estamos estudiando a sus padres, a sus hermanos, a sus amantes", observa Estrella de Diego (1987: 17).

También debido a la necesidad de conjugar la producción artística con

las responsabilidades del el hogar, es cierto pensar que las obras dejadas por las mujeres sea numéricamente inferior a las dejadas por sus contemporáneos hombres que, a su vez, podían dedicarse exclusivamente al trabajo artístico. (CHADWICK, *op. cit.*: 10)

Otra posible causa de la desaparición de obras de mujeres artistas se puede hallar en la insuficiencia técnica de las artistas de los primeros siglos de la historia hasta el XIX, una vez que a las mujeres les era vedada la enseñanza artística que incluía, entre otras cosas, el aprendizaje de la buena y duradera preparación del material para realizar sus obras. Debido a este carácter práctico y casi diletante con relación a las técnicas, muchas artistas perdieron sus obras en consecuencia de la erosión sumada al poco interés de restauradores.

La crítica antigua, como forma de registro histórico del arte, tampoco ha sido benevolente con el arte de las mujeres. Vasari, conocido crítico de arte italiano, publica en 1550, *Vite de Pittori, Scultori e Architettori*, con intención de documentar y reunir en obra literaria la vida de artistas italianos. Usando como referencia su cultura natal, la vida florentina del siglo XVI, Vasari expone su punto de vista sobre la superioridad de los artistas varones cuando apenas cita a algunas artistas de la Antigüedad sin referirse a ninguna mujer contemporánea en la primera edición de *Vite*. Inspirado en la obra de Plinio el Viejo (que en *Historia Naturalis* ya presentaba a las seis artistas de la Antigüedad citadas por Vasari) y en los demás escritores de los siglos XVI y XVII, Vasari también ha preferido reseñar las artistas de la Antigüedad antes de documentar las de su época. (CHADWICK, *op. cit.*: 32)

Sin embargo, en la segunda edición de *Vite*, el crítico añade trece nombres femeninos entre los artistas, inaugurando entonces la documentación crítica de mujeres artistas italianas en la historia renacentista. Entre la citadas estaban: Suor Plautilla; Lucretia Quistelli della Mirandola; Irene di Spilimbergo (discípula de Ticiano y fallecida a los dieciocho años, dejando apenas tres cuadros); Barbara Longhi; Sofonisba Anguissola (quizá la más conocida

actualmente entre las pintoras del siglo XVI italiano); y tres boloñesas, Properzia de' Rossi, Lavinia Fontana y Elisabetta Sirani. (*op. cit.*: 26-27)

Chadwick (*op. cit.*) observa que su elogio a estas mujeres era auténtico, pero sería más por la exaltación de las virtudes y la conducta honesta y recatada de las artistas que por sus genios creadores y sus obras. Por ejemplo, sobre la escultora de' Rossi, Vasari comenta que era maestra en las tareas domésticas, muy hermosa y que, además, tocaba y cantaba mejor que ninguna otra mujer de la ciudad. A su vez, Lavinia Fontana, hija del pintor boloñés Prospero Fontana, era de familia ilustrada. Chadwick añade que "la noble cuna, la buena educación y el buen comportamiento", características presentes sistemáticamente en la crítica a las artistas femeninas como Sofonisba Anguissiola ("*la bela pintrrice*"), no serían meramente rasgos femeninos tradicionalmente valorados en su época; al hablar de las artistas en estos términos, Vasari, de cierta manera, tranquilizaba sus lectores certificando "que las mujeres artistas se mantenían dentro de los límites de las supuestas obligaciones sociales de las mujeres de la nobleza de la época" (p.28).

También Boccaccio, en su *De Claris Mulieribus*, reunía 104 biografías de mujeres porque se admira, ni tanto con sus obras o genio, sino por juzgar el arte como algo tan extraño a la mente de las mujeres, que apenas realizarlo era ya "una gran dosis de talento, que en las mujeres suele ser más bien escaso" (*op. cit.*: 29).

Vale la pena hacer un rápido recorrido por la Historia del Arte tradicional identificando los registros existentes acerca de la mujer artista a lo largo de la tradición artística, a fin de identificar mejor qué lugar ocupó la artista y su producción en este discurso. Si empezamos en el periodo medieval, ya se puede observar que de una forma general, los bienes culturales eran producidos por los hombres religiosos, como monjes y sacerdotes, principalmente en los monasterios que alcanzaron el *status* de verdaderos polos artísticos (GOMBRICH, 1972). Existen, en contrapartida, pruebas de la participación de las mujeres medievales en muchas formas de producción

cultural, “desde la albañilería y la construcción hasta la iluminación de manuscritos y los bordados” (CHADWICK, *op. cit.*: 39). Considerando que el arte medieval fue producido, principalmente, dentro de los monasterios, y que el acceso a la enseñanza y al convento, para las mujeres, “solía venir determinado por la noble cuna” (Id.), de modo alguno nos extrañamos por la cantidad de pinturas miniadas hechas por monjas en los siglos medievales, siendo que el primer ejemplo documentado de miniaturas elaboradas por mujeres procede de España (Id.).

Pero ya en la transición de la Edad Media para el Renacimiento, los cambios que ayudaron a mejorar significativamente la vida de los hombres, afectaron de manera adversa a las mujeres. Las muchachas de la nobleza seguían recibiendo las enseñanzas en el convento o en sus casas, la educación era centrada en las virtudes cristianas y morales, y las jóvenes eran instruidas para el matrimonio o el claustro, no para las artes.

El Renacimiento trae consigo importantes cambios sociales, políticos y económicos, entre ellos los orígenes del capitalismo moderno, la privatización de la familia, y la redefinición de la pintura, la escultura y la arquitectura como artes liberales de mayor status sobre las demás obras manufacturadas. La mujer renacentista va a sufrir los cambios sociales que le desviará definitivamente del papel de productora en las artes visuales, relegándole el lugar de simple representación.

El humanismo y el patriarcado que dictaban las normas de la nueva sociedad sostenían el juicio de que la mujer estaba naturalmente incapacitada para la producción de las nuevas artes liberales. La sencilla idea de que una mujer no podía entender la pintura y que tampoco era apta para realizarla no tenía oposición. El hecho, sólo ahora observable, de que una vez que los principios artísticos estaban articulados a los principios científicos, accesibles únicamente a los varones, hacía realmente imposible que una mujer ignorante del todo, fuese capaz de desarrollar sus dotes artísticas. Según Chadwick (*op. cit.*: 67), “pintar pasó a ser una más de una creciente lista de las actividades en las que la mujer tenía conocimientos intuitivos, pero no aprendidos, y a cuyas

leyes no habían tenido acceso”.

Las artes liberales pasan entonces a ser consideradas actividades original y naturalmente masculinas, mientras que, a las mujeres, les estaban destinadas actividades “femeninas” como el bordado que, redefinido como un arte doméstico requería apenas labor manual y jamás intelectual, ni mucho menos la “inspiración divina” asociada a la realización de las grandes obras maestras (Id.).

Sin embargo, nos enseña la historia que a pesar de andar en territorio hostil, algunas mujeres consiguieron dejar sus nombres para la posteridad como pintoras y escultoras. Aunque sus carreras estuviesen asociadas menos a su genio que a sus orígenes; porque nacían en familias nobles y ricas o principalmente en familias de artistas, tenían el acceso más libre a los talleres, núcleos de la enseñanza artística de los siglos renacentistas.

Entre las ciudades italianas del renacimiento, la que más ha valorizado el trabajo de artistas mujeres fue Boloña. Esta ciudad se halagaba por ser la única a poseer una universidad donde estudiaban mujeres desde la Edad Media; y también por tener entre sus patronos Caterina dei Vigri, que además de santa fue pintora y protectora de los artistas boloñeses. El culto a Caterina dei Vigri fue responsable por el apoyo que Boloña daba a sus mujeres artistas, algo raro en el contexto de la época, y registrado en el *Vite de Pittori Bolognesi* de Luigi Crespì, por la existencia de por lo menos veintitrés mujeres activas como pintoras en la ciudad entre los siglos XVI y XVII. (CHADWICK, *op. cit.*: 81)

Las ciudades en el renacimiento italiano representaban más una referencia cultural a sus conciudadanos que un lugar geográfico donde se vivía. No obstante, era importante en la formación de un artista el viaje de estudios para observación de las obras clásicas e intercambio con otros maestros. En este sentido, las mujeres artistas estaban, una vez más, en desventaja con los hombres, porque prohibidas de viajar solas, sus familias, raramente, se disponían a trasladarse en los viajes necesarios a la formación de sus jovencitas artistas que se quedaban aisladas de la pluralidad cultural de las

ciudades renacentistas.

En Italia, entre los siglos XIV y XV, los únicos nombres de mujeres artistas que llegaron hacia nosotros son de monjas, por la tradición de instruirse mujeres dentro de órdenes religiosas: Maria Ormani; la hija del pintor Uccello, Antonia de la Orden del Carmen, cuya obra se perdió sin que se quedase más que registros de sus cuadros; y la miniaturista Francesca da Firenze (CHADWICK, *op. cit.*: 60). Pero a partir del siglo XVI, la crónica histórica ha dejado, afortunadamente, un número más significativo de obras y referencias de mujeres pintoras, entre ellas, Properzia de' Rossi, Marietta Robust, Lavinia Fontana y Sofonisba Anguissola que fue invitada a vivir en la corte española en 1559, sirviendo como pintora y dama de honor de la reina Isabel de Valois hasta 1580. Pero Sofonisba recibía su paga más por sus servicios como dama de honor, que como pintora.

Ya en el siglo XVII, Elisabetta Sirani se destaca. En 1652 abriría una escuela para mujeres artistas en Boloña, manteniendo a su familia por largo tiempo con su trabajo como artista (*op. cit.*: 37). También Artemisia Gentileschi, cuyo valor histórico y artístico hoy en día es incuestionable, dejó en su biografía huellas de un escándalo que posiblemente marcó su trayectoria artística. Pero su legado está en su genio y obra, y por haber viajado por toda Italia exportando el estilo que llamamos hoy *caravaggismo*. Artemisia fue también consciente de los problemas de la mujer como profesional en la pintura, elevando la categoría de sus cuadros como verdaderas demostraciones "de lo que una mujer puede hacer" (*op. cit.*: 44). Su obra Autorretrato como "Alegoría de la Pintura" (c.1630) es una creación singular hasta en aquél entonces, como propone Chadwick (*op. cit.*: 103), porque "por vez primera, una mujer artista no se presenta como una dama, sino como el mismísimo acto de pintar".

Los siglos XVIII y XIX pueden ser considerados los años de las grandes Academias de Arte. Estas instituciones controlaron la suerte de los artistas administrando los premios, la enseñanza y el éxito de cada uno de ellos. No es

raro el hecho de que a las mujeres les estuviese prohibido el acceso a la Academia, visto que la posición de la mujer en la sociedad aún quedaba mucho para ser la ideal. Y cuando ellas finalmente pasaron a ser aceptadas como miembros por pleno derecho, tras dos siglos de lucha por una silla, tales instituciones empiezan a perder su poder en el mundo artístico. Como afirma Diego (1987), "el gran triunfo femenino se convierte, una vez más, en fracaso" (p. 53).

A todas las artistas miembros de las Academias de aquella la época, estaba vedado el acceso a las discusiones sobre arte que tenían allí lugar; así como el paso a las prácticas del dibujo del natural (que incluían los estudios del modelo desnudo y del dibujo anatómico) que, además, representaban en aquél entonces las bases de las enseñanzas artísticas y de representación, desde el siglo XVI al XIX. Como consecuencia de este embargo en la educación artística de las mujeres, las artistas se quedaban prácticamente imposibilitadas de dedicarse a grandes proyectos, como la escultura monumental, los proyectos arquitectónicos o la pintura histórica, género más prestigiado en los círculos de la alta cultura. Conque a los hombres, todavía les estaba garantizado el monopolio de las grandes hazañas en el arte.

El universo temático de las mujeres se resumía, pues, en la pintura de retratos, flores, animales y bodegones, objetos que estaban a su alcance y que representaban el lugar que tenía por derecho "natural": el hogar. Se señalaba, así, la vieja división de poderes entre hombres y mujeres dentro de la sociedad y de la cultura, y a ellas les seguía vedado el acceso a la esfera pública que comandaba la producción artística. La pintura femenina, según Parker (*apud* DIEGO, 1987: 47),

queda claramente plasmada en la pintura de flores. Este género tan popular, siempre considerado como 'menor', para el que no hace falta especial pericia, pasa a ser uno de los esencialmente cultivados por mujeres.

También se ha observado el fuerte postulado masculino aún imperativo en las relaciones establecidas entre artistas hombres y mujeres, cuando críticos

de la época se mostraban atónitos y confundidos, sin entender cómo una artista como Rosalba Carriera había triunfado sin ser atractiva (DIEGO, 1897: 54). Pero precisamente por haber sido la primera artista del siglo a explotar las posibilidades del pastel (invención francesa del siglo XV que hasta Rosalba no había sido utilizado como lenguaje visual elegante), Carriera puede ser considerada, hoy en día, una gran influencia para los artistas posteriores.

La exaltación de un arte caracterizado como femenino, delicado y exquisito, con una reducida aplicación temática y técnica, tuvo su máxima en el siglo XIX. El crítico Joris-Karl Huysmans declaró que "sólo la mujer es capaz de pintar la infancia" (*apud* CHADWICK, *op. cit.*: 38) y opiniones semejantes fomentaban las generalizaciones sobre la "naturaleza femenina" y sus consecuencias en el arte. Este ideal de feminidad, según Chadwick, "contribuyó directamente a consolidar una identidad burguesa en la cual las mujeres gozaban de la placentera comodidad de cultivar sus dotes artísticas" (*op. cit.*: 138) en sus hogares, desde luego.

No obstante, en el siglo XIX, las mujeres encontraron una vía más fácil de exposición de sus obras cuando los salones abrieron sus puertas a la exposición de obras femeninas. Esta oportunidad de relacionarse con literatos y artistas dio a las mujeres un simbólico poder dentro de las artes, y la importancia de la participación femenina en el circuito oficial del mercado artístico decimonónico queda clara ante la polémica fomentada por los enciclopedistas y formadores de opinión acerca de estos salones. (Id.)

El siglo XIX también fue testigo de una significativa afición femenina por el bordado, el pastel o la acuarela, exquisitas "obritas en pequeña escala" que confirmaban el punto de vista de la Ilustración que las mujeres tienen el intelecto distinto al de los hombres, es decir, menos desarrollado, menos creativo, pero dotado de una capacidad sin par para las labores minuciosas. No deja de ser increíble, también, que las pintoras profesionales hayan ayudado en la formación de esta idea, visto que, al retratar la mujer recogían a imágenes de nobles damas bordando, trabajando en el hogar o cuidando de sus hijos. Ejemplo claro es la artista Vigée-Lebrun en cuyos cuadros se ha retratado

abrazada a su hija en exageradas pero preciosas demostraciones de afecto. Tal vez, como explica Chadwick (*op. cit.*: 142),

los esfuerzos artísticos de las mujeres fueron aceptados más rápidamente cuando se circunscribían a lo 'femenino' y los ejecutaban en sus propias moradas, aunque las dimensiones de sus obras rebasaran lo que se consideraba un 'éxito femenino'.

Las artistas que en el siglo XIX abandonaron la producción aficionada limitada a la realización de una pintura generalmente en acuarela con pequeña escala, retratando flores, animales y niños (obras estas muchas veces banales por ser solamente bellas o moralizantes), e intentaron dedicarse a composiciones al óleo, con temática histórica, "corrieron el riesgo de que se las tachase de descarradas sexuales" (CHADWICK, *op. cit.*: 167). Como a Rosa Bonheur, la original artista que, considerada la primera mujer que se dirigió a una feria de caballos para dibujar mejor a los animales, osando, además, pintarlos con órganos sexuales. Nunca la perdonaron, menos por sus actitudes poco tradicionales y avanzadas que por el hecho de ser mujer (DIEGO, 1987: 81).

Particularmente en España, el siglo XIX fue avalado por Estrella de Diego (1987: 103) como "un fascinante siglo lleno de magníficas mediocridades" comandado por una burguesía poderosa, conservadora y protectora de la estética academicista, que no permitió el desarrollo de "personalidades descollantes". En este panorama estaban las españolas aprendiendo el dibujo y la música, como parte de la educación de toda señorita elegante que se preparaba para el bueno matrimonio. La pintura y los idiomas también podían ser aplicados en la educación de las jóvenes, siempre cuidadosamente para que no les desviasen de sus obligaciones femeninas.

Las Academias españolas del XIX aceptaron a algunas mujeres artistas desde que su linaje fuese reconocidamente noble o aristocrático. Pero, a finales del siglo, las puertas ya estaban abiertas a la mujer burguesa (*op. cit.*: 209). El problema de la mujer interesada en las prácticas artísticas en el siglo XIX era el mismo en cualquier país occidental, todas estaban prohibidas de estudiar el

desnudo y la anatomía. Esta cuestión es fundamental para entender la situación indefectible en la que se encontraban. El contacto visual con hombres desnudos podía poner en riesgo la pureza de las jóvenes, así como les podría dañar la moral dibujar las mujeres que se presentaban como modelos por sus reputaciones cuestionables. Las consecuencias de este obstáculo es la ya hablada limitación temática de las artistas. Conque tampoco las españolas artistas de la época se especializaron en la pintura histórica o en los grandes proyectos al óleo, dedicándose al mujeriego pintar de flores, animales, paisajes y niños.

Muy pocas artistas llegaron a tener éxito fuera de sus reducidos ciclos sociales hasta el siglo XX. Según Estrella de Diego (*op. cit.*: 272),

las mujeres en España estaban sometidas al atraso educativo y social del país de una forma aún más fuerte por su condición misma de mujer. Maniatadas por 'su modo de ser sedentario y delicado' cultivaban los géneros clásicos de la mujer. 'Flores, naturaleza muerta, el país y hasta el retrato, y como el procedimiento de la acuarela y el pastel' eran las posibilidades femeninas en España.

Desafortunadamente, lo que ha quedado ha sido muy poco material biográfico sobre las artistas españolas del siglo XIX. La falta de registros se resume en la fragilidad de las pocas artistas profesionales ante el tradicionalísimo sistema social del arte.

Todavía en el discurso de la tradición artística, estuvieron las artistas de transición entre los siglos XIX y XX, como Mary Cassatt y May Alcott. Chadwick (*op. cit.*: 214) afirma que algunas mujeres artistas llegaron a París atraídas por el impresionismo porque el nuevo estilo "legitimaba los asuntos de la vida social doméstica de que las mujeres tenían íntimo conocimiento, aunque fueran excluidas de la imagería de la esfera burguesa social del bulevar, el café y las salas de baile".

Los recientes estudios sobre la mujer artista nos explican como era su acceso a los nuevos principios estéticos discutidos en los cafés por los bohemios artistas varones. Se ha observado que las mujeres artistas seguían

vinculadas a artistas hombres, por lazos familiares o de amistad, y al frecuentar sus casas y talleres, ambos, cambiaban información y conocimiento.

La presencia de mujeres pintoras fue patente y los cambios de comportamiento en los círculos artísticos, de alguna forma, ayudaron a la mujer a moverse dentro del universo del arte culto, como la predisposición que los artistas impresionistas tenían por pintar fuera de sus estudios permitía la participación y observación de las mujeres, pero principalmente, la desvalorización de la pintura histórica por una valorización de las temáticas relacionadas con la vida cotidiana también ayudaron a la mujer a introducirse como productora en el medio artístico. Pero todavía existían los más tradicionales y contrarios a la producción femenina, dentro y fuera del cerrado círculo del arte y de la cultura. Declaraciones como las de Renoir nos enseñan como el tradicionalismo aun formateaba las opiniones de hombres cuyo lugar social y actividad podían influir en un comportamiento más liberal en relación a las mujeres:

Considero a las mujeres escritoras, juristas y políticas como monstruos, algo así como terneras de cinco patas. La mujer artista es meramente ridícula, pero estoy a favor de las cantantes y bailarinas. (RENOIR *apud* CHADWICK, *op. cit.*: 215)

Se concluye que la mentalidad del cambio de siglo aún respondía a los valores patriarcales de una sociedad marcada por una dura política hacia la mujer que encontraba su lugar más como objeto de consumo (cantante y bailarina en los cabarés) que sujeto independiente. Como observó acertadamente Chadwick (*op. cit.*: 216), los movimientos feministas en Francia tuvieron lugar en pleno impresionismo sin que ningún artista hubiese documentado en sus obras la emancipación de las mujeres francesas, y si artistas como Berth Morrisot (esposa de Manet) y Mary Cassatt consiguieron algún éxito en su producción fue por pertenecer a la privilegiada clase social burguesa o estar vinculadas a familias de artistas._

Generalmente, sus temas no traspasaban los límites de su sexo y clase social. Las costumbres aún no permitían que las mujeres pintasen hombres que

no fuesen los de la familia y tampoco era elegante frecuentar los bulevares y cafés, así pues, artistas como las ya citadas Morrisot y Cassat, además de Susan MacDowell Eakins, Marie Bracquemond o Eva Gonzales, entre otras, se restringieron a pintar escenas de sus vidas domésticas: la hora del té, la vida en familia, los momentos de aseo (tema muy apreciado por los impresionistas), el peinarse o mirarse al espejo, etc.

Mujeres como Gwen John y Camille Claudel, que se relacionaron amorosamente con el conocido artista Rodin, a menudo tuvieron sus obras más o menos mezcladas e influenciadas con las de su amante. Gwen ha conseguido mantener su trabajo artístico alejado del de Rodin, quizá por no compartir con él el mismo lenguaje expresivo. A diferencia de Claudel, quién, además de ayudar Rodin en su trabajo, lo tiene actualmente asociado estrechamente por la crítica; sin embargo ofrece al espectador interesado un ejemplo de una artista que no se preocupó en violar tabúes representando temas eróticos en pie de igualdad con los hombres.

Acerca de las aficiones femeninas que marcaron el cambio de siglo, se ha observado un cambio en las actividades de mujeres no profesionales: de las pinturas en miniatura hechas en acuarela o pastel, para la pintura en porcelana, transformada en placentero hobby para las señoras de las clases elevadas. El bordado sería, desde siempre, una actividad esencialmente femenina e indispensable a la educación de una dama. (CHADWICK, *op. cit.*: 225)

Siguiendo el paso del tiempo, aún en los primeros años del siglo XX, el surgimiento del lenguaje abstracto en las artes marcó también el trabajo de las nuevas artistas. Ejemplos como el de Gabriele Münter, esposa de Kandinsky, que siguió como pintora figurativa a pesar del influyente trabajo de su compañero; y de Sonia Delaunay, casada con Robert Delaunay, también pintor y pareja en los experimentos de la nueva pintura abstracta, enseñan con frecuencia la variedad de la producción femenina de la época.

El caso de la Delaunay es especialmente interesante. La artista, cuya producción artística fue extraordinaria, atribuyó su retirada de la pintura al

“deseo de poner por encima de todo la carrera de su marido”, afirmando que desde el día en que empezaron a vivir juntos, se colocó en segundo plano (CHADWICK, *op. cit.*: 243); sin embargo, la pintora desarrolló una apreciable y experimental producción de tejidos y vestidos, desde 1913, a los que llamó “vestidos simultáneos”. Sus figurines se caracterizaban por formas abstractas de colores marcados que ganaban ritmo con el movimiento del cuerpo. Sus experimentos pioneros que asociaban la moda a los principios de la abstracción fueron importantísimos tanto como vehículo de la modernidad a un público más amplio que no se restringiera solamente a los consumidores del nuevo arte; o como influencia a muchas otras manifestaciones del arte moderno, como el futurismo que se interesó en lanzar el vestido “como significante del modernismo revolucionario” (*op. cit.*: 254). También tubo influencia en los artistas dadaístas, con quienes Sonia trabajó en complicidad en los “vestidos/poema”, cuyos colores y palabras estaban dispuestos en relaciones intercambiables que seguían el movimiento del cuerpo.

Otras mujeres encontraron en la moda una vía de acceso a la producción de vanguardia: la francesa Coco Chanel destacó por lanzar la ropa deportiva en la vida diaria, además de feminizar la ropa masculina y aplicarla a la mujer. Por la vía de la moda (no accesible a todas las clases de mujeres, desde luego), las privilegiadas pudieron modificar la imagen de la mujer moderna, ahora trabajadora y consumidora. Esta nueva imagen, aprovechada inmediatamente por la industria y medios de comunicación, llegaría filtrada a las mujeres de la clase proletaria como una ilusión muy alejada de sus vidas. (*op. cit.*: 264)

Un estudio superficial podría incluso sugerir que a principios del siglo XX ya no había tantas diferencias entre hombres y mujeres artistas y los verdaderos talentos tendrían su oportunidad de aparecer independiente del sexo, sin embargo, esta premisa, principalmente en lo que se refiere a igualdad de oportunidades, carece de fundamentación. Georgia O’Keeffe, por ejemplo, hablando de su trayectoria, afirma que al principio, los hombres intentaron impedir su entrada al mundo del arte, pensando ser imposible que una mujer

podiera ser tomada en serio como artista (GROSENICK, 2001: 14).

La vanguardia, a pesar de abrir más posibilidades de enseñanza artística a las mujeres, aún intentaba alejarle de su sistema en la misma medida que los gremios del siglo XV y las academias en el XVII y el XVIII (CHADWICK, *op. cit.*: 265). El surrealismo, fue el ejemplo de un movimiento artístico que mucho exaltó la idea de la mujer creadora pero según Chadwick (*op. cit.*), que casi naturalmente, artistas como Leonor Fini, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Remedios Varo, Kay Sage, Frida Kahlo, etc., percibieron que el movimiento afirmaba, antes de nada y como muchos otros, ideas masculinas de creación: "la mujer como objeto y lugar mágico en el que proyectaban su erótico deseo varonil" (p. 293).

Las artistas surrealistas, aunque muy productivas, estaban todavía excluidas de las discusiones teóricas y de la producción literaria del movimiento. Muchas van a realizar su obra más madura después de haberse desasociado de las vanguardias. La seducción de la vanguardia hacia las mujeres artistas fue, básicamente, una experiencia de llamamiento y marginalización concomitantes.

I.4.2. Nuevos discursos artísticos y las mujeres artistas: activismo y autorepresentación

Pero el siglo XX fue, entre todos, sin duda el más simpático a la idea de mujeres artistas produciendo profesionalmente. En finales de la primera mitad, las mujeres ya podían (por lo menos legalmente) estudiar en las mismas academias que los hombres, acudir a becas de estudio, participar de salones y ganar premios. También podían incluso presentar sus trabajos en exposiciones internacionales o tenerlos en colecciones particulares, galerías y museos.

En la década de los 50, Lee Krasner consigue establecerse como importante nombre en el expresionismo abstracto. Agnes Martin desarrolla un

lenguaje visual económico y sin formas que le llevaría a ser considerada como una de las precursoras del arte minimalista, tres décadas después, cuando ya se había retirado.

En los 60, el mundo del arte se expande de forma extraordinaria y abre sus puertas a mujeres que desarrollaron estilos y papeles propios en diversas tendencias. Felizmente, ya nos es posible contar con los dedos los nombres reconocidos en el arte contemporáneo. Niki de Saint Phalle, Bridget Riley, Hanne Darboven, Adrian Piper, Nancy Holt, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Gina Pane, Hannah Wilke, Ana Mendieta, Lygia Clark, Judy Chicago, Miriam Shapiro, Marta Rosler, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Ghada Amer, Peggy Diggs, Sophie Calle, Louise Bourgeois son una reducida lista de miles de otras artistas globalmente registradas en numerosas performances, videos, fotografías y trabajos al aire libre, pinturas, esculturas, creaciones conceptuales, intervenciones, etc., etc., etc. En trayectorias de las más heterogéneas, produciendo trabajos en su mayoría inspirados en sus propios cuerpos, sus historias y experiencias personales en mayor o menor grado de sutileza. Este listín de ejemplos sirve para ilustrar un panorama mucho más amplio que trataría de registrar un número ahora verdaderamente importante de mujeres que trabajaron en lo que parecía ser una nueva era artística, por lo menos al tratarse de la participación femenina en los movimientos. Había empezado la época de contestación femenina en el arte. Las mujeres protestaban en los museos, administraban sus propias galerías y organizaban sus exposiciones, abrían el paso para una grande revolución femenina y cultural que se consagraría en la siguiente década.

Las nuevas prácticas de activismo cultural elaboradas por las mujeres artistas de los 70 suponían un nuevo arte marcado por manifestaciones esencialmente feministas. "Por primera vez el movimiento social de las mujeres ha adquirido una verdadera dimensión cultural, y sus reivindicaciones culturales, una amplitud social" (MARINI , 2000: 361).

Estas prácticas de un arte crítico y feminista han cobrado fuerza y se han expandido influenciando los contemporáneos movimientos artísticos de los

80 y 90, como el arte público y otras manifestaciones del arte activista y politizado como el movimiento artístico gay en plena crisis del SIDA (BLANCO, 2001: 13).

El contexto artístico estadounidense es donde más sistemáticamente se vio los desarrollos del arte feminista. Esta lucha tenía como armas disponibles estrategias en las que no se encontraban solamente las mujeres, sino que las minorías étnicas, los homosexuales, las clases miserables de la sociedad, los viejos, etc. Esta estética fue producto de la síntesis de los nuevos experimentos artísticos y lenguajes que empezaron a surgir ya en los finales de los 50, cuando "el espacio del arte comienza a 'completarse' con gente, procesos, política, mensajes, instituciones, acontecimientos, experiencias, comunidades y otros fenómenos de la vida cotidiana" (BLANCO *op. cit.*: 41).

Muchas artistas se interesaron por los nuevos procesos para desarrollar su estética personal; el género performático fue muy apreciado por algunas como maniobra de acción. Pero las metodologías feministas se centraron en un tema principal, resumido y organizado alrededor de los problemas relacionados con "la autorepresentación, la consciencia del propio poder y la identidad comunitaria" (FELSHIN, 2001:83). Los lemas de las artistas feministas fueron "Woman is beautiful" y "Lo personal es político", que en otros términos querían valorizar la imagen de la mujer como sujeto y no como objeto. A partir de una práctica artística específica, basada en la exposición y revelación personal de la artista, se anhelaba alcanzar lo político; suponiendo un uso sistemático de autobiografías como vehículos que llevarían el espectador a entender mejor los problemas sociales y políticos a partir de relatos personales. Según Paloma Blanco (*op. cit.*: 43),

en una época u otra, muchos de estos artistas han hecho referencia a temas que interesan de un modo directo a las mujeres, incluyendo el sexismo, los derechos reproductivos, la lesbofobia, la violencia sexual y doméstica, el SIDA, la cuestión de las personas sin hogar y la vejez. El arte feminista encuentra un interesante marco teórico en el trabajo de Judy Chicago (...), junto a otras como Miriam Schapiro, Arlene Raven, Sheila Levrant, Mary Beth Edelson, June Wayne y Lucy Lippard. Chicago pensaba que la identidad femenina autorizada a través de las desfiguraciones o descripciones engañosas de la cultura popular podía ser contrarrestada articulando unas nuevas construcciones de la identidad en el arte.

Como precursora, Judy Gerowitz, cambió el apellido adquirido en el matrimonio por Chicago, su ciudad natal, presentándose como artista en la exposición en 1971 donde se fotografió como pugilista en un *ring* de boxeo. La metáfora visual de Chicago como pugilista “no era apenas una parodia al estereotipo masculino, sino también firmaba su resolución de abrir camino para si a través de un mundo cuyos modelos eran grandemente definidos por hombres” (HESS, 2001: 78).

Su iniciativa fue tan efectiva que creó en 1969, el primer curso de arte feminista en la *California State University of Fresno*, concebido exclusivamente para formar artistas mujeres y ayudarlas a asegurar un lugar en la escena artística. Entre 1971 a 1973, crea también, junto a Miriam Shapiro y sus alumnas, la *Womanhouse* (Casa de mujer), construyendo diecisiete ambientes que representaban los prejuicios que sufren las mujeres en sus hogares. Pero su trabajo más emblemático y contestado por la crítica fue “La cena” (1974-1978), instalación monumental que registra las contribuciones históricas y culturales de 999 mujeres ilustres a través de la historia. La elaboración de la obra contó con la ayuda de más de un centenar de mujeres que trabajaron técnicas de cerámica, porcelana, pintura y bordado haciendo alusión directa a trabajos manuales y artesanales vinculados socialmente y moralmente al mundo femenino. Chicago ha sido tal vez una de las predecesoras de un trabajo con alusiones concretas a la lucha femenina, y como ella, otras muchas artistas pasaron a considerar sus identidades como claves para entendimiento político, usándolas entonces como proposición a sus estéticas.

Sin embargo pronto llegaron a percibir también que sus comunidades eran su verdadero público y no los restrictos y seleccionados ambientes del arte culto. El trabajo artístico aplicado y realizado para y con la población de los guetos, personas en las calles de la ciudad, en los pueblos, etc., pasa a ser una importante característica de un nuevo arte feminista y activista, ahora incrementado con las acciones del arte público. Llevar la discusión política adaptada a un lenguaje artístico a estas comunidades solía ser más efectivo

que presentar las obras en las galerías de Nueva York. Por ello, habría que trabajar con el lenguaje de estas comunidades, vivir experiencias colectivas, producir creativa e intelectualmente para crearse un lazo artístico efectivo para cada situación. El espacio público se transforma, pues, en el nuevo escenario del arte crítico ya abaragante a diversos sectores y clases de artistas además de las mujeres. Sin embargo, moverse en la esfera pública iba más allá del uso físico del espacio urbano, significaba también la utilización creativa de los medios de comunicación de masa, táctica casi inevitable para los artistas interesados en informar a través de una estética crítica y pública realmente efectiva.

Ya a lo largo de los 80, artistas como Marta Rosler, Adrian Piper y Valie Export siguieron hablando incansablemente sobre la cuestión de la mujer en sociedad. La década también fue marcada por "la Crítica Feminista de la Representación" (Jenny Holzer, Barbara Kruger y Cindy Sherman, son nombres importantes entre las que trabajaron con la "Crítica"), aplicando otro modo de ver y representar en su práctica artística. Muchas continuaron usando los medios de comunicación desplazados de la cultura de masas, cuya fotografía despertaba principal interés, también como forma de expandir la crítica a los códigos de representación usados por el sistema dominante.

"Visión Pública", fue una exposición organizada en un pequeño espacio alternativo del *Soho*, la galería *White Columns*, y reunió el grupo de mujeres artistas (Gretchen Bender, Jennifer Bolande, Diane Buckler, Ellen Carey, Nancy Dwyer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Diane Shea, Cindy Sherman, Laurie Simmons y Peggy Yunque) comprometidas con la "Crítica Feminista de la Representación". Esta muestra, rápida y sin catálogo, fue montada en el apogeo del renacimiento posmoderno de los valores estéticos tradicionales, de la indiferencia del arte ante cuestiones de sexualidad y de género y de la revalorización de los artistas varones, en mediados de los 80, como una respuesta a los códigos "falocráticos" que dominaban (aún) la producción de imágenes. La "Crítica", según Rosalyn Deutsche (2001: 319), se apoyaba en un "análisis feminista de las imágenes de mujeres en términos de

positivo o negativo” y las respuestas de “sujetos espectadores preconstituidos”. Pensando así, “unas imágenes serían falsas y deficientes, otras verdaderas y adecuadas”; lo que hicieron las artistas a partir de esta preconcepción fue examinar “el papel que juega la visión en la constitución del sujeto humano y, sobre todo, la continua reproducción de este sujeto mediante los modos sociales de visualidad” (Id.).

Jenny Holzer se destaca del grupo por producir un trabajo inicial más asociado al arte público activista. A principio escribía textos de alusión político social y los repartía por la ciudad reutilizando los medios de comunicación de la cultura de masas, como carteles, paneles luminosos, carteleras electrónicas, etc., para dejar su mensaje. Su trabajo consistía en “vaciar un soporte generalmente publicitario de sus esperados reclamos para programas, por frases filosóficas y aforismos paradójicos de difícil comprensión” (JORDÀ, 1994: 456). Es decir, su táctica de guerra estaba en la transformación radical de enunciados publicitarios e ideológicos en frases aparentemente sencillas de estructura simple cuya cadena de significación, sin embargo, era infinitamente abierta y compleja. Holzer empieza a finales de 70 distribuyendo carteles impresos en *offset* en Manhattan. Luego en los 80 realiza obras como la *Living Series*, placas de bronce situadas en edificios, además de *The Survival Series*, *Under the Rock*, *Truisms* (panfletos) y *Laments* (trabajos más complejos que comportan sofisticadas instalaciones ya en galerías).

Según Felshin (*op. cit.*: 89) el arte posmodernista de la década de 80, a pesar de toda experiencia crítica y femenina anterior, estuvo mejor ubicado en los tradicionales espacios internos que en los desalojados espacios públicos que tanto sirvieron a las feministas. La Transvanguardia asume el protagonismo en la alta cultura ochentista recuperando así las ubicaciones casi olvidadas de los museos y de las galerías readaptando el arte nuevamente en sus límites. Eso significaba que quienes tendrían acceso a la nueva “Crítica Feminista”, una huella del feminismo artístico setentero, serían los propios artistas y el público seleccionado del mundillo del arte, y ya no más las comunidades en general. En su análisis del panorama actual del arte desde los 70, esta autora admite que

poca cosa ha cambiado, a pesar de tantas cambios, porque

los pasos tentativos dados en los 70 hacia un clima más democrático fueron completamente revocados por un énfasis renovado en los intereses del mercado: el estatuto de la obra de arte como mercancía, el culto al artista individual, el prestigio del coleccionismo, elevándose las relaciones públicas y la manipulación de los medios de comunicación a cotas hasta entonces inimaginables. Los artistas masculinos siguieron siendo los dueños de la escena hasta finales de los 80 (algunos de ellos adquirieron una enorme fama y riqueza de la noche a la mañana), notándose en el mundo del arte el contragolpe dado al feminismo con el resultado de una aparente desaparición repentina de los avances logrados. (*op. cit.* : 87)

Pero la participación femenina y feminista en el arte de las últimas décadas del siglo XX, a pesar de altos y bajos, ha sido incontestablemente significativo. En los años 90, grandes instituciones abrían sus salones para el arte de las mujeres, como el Museo Guggenheim de Nueva York que organizó exposiciones individuales de mujeres vivas, como Jenny Holzer e Rebecca Horn. Fue Rachel Whiteread, en Inglaterra, la primera mujer a recibir el Premio Turner conferido anualmente por la *Tate Gallery* en Londres. Y el mercado elevaba los precios de los trabajos de artistas mujeres antes desvalorizados en comparación con los de los hombres en general (GROSENICK, *op. cit.*:16).

Los años 90 fueron marcados por el uso de nuevos medios tecnológicos y digitales en las artes visuales. Algunas mujeres, sin embargo, optaron por realizar experimentos con técnicas artesanales manifestadamente "femeninas" o acciones públicas proclamando una especie de retorno a los experimentos de los setenta. El caso de los bordados de Ghada Amer, nacida en Egipto y emigrada a Francia, representando en sus telas figuras femeninas masturbándose es un buen ejemplo de ello. Sus trabajos ejecutados a principios de los 90 eran elaborados a partir de patrones de costura ofrecidos en revistas femeninas, pero siempre reproduciendo escenas pornográficas en serie para confrontar la lógica machista dominante. Su obra intenta localizar el individuo femenino en la sociedad, en las contradicciones entre la representación de la figura femenina en el oriente y occidente resimbolizando las tradiciones y el sexo a partir de sus imágenes bordadas. (FRANGENBERG,

2001: 30)

En *Cinq femmes au travail* (Cinco mujeres en el trabajo), Amer enseña cuatro mujeres realizando trabajos domésticos: una comprando en el supermercado, otra cocinando, otra limpiando y otra más cuidando de niños. La quinta mujer es la propia artista que permanece oculta, solamente presente en la labor del bordado. (*op. cit.*: 35)

Peggy Diggs, entre 1991 y 1992, trabajó con su *Domestic Violence Milkcarton Project*, que consiste en la utilización de los envases de cartón de leche como medio para imprimir los mensajes sobre violencia y abusos a la mujer, incluyendo el teléfono y dirección de instituciones de amparo a la mujer (BLANCO, *op. cit.*: 80). Diggs para tornar su mensaje efectivo interfiere artísticamente y genialmente en un producto de la vida cotidiana femenina, vendido en un ambiente donde las mujeres generalmente se encuentran: el supermercado; además de trabajar sutilmente con un significante relacionado con las mujeres: la leche.

También se puede destacar el trabajo de colectivos feministas como WAC (*Women's Action Coalition*), formado en San Diego, que ha trabajado manipulando directamente los medios de comunicación de masa.

WAC es una alianza abierta de mujeres entregada a la acción directa en los temas que afectan a los derechos de todas las mujeres. Somos testigos de las actuales presiones económicas, culturales y políticas que limitan las vidas de las mujeres y del terrible efecto de estas limitaciones. WAC insiste en el fin de la homofobia, el racismo, los prejuicios religiosos y la violencia contra las mujeres. Hacemos hincapié en los derechos de toda mujer a una buena atención sanitaria, al cuidado de los niños y niñas y la libertad reproductiva. Ejerceremos nuestro poder creativo para lanzar una resistencia visible y extraordinaria. (BLANCO, *op. cit.*: 46)

BLO (*Barbie Liberation Organization*), grupo de artistas estadounidenses que consiguió popularidad en las Navidades de 1993 cuando triunfaron al sabotear muñecas Barbie y GI Joes cambiando sus cajas de voz; así las Barbies gritaban "¡al ataque!" y los GI dulcemente llamaban "vamos de compras" o "organicemos nuestra soñada boda". Estos muñecos, después de manipuladas clandestinamente fueron recolocados en las tiendas para

comercialización y, además, llevaban dentro un panfleto denunciando el sexismo y la violencia de la industria de juguetes, pidiendo que la gente divulgase el sabotaje y la denuncia a través de los medios de comunicación. (LAVIN, 1994: 123)

Guerrilla Girls, activo desde 1985, es el colectivo anónimo de mujeres que intenta responder directamente a la supuesta desaparición de las mujeres artistas y feministas de la escena cultural de los 80. Famoso por sus carteles y manifestaciones públicas, como la del 25 de junio de 1992, que junto al WAC, se unieron centenas de mujeres en las puertas del museo Guggenheim de Nueva York, como protesta al silencio de la institución ante la petición (cuatro meses de insistentes llamadas telefónicas y envíos de cartas y fax) de que fuesen incluidas en la exposición de inauguración del museo artistas mujeres no-blancas y no-europeas.

En entrevista para su página web (GUERRILLA GIRLS, 2001: on line), las componentes del colectivo (usando nombres de artistas ya fallecidas como estrategia de anonimato y homenaje, a la vez), dan esclarecimientos sobre sus orígenes, porqués y métodos. Cuando indagadas por qué empezaron su acción, contesta "Frida Kahlo" que

Después de aproximadamente cinco minutos de investigación nuestras conclusiones eran aún peor de lo pensado: las galerías más influyentes y museos no exhibieron a casi ninguna mujer artista. Cuando enseñamos los resultados, algunos dijeron que era un problema de cualidad, no de prejuicio (...). Los artistas culparon a los distribuidores, los distribuidores culparon a los coleccionistas, los coleccionistas culparon a los críticos, y así sucesivamente. Nosotras decidimos avergonzar cada grupo mostrando sus archivos al público. Éstos fueron los primeros carteles que pusimos en las calles de Soho en Nueva York.

Sobre el machismo en el arte "Gertrude Stein" dice:

Hay un concepto popular erróneo, el que el mundo del arte culto está a frente de la cultura de masa [con relación al sexismo] pero todo en nuestras investigaciones enseña lo contrario, que en lugar de ser el avantgarde, es el derrière. Mire nuestro cartel que compara el número de mujeres que ejercen los trabajos tradicionalmente sostenidos por los hombres, al número de mujeres que aparecen en las mayores galerías de arte (las compañías del Autobús son más heterogéneas que las galerías de arte de NYC). El mundo de arte es mucho más

machista que los Correos.

Y "Anais Nin" aún añade:

La palabra 'genio' se relaciona a la palabra latina usada para definir 'testículos'. Quizá eso explique porqué se la usa así raramente a una mujer.

El siglo XX señala, pues, el acceso de las mujeres en la práctica teórica y artística, de forma más amplia, pero los frutos de este ascenso están aún para ser recogidos en una apertura efectiva de la cultura a lo femenino. Es importante la continuidad de un arte cada vez más preocupado con la problemática que relaciona el poder y las percepciones del paplo femenino en la cultura, porque el discurso femenino con relación a la opresión masculina, tanto en la cultura como en otros segmentos sociales, no habría sufrido cambios tan esenciales si las mujeres no hubiesen empezado a usar el arte también como vehículo efectivo para sus protestas seculares.

I.4.3. El discurso femenino en la poética del arte

Mucho se ha hablado sobre el polémico tema de la existencia de un arte cuyo estilo fuera esencialmente femenino. Los simpáticos a la idea suelen argumentar que las representaciones poéticas hechas por la mirada femenina serán, siempre, una perspectiva distinta (por no llamarlas marginal), con relación a la producción de autoría masculina. Añaden aun que, si no existe un discurso masculino diferenciado, porque no existe la condición masculina (presisamente porque "toda" condición ya es afectadamente masculina); la mujer, viviendo en una categoría o suerte especial, representa el mundo de forma diferente (XAVIER, 1991: 17). Por estas razones, el arte femenino y su poética merecen el estatuto de la singularidad como cualidad y como discurso.

Importantes teóricas como Luce Irigaray, a despecho del temor de muchas por el riesgo que supone hablar de un estilo femenino (hacia un reduccionismo al discurso de la "esencia femenina"), ha propuesto un "diferencialismo" radical en la definición de una escrita femenina sexuada capaz de subvertir el lenguaje opresivo de los "machos" (ROUDINESCO & PLON, 1998: 156). Usando como punto de partida el "Fallogocentrismo" de Derrida, ella propone la definición de una verdadera alteridad de lo femenino.

Pero todavía es cierto que la mayoría de los críticos, artistas o investigadores del tema dudan en asumir una posición decisiva al referirse a un arte femenino o a una poética, realizados por mujeres. Uta Grosenick (2001), al evaluar el panorama, propone una nueva terminología, supuestamente más flexible, para alcanzar toda la complejidad del asunto:

La crítica tradicional del feminismo, que prefiere huir al debate sobre los mecanismos sociales y a la real guerra entre los sexos, argumenta que el buen arte no tiene sexo; al contrario, la crítica contemporánea resalta que el sexo no debía, de hecho, ser tomado como un dato, sino como una construcción social. En fin de cuentas, probablemente, ninguna de las miradas tuvo, o tiene en este momento, una influencia significativa sobre el (auto) conocimiento que ha surgido como elemento intrínseco en el proceso por el que las mujeres se vuelven artistas. (...) El arte hecho por mujeres no es lo mismo que arte "femenino" o feminista. La expresión "arte hecho por mujeres" alcanza una multitud de abordajes y de opciones expresivas tan grandes cuanto la existencia de mujeres artistas. (p. 5)

A esta investigación, interesa el trabajo de la lingüista francesa, Julia Kristeva, desarrollado a lo largo de toda su obra y presentado principalmente en su libro *La Revolución du Language Poétique* (1974). Kristeva propone, nada menos, que un lenguaje alternativo capaz de determinar un discurso o una poética ligada a lo femenino, sin defender exactamente la tan temida tesis de un arte de las mujeres.

Como hemos visto anteriormente, en el Orden Simbólico de Lacan, todo lo sexual y lo social se estructuran alrededor del significante trascendental del Falo, que ejerce influencia fundamental en la estructura falocéntrica de nuestra sociedad. Julia Kristeva (1974) opone al Simbólico lacaniano lo que va a llamar por Semiótico (o Orden del Semiótico), que sería un padrón ocasionalmente

percibido en los lenguajes como un residuo de la fase Imaginaria pre-edípica. El Semiótico de Kristeva se presentaría como otra especie de orden que, a pesar de ocurrir dentro del lenguaje asociándose principalmente a situaciones límites donde, paradójicamente, no existe el lenguaje todavía – como al padrón rítmico y de entonación que regulan la emisión sonora (o la charla) más temprana del bebé – vendría sin significación, aunque comunicable.

La autora va a enseñar como todo esto retorna en la fase adulta oculto en las narrativas, reintroduciendo a nuestro lenguaje tradicional, “el continente pre-edípico y pre-simbólico” que tiene una profunda relación con la feminidad, una vez que surge principalmente del contacto con el cuerpo materno (KRISTEVA & RUDELIC-FERNANDEZ, 1996: 668).

El ingreso a la cultura (Orden Simbólico) y la introducción al lenguaje reprimen parcialmente el Semiótico que, aun así, puede ser identificado sutilmente en ciertas reducciones poéticas. Kristeva intenta hallar fragmentos de esta tan especial enunciación en textos que presentan una cadencia rítmica alterada, silencios, ausencias, perturbaciones, falta de significación, entre otros recursos. Sus modelos son hallados en la poesía francesa simbolista y en autores de vanguardia donde el flujo seguro del lenguaje es interrumpido y perturbado por juegos tonales y rítmicos extraños al texto. James Joyce es uno de sus ejemplos. También en Virginia Wolf la autora hallará aspectos del Semiótico, “cuyo estilo fluido, difuso, sensorial, ofrece resistencia al estereotipo metafísico masculino” (EAGLETON, *op. cit.*: 260).

Las discusiones alrededor de la teoría de Kristeva han hallado un campo fértil (de oposiciones y concordancias) en las políticas femeninas y en los estudios de género, principalmente en el campo literario y de la cultura. Positivamente, se ha admitido que el Semiótico puede ofrecerse como estrategia poética poderosa contra el Orden Simbólico, capaz de amenazar y romper ciertos significados sociales existentes.

El Semiótico es fluido y parcial, una especie de agradable exceso creativo en relación al significado preciso y experimenta un placer sádico en destruir o negar estos signos. Él se opone a todas las significaciones fijas, transcendentales. (Id.)

Pero su verdadera inserción está directamente relacionada en las teorías y prácticas poéticas y literarias, y por eso se abre también a discusiones acerca de la polémica existencia de una escrita esencialmente femenina; donde, paradójicamente, la teoría de Kristeva ha sido más rechazada por autoras feministas temerosas de una posible reinstalación del repudiado modelo de "esencia femenina" ochocentista, camuflando los viejos análisis de lo femenino como negativo complementar en la relación con lo masculino. Pero el Semiótico de Kristeva, muchas veces mal interpretado, en realidad confunde todas las divisiones entre hombre y mujer existentes en las oposiciones binarias tradicionales; además de jamás haber sido propuesto como cartilla de una escrita de las mujeres.

Al analizar más detenidamente las relaciones entre lo femenino y el Semiótico, Eagleton (*op. cit.*: 262) identifica a ambos como instancias limítrofes. Es decir, por ocurrir dentro del Orden Simbólico con intuito de ultrapasarlo, el Semiótico se instituye como límite interno, como frontera en el propio Simbólico. De forma semejante, también es posible interpretar lo femenino como frontera porque es, a la vez, construido dentro del Orden Simbólico (como cualquier género) y, no obstante, es relegado a sus márgenes – la mujer se halla concomitantemente dentro y fuera de la sociedad masculina. En este sentido, como el Semiótico, lo femenino sería, tanto un modo de ser como un modo de discurso que no necesariamente representan a la mujer, sino una fuerza social que es alteridad y oposición a la propia sociedad.

II. EL GRAFFITI

II.1. Generalidades

En el capítulo anterior fueron analizados discursos que relacionaban la mujer, su papel social y su lugar en la cultura occidental hasta ahora. El segundo momento de esta investigación tiene como foco el estudio de una producción visual específica, un fenómeno considerado de extrema importancia para la comprensión del momento contemporáneo principalmente en el ámbito de las culturas urbanas, el graffiti.

La humanidad siempre ha construido imágenes para comunicarse. Sea de forma individual e introspectiva, sea con funciones específicas desde acciones religiosas y mágicas. La representación con la imagen ha servido de herramienta tanto a hombres como a mujeres, para hacer efectivo el lenguaje y la comunicación en el campo social y cultural de casi todos los grupos humanos, primitivos o modernos.

Este capítulo va a exponer el fenómeno del graffiti que, antes de nada, se relaciona íntimamente con la expresión humana a partir de imágenes y de escritura. Hallamos el hombre y la mujer comunicándose a través del graffiti antes mismo de que se "institucionalizasen" otras tantas prácticas relacionadas a la comunicación que, hoy en día, incluso parecen más "naturales" a la humanidad que el escribir en las paredes y muros.

Actualmente, es manifiesto que el graffiti ha invadido el entorno humano en una dictadura de signos transgresores, imponiendo su autoridad anónima a cualquiera, sea del campo o de la ciudad. Cuando cogemos una carretera, o damos un paseo por la ciudad, o asistimos a una película, he allí el gran omnipresente. Hallamos su existencia en cualquier lugar donde haya vida

humana, expresado en su forma más contemporánea que dibuja coloridas letras ininteligibles; o a través de curiosos y divertidos iconos; o bien, presentado en forma de relatos textuales.

Pero pocos saben lo que realmente es un graffiti, ¿cualquier dibujo en las paredes?, ¿pinturas murales? o ¿publicidad pintada? En los próximos apartados se presentará todo lo que se refiere al graffiti en su forma más general para después entenderlo en su específico modelo *hip hop* americano.

II.1.1. Terminología y definición

La tradicional idea que tenemos acerca del graffiti es el signo dibujado o grabado sobre el muro; sin embargo, el fenómeno pide algo más en su definición.

El término graffiti viene del italiano *graffiare*, que puede ser traducido al castellano como garabatear. También algunos estudios etimológicos han establecido relación del término con el griego *graphein*, que quiere decir dibujar, grabar o escribir. Hoy en día, hay una generalización formal en el uso de la palabra italiana graffiti en las lenguas occidentales. El castellano, como el inglés, el portugués, el francés, etc., importaron para léxico informal el uso corriente de la palabra; aunque en el Diccionario de la Real Academia Española (1997: 1052), encontraremos la palabra grafito, traducida al castellano, que lleva la siguiente definición:

1. (Del it. Graffito) m. Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos.
2. Letrero o dibujo grabado o escrito en paredes u otras superficies resistentes, de carácter popular y ocasional, sin trascendencia.

Otros investigadores han contribuido para definir mejor el graffiti dentro de las circunstancias actuales. Elisa Ruiz (1992: 225), por ejemplo, lo define como secuencias de signos obtenidos por incisiones o arañazos, o con nuevas

técnicas de colorido, hechos de forma negligente. Joaquim Dols (*apud* GARI, 1995: 5) ya es más específico cuando lo define como

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.

Leandri (*apud* GARI, *op. cit.*: 25), ya había presentado una definición del graffiti llamando la atención por su carácter transgresor cuando admite que el graffiti sería toda inscripción, a mano alzada o con ayuda de otros materiales y técnicas, realizada en un lugar que no está "ni jurídicamente, ni formalmente, destinadas a este uso". Así como Dogançay y Bertrand (*apud* NICOLA LOPES, 1996: 52) admiten la idea de graffiti como elemento presente en el muro o en otro soporte, manipulado por la mano del hombre de forma transgresiva. Esta idea del graffiti como medio de comunicación no institucional viene siendo aceptada no sólo en importantes investigaciones, sino también corresponde al concepto a que muchos escritores de graffiti tienen de su actividad.

La transgresión muchas veces es confundida con destrucción, aunque no signifiquen siquiera lo mismo: transgredir es quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto; es destruir simbólicamente. Es cierto también, que muchas veces el acto de destruir viene acompañado de una transgresión, pero desde luego, uno no depende del otro y hay casos en que la transgresión llega a ser incluso constructiva. Pero esta relación inmediata talvez se explique en los orígenes del uso del término vandalismo (igualmente relacionado con el graffiti) que desde 1794, cuando teorizado por Abbé Gregoire, pasa a corresponderse al comportamiento destructor de los ciudadanos hacia la propiedad pública (GARI, *op. cit.*: 27).

Volviendo a la labor conceptual del graffiti, J. Garí, investigador valenciano, lo ha definido como

un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo, desde el mutuo anonimato, en un lugar donde esté o no esté permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario

constituido por elementos pictóricos y verbales, en ósmosis y amalgama recurrente. (*op. cit.*: 26)

La idea que asocia el graffiti con un discurso dialógico tiene validez si entendemos el graffiti como una sentencia de signos abierta. El escritor y la escritora abren un diálogo con sus receptores una vez que la propia transgresión presente en la acción ya admite la inexistencia de reglas en la transmisión. Es decir, donde no hay un dueño del mensaje y tampoco hay un receptor programado para recibirlo. La subversión de los valores ocurre no solamente en la toma ilícita del espacio donde se hace la comunicación, sino también en la invitación que el propio graffiti hace a quién recibe el mensaje de participar concomitantemente al proceso, sea interfiriendo directamente en el mensaje, sea interpretando los signos dispersos sin ninguna fórmula preestablecida para tal.

Esta investigación acepta como definición del graffiti cualquier inscripción, realizada por hombres y mujeres, sobre espacios hasta entonces no destinados para estos fines. Para nosotros, la transgresión de los códigos establecidos por ley o por costumbres es considerada esencial para determinar la condición de un graffiti. En este sentido, no los consideramos cualquier inscripción presente en las paredes. Las pinturas murales hechas por encargo, propagandas institucionales, y tampoco las conocidas pinturas rupestres, no admiten los requisitos básicos que las definirían como graffiti. Y parafraseando a Garí (*op. cit.*), un graffiti puede ser "lo que se ha escrito en lugar donde no debería haberse escrito" (p. 259).

La ley ha vedado a los hombres y mujeres el acceso espontáneo al muro pero eso no significa que el graffiti haya perdido la batalla. Hay una clásica afirmación de Roland Barthes, citada por muchos investigadores del graffiti, que dice que no es ni el mensaje, ni la inscripción lo que realmente hacen el graffiti, sino el muro o cualquier otro soporte receptor de la inscripción ilícita, lo que verdaderamente lo hace (1990: 151). El semiólogo aquí pone en relieve lo más característico y lo más universal del fenómeno, es decir, su naturaleza transgresora como condición necesaria, como requisito básico para

cualquier forma de graffiti. Sea cual sea el lugar donde se encuentran, desde los muros hasta los medios de transporte o los servicios públicos. Sea cual sea los materiales y técnicas usadas, el graffiti se distingue de las demás manifestaciones artísticas bidimensionales no por estar en vía pública o por haber sido realizado con *spray*, sino que, esencialmente, por tomar un espacio que no ha sido concebido para aquellos fines. Lugares destinados a los códigos institucionales donde el discurso signífero y abierto, inaugurado por el graffiti, es expresamente prohibido.

II.1.2. Repaso histórico

Los orígenes históricos verdaderos del graffiti aún están científicamente oscurecidos, es decir, no tenemos datos para saber al cierto cuándo fue la primera vez que un individuo escribió en una superficie pública y prohibida para expresarse. Hay relatos que cuentan la existencia del graffiti ya en la sociedad griega de la antigüedad, como práctica corriente entre los ciudadanos. Aristófonos habla, por ejemplo, de graffiti hallados en Atenas, no como curioso fenómeno en moda,

sino como un fenómeno normal y perfectamente instalado en la vida cotidiana. Se trata de grafitos amorosos, homoeróticos, frases breves escritas en muros o puertas por hombres que quieren de ese modo hacer público su amor hacia un muchacho. (MORENILLA TALENS, 1997:45)

Hasta que la imagen se relacionase de forma directa con la lengua hablada, en las primeras fases de la escritura, la relación entre ellas (lengua e imagen) era todavía muy tenue. Solamente con el tiempo y con la fonetización, la escritura pierde la característica de expresión independiente. Hombres y mujeres han podido finalmente expresar con ella el lenguaje hablado, traducidos en signos de valor lingüísticos (GELB, 1991). Es cierto y probable

que la multiplicación del graffiti esté relacionada con los desarrollos de las lenguas y que, después, estuviera aún pendiente de la creciente alfabetización de las sociedades; sin embargo, eso no significa que mujeres y hombres analfabetos y semi-alfabetizados no tenían acceso a ellos de alguna manera. Al parecer, la práctica del graffiti, por razones muchas veces diversas, ha seguido desde siempre el ser humano en su desarrollo cultural.

Los primeros que enseñaron interés por el estudio del graffiti fueron especialistas en epigrafía antigua. Antonio Bosio, en el siglo XVII, y el jesuita Raffaele Garruci, en el siglo XIX, observaron y registraron las inscripciones halladas en Pompeya, datadas del en el siglo II (GARI, *op. cit.*: 27), de contenido altamente erótico y carácter subversivo suficientes para determinar su clasificación actual como fenómenos del graffitismo. La primera publicación que usó la palabra graffiti para referirse al fenómeno fue *Osservazioni sopra alcune iscrizioni e disigni graffiti sulle mure di Pompei*, de Francesco Avellino en 1841. Pero realmente fundamental fue el trabajo de Garruci en 1856, *Graffiti de Pompei*, considerado hoy, responsable por la proliferación del término para designar el fenómeno (BOSMANS & THIEL, 1995: 19).

Estas *iscrizioni* que aguzaron la curiosidad de los primeros investigadores, están actualmente muy bien relacionados y documentados por la literatura y la teoría, y observando los ejemplos encontrados en los diversos sitios de Pompeya entenderemos porque han impresionado tanto a sus descubridores y porque fueron caracterizadas por altamente transgresores e informales (CAVALLO, 1997: 66-67):

“Menéate, mamón”;

“Que intente encadenar a los vientos e impida brotar a los manantiales el que pretenda separar a los enamorados”;

“Un coño peludo se jode mucho mejor que uno depilado/ aquél retiene mejor los vahos y tira, al mismo tiempo, de la verga”;

“Si alguien se sienta a descansar aquí, lea a continuación este anuncio: el que quiere joder busque a Ática. Es de 16 ases”;

“Coño, aunque llores o amenaces durante toda la noche, el culo te arrebató lo que era tu botín”;

“Amigo, te ruegan mis huesos que no mees aquí junto a este túmulo, / y si quieres ser más respetuoso con él, no cagues/ Ves aquí es sepulcro de Úrtica ¡Fuera cagador!/ ¿te crees tú que podrías enseñar el trasero aquí impunemente?”.

Las investigaciones acerca de estos graffiti romanos (hallados no sólo en Pompeya, sino también en Herculano, Estabia, Roma, Ostia, etc.) apuntan su carácter transversal en lo referido a la autoría. Parece ser que escribían tanto los más nobles como los más bajos en la escala social (*op. cit.*: 62). Estas personas eran, desde luego, alfabetizadas, pero también hay la posibilidad de que muchos delegasen la tarea de escribir a otros, práctica muy difundida en estas fechas. Así como es posible que muchos leyesen para los que no sabían hacerlo, extendiendo el graffiti a todo pueblo:

Nombres, reclamos, sentimientos, saludos, eventos, insultos, obscenidades, alusiones, anuncios, llamadas escritas sobre los muros dejan entrever tras de sí el intercambio de sarcasmos, entendimientos imprevistos, relaciones de amistad: los graffiti, en suma, son instrumento de sociabilidad. Se trate de alfabetizados, semi-alfabetizados o analfabetos, todos ellos deben considerarse implicados en las prácticas de escritura y lectura de los graffiti. (CAVALLO, *op. cit.*: 64)

Desde la antigüedad, también se observó la participación femenina en la producción de graffiti. El “*Diálogo de las Meretrices*” de Luciano, cuenta la historia de la prostituta Chelidonio, que para ayudar su amiga Drosi, abandonada por su amante que se entrega al pederasta Aristeneto, escribió en los muros de Atenas: “Aristeneto está pervirtiendo a Clinias”, para que el padre del muchacho supiese e imposibilitase la relación de Aristeneto con su hijo (*op. cit.*: 62). También los graffiti de Pompeya parecen confirmar que las prostitutas escribían en las paredes, por lo menos para divulgar sus servicios y tarifas, en ejemplos como, “Felix chupa por un as”, “Euplia chupa por 5 ases”. Sin embargo, hay posibilidades de que las mujeres corrientes también practicasen el graffiti debido a la existencia de inscripciones de carácter doméstico, como: “El 30 de abril coloqué los huevos bajo la gallina” (p. 63); o declaraciones de

amor en las que podemos admitir la autoría a alguna mujer enamorada y profundamente inspirada, como:

Ojala que pudiera tener tus tiernos brazos rodeando mi cuello y libar besos de tus tiernos labios/ Vete ahora muñequita, y confía al viento tus amores/ Créeme, voluble es la naturaleza de los hombres/ Muchas veces yo despierta a altas horas de la noche, desamparada/ me decía a mí misma: muchos a los que la fortuna ensalza/ luego de repente los abate y pisotea/ De igual modo tan pronto como Venus une a los enamorados/ el día los separa. (*op. cit.*: 66)

En épocas más recientes, Luisa Miglio (*op. cit.*) ha analizado inscripciones fechadas entre 1413 y 1414 encontradas en la antecapilla del Palacio Público de Siena; hechos por personas con pocos conocimientos y prácticas en la escrita. También se hallaron ejemplos de graffiti tardomedievales en el Palau de Lloctinent en Barcelona, terminado en 1557, ubicados en el último tramo de las escaleras que llevan hacia la torre. Tres de las cuatros inscripciones incluyen indicación cronológica, una correspondiente al año de 1554 y las demás del 1555. Y todos no ofrecen más que la identidad de sus autores (el nombre), con estructuras sintácticas sencillas con verbos suprimidos. Las conclusiones son que los graffiti fueron realizados por individuos que trabajaron en la construcción del Palacio, personas simples que dejaron a la posteridad un importante documento acerca de las costumbres humanas, el uso de las firmas como simbólica de apropiación del espacio.

el deseo de representarse a través de la escritura. En este caso, los escribientes han pretendido dejar constancia de su presencia en la torre, un edificio público; han tratado de crear una memoria individual en un espacio que no les pertenecía pero que habían contribuido a construir. (MANDINGORRA LLAVATA & VARELA RODRIGUEZ, 1997: 115)

Hay también trabajos de orientalistas que divulgan la existencia de graffiti árabes en territorios del Próximo Oriente y Occidente, desde el siglo VIII (BARCELÓ, 1997: 123). El Islam ha dejado entre nosotros una práctica muy popular del graffiti, las manos bañadas de pintura calimbadas en las paredes y puertas. Barceló, responsable por este estudio, afirma no tener conocimiento de ningún ejemplo de graffiti árabe realizado por mujeres, debido quizá a los

números del analfabetismo femenino, una vez que la escritura en el mundo islamo-arábico es una actividad propia de varones. Sin embargo, en la misma investigación, afirma la existencia de ejemplos llamados "analfabetos"; serían graffiti que no usan letras, sino símbolos religiosos y mágicos, que pueden haber sido realizados por mujeres, a pesar del difícil acceso de ellas a las calles y la esfera pública.

Ya en la contemporaneidad, mensajes como, "La imaginación toma el poder", "Rojo: prohibido prohibir", "Sed realistas: exigid lo imposible", "no me gusta escribir sobre las paredes", etc. (CASTILLO GÓMEZ, 1997: 221), son famosos emblemas de graffiti realizados por los estudiantes franceses en la revuelta de 1968 en París. Estos mensajes textuales de carácter político han caracterizado la práctica del graffiti por lo menos hasta poco más de la mitad del siglo XX, disputando el protagonismo solamente con los lascivos graffiti de los retretes públicos.

Pero la práctica de hacer pintadas en movimientos políticos y sociales es anterior a la revuelta estudiantil de París. Feministas, anarquistas, comunistas, okupas, fascistas, y otros grupos también han usado el graffiti para expresar sus proclamas en distintos momentos de la historia moderna. Sin embargo, el momento histórico de 1968 y sus consecuencias fueron tan especiales en la historia del graffiti político que acabó por definirlo como "modelo francés o europeo".

Otro marco especial en la historia del graffiti ocurrió partir de los años 70 en los Estados Unidos, cuando surge el modelo *hip hop*, especial por su elaboradísima caracterización verbo icónica. El graffiti *hip hop* surge como alternativa de juego para los jóvenes de las bajas camadas sociales y se desarrolla hasta las fechas actuales como activismo y comunicación transgresiva.

La práctica del graffiti se difundió de forma importante por el mundo occidental. Es común en todas las ciudades posmodernas hallar todos los ejemplos y formas. El graffiti se ha transformado con el paso del tiempo. Los

ejemplos que usan las palabras como único recurso expresivo, dividen el escenario con otros elaborados a partir de una complejidad de imágenes admirables. Determinar en términos reales qué manifestaciones son más corrientes en nuestro cotidiano urbano es una tarea imposible actualmente. No hay como determinar quiénes son los verdaderos dueños de la escena posmoderna, si las pintadas políticas, si las pintadas encontradas en retretes públicos, si los garabatos o los graffiti *hip hop*... El número asustador de inscripciones que dibujan el entorno urbano actual nos enseña que la práctica del graffiti se ha desarrollado más que ninguna otra forma de comunicación alternativa y marginal, confirmando que este lenguaje tiende a transformarse y evolucionarse cada vez más. Recreándose siempre.

II.1.3. Casuística

En este apartado serán considerados los diversos casos particulares que se pueden prever en la práctica del graffiti, ampliando las posibilidades de comprensión acerca de lo qué es y de cómo se ha desarrollado a través del tiempo.

Clasificaciones

Por ser un fenómeno tan amplio, el graffiti puede presentarse de distintas maneras a nuestros ojos: en las formas más tradicionales como pintadas ideológicas sobre los muros, o declaraciones personales y confesiones íntimas en las puertas y paredes de los retretes públicos, o también manifestándose en coloridos y complicados nombres de la subcultura *hip hop*, hasta en las manifestaciones más contemporáneas de "iconismo", aún poco estudiadas pero ya muy extendidas por las ciudades occidentales.

La clasificación más académica del graffiti en Europa corresponde a la

conocida división del fenómeno en dos grupos sencillos (quizá demasiado sencillos para la realidad actual de estas manifestaciones): uno, el llamado "graffiti europeo" o "francés", y otro, el conocido como "graffiti americano" (GARI, *op. cit.*: 30). El modelo europeo reúne en su grupo inscripciones donde el elemento verbal es mayoritario sobre las imágenes. Recibió el título inspirado en las prácticas de activismo aplicadas por los estudiantes en la revuelta de 1968 en París, cuando las calles de la capital francesa fueron tomadas por las pintadas reivindicativas. Esta clase de graffiti se caracteriza más por una preocupación en el contenido del mensaje, que por la elaboración plástica de la inscripción en sí. Las imágenes, cuando usadas, se presentan poco complejas en general, en las formas mayoritariamente icónicas. El nombre ya bastante divulgado del "graffiti europeo" llega hacia nosotros como una simplificación y generalización terminológica, una vez que es sabido que esta clase de pintadas no ha sido, en absoluto, inaugurada en la revuelta de los estudiantes de París en 1968. El recurso político de las pintadas es históricamente reconocido en épocas muy anteriores al siglo XX y siempre estuvo a manos de los hombres y mujeres de diferentes sociedades, en pleitos y revoluciones políticas o culturales. Si hoy llamamos "graffiti europeo" a las inscripciones de carácter político, filosófico y hasta poético encontradas en las paredes, puertas, etc., entendemos que no es más que una manera retórica de definir un fenómeno equivalente a una antigua práctica del ser humano.

Lo mismo ocurre con el llamado "graffiti americano". Esta forma especial de graffiti se ha diferenciado de las pintadas por su reconocible preocupación plástica con la elaboración tanto de las imágenes como de las palabras. Obviamente, el nombre "americano", a su vez, fue inspirado en las pintadas inauguradas por los jóvenes estadounidenses de los guetos de ciudades como Nueva York y Atlanta en la década de los 70, hasta extenderse de manera extraordinaria por todo el mundo occidental en los 80. Al contrario que el "europeo", el nombre "americano" es más efectivo, una vez que tiene su origen real en territorio americano, por así decirlo. Sin embargo, aún es demasiado sencillo reunir todos los graffiti que presentan imágenes o textos

elaborados en un sólo grupo. **[1]**

Reconocemos y aceptamos que las clasificaciones son generalizaciones y se articulan para facilitar la labor de la investigación, sin embargo, a título de permutación, vale la pena llamar a los "graffiti americanos" de graffiti *hip hop*", por una mayor fidelidad con relación al contexto cultural al cual está inserido. Este rótulo se justifica por la influencia que el modelo específico ha recibido de la cultura *hip hop* desde su creación hasta ser añadido a ella como representación plástica del movimiento. Las cuestiones referentes a la cultura y a los al graffiti *hip hop* serán minuciosamente explicadas en apartados posteriores, visto que el fenómeno es esencial para el desarrollo de esta investigación.

También podemos clasificar en un grupo especial el graffiti hecho a partir de plantilla o *esténcil*, el bautizado "serigrafitti", nombre propuesto por Joerg Huber (1986). Esta técnica, fundamentalmente icónica, presenta una especificidad singular por su gran capacidad de reproducción de imágenes seriadas y repetidas que forman una especie de ruta, o rede a partir de su ubicación en diferentes puntos de la ciudad **[2]**. En Barcelona, por ejemplo, el grupo Trèpax es muy conocido y admirado por su trabajo con graffiti de plantilla.

Actualmente, se ha observado nuevas formas de intervención urbana con imágenes en las calles. Llamaremos aquí de "iconismo" un modelo de graffiti que se caracteriza por su masiva presentación y preferencia por las formas icónicas, tipos y símbolos. Los adeptos del iconismo usan gráficamente estrategias de representación para ilustrar a si propios o a su causa en la mayoría de las veces. En España, cualquiera que pase por Madrid, Barcelona o Valencia, tendrá oportunidad de conferir ejemplos muy interesantes de esta clase de intervención que se queda entre la pintura, las artes gráficas y el graffiti. En Madrid, está El Tono **[6]**, uno de los artistas del iconismo más conocidos actualmente en España. El Tono, en su página, web ofrece explicaciones sobre su trabajo:

Sí, intento comunicarme con la gente, y aportar algo al peatón que anda en frente de mis pintadas. Los *tags* y las piezas son un modo de comunicación muy cerrado, solo lo entiende el que está iniciado, la mayoría de la gente o no ven las pintadas o se cagan en ellas. No quiero pintar cosas que molesten a la gente, quiero sacar lo máximo de los recursos de la calle, machacarla no me interesa, se satura y bloquea la comunicación... Frente a esa saturación, elijo lugares limpios y abandonados, sin firmas, donde mi logo pueda "respirar" y así poder ser captado mejor por los ojos. Quiero que el peatón se pregunte, no son letras, no está firmado. Se pregunta una vez, vuelve a ver el logo y se pregunta otra vez y poco a poco quiero engancharlo... Actuando así también quiero educar el ojo y enseñar a la gente a observar su entorno y los que lo utilizan para comunicarse. En mis pinturas, cuenta todo el entorno el juego es un poco darle un nuevo "tono" a un viejo local abandonado e invisible a los ojos de todos. (EL TONO, 2001: on line)

En Valencia destacamos el grupo *kicthen* y el "Limón". El primero, distribuye por las calles imágenes de electrodomésticos, y el segundo se multiplica dibujado su característico limón por toda la ciudad. Barcelona, a su vez, ofrece un número tan grande de ejemplos al espectador, como La Mano, respetado en toda Europa, o el "Ratón", el "Condón", o el "Pez" son apenas algunos ejemplos [3]. En esta ciudad, el graffiti llega a caracterizarse incluso como más experimental cuando comparado con otros centros urbanos españoles, por ofrecer una mezcla extraordinaria de iconos, logos, *tags*, piezas, serigrafía, mensajes, pegatinas, etc.

Hay muchos ejemplos de iconismo o *street art* (no solamente iconos, sino también carteles y todo tipo de intervenciones urbanas). En toda Europa y América podemos observar el fenómeno y destacamos también a Akaism, Space Invaders, ZEUS, Obey Giant, Acamonchi, Random de KILLERMICE, entre los nombres más conocidos actualmente

Pero las clasificaciones ya no sirven para limitar los grupos y los modos de presentación de los graffiti. Hay que entender la plasticidad del fenómeno y legitimar los modelos híbridos de graffiti, que en realidad, transformaron el escenario urbano y la propia práctica de graffitear.

Características Formales

El graffiti, de una manera general, presenta características formales

bastante semejantes, como el uso concomitante de imágenes y palabras, de temáticas y materiales usados siguiendo cierto padrón. También la localización de cada grupo en el entorno urbano puede ser ordenada según sus características formales.

Con relación a los elementos básicos en las pintadas, las imágenes suelen reproducir iconos sencillos de fácil reconocimiento. Ya el graffiti *hip hop*, más comprometido con la elaboración plástica de sus elementos, tanto verbales como icónicos, ofrece al espectador imágenes bastante más complejas, dibujos elaborados, retratos, figuras sacadas de los medios de comunicación de masa, etc. La preocupación con el colorido también es más patente. Su paleta de colores es, sin duda, más variada que la usada en cualquier otro tipo de graffiti. Ya el graffiti de plantillas, a su vez, se caracteriza por el uso de dos o tres colores generalmente, sin embargo, la elaboración de la imagen llega a ser refinadísima en ciertos casos. Lo cierto es que el graffiti, independiente de la forma con la que se presente, viene sirviéndose cada vez más de las imágenes ofrecidas a nosotros por los medios de comunicación de masa.

Las palabras también ocupan lugar principal en el universo de los graffiti. Pueden presentarse simplemente como vehículos del mensaje en casos donde el más importante es el contenido expreso, como en las pintadas políticas, filosóficas, o en los graffiti eróticos y en las declaraciones de afecto (estos dos suelen, a menudo, venir acompañados de una imagen que refuerza la expresión del mensaje).

El soporte y la dispersión de la escritura varían según los grupos de graffiti. Es cierto que la elección del soporte está relacionada directamente con la ubicación de la obra; y ambos tienen que ver con la garantía de la fruición del mensaje. Muchos graffiti antiguos fueron encontrados en frescos "porque la inmortalidad y la publicidad de esos muros serían garantía de inmortalidad y publicidad también de su propio trabajo" (BATINI *apud* MIGLIO, 1997: 104). De la misma manera, los graffiti de Pompeya se localizan, sobretodo, cerca de los gimnasios y burdeles. Los graffiti de contenido erótico generalmente están ubicados en sitios más privados como las puertas de los retretes, por ejemplo.

Las pintadas de contenido político ya se hallan dispersas en espacios más “democráticos”, como muros de calles centrales, edificios públicos, etc.

El lugar de la inscripción también puede ser determinante en la resolución de un problema bastante común en algunos modelos, la búsqueda por la visibilidad. La preocupación por la expresividad y por la atención que cierta obra pueda despertar es manifiesta en ciertos casos de graffiti cuya caracterización, generalmente, es iconográfica. Por eso observamos que estos graffiti se localizan en sitios donde la mirada del espectador, generalmente en tránsito, sea caminando o en coche, pueda acompañar la imagen y potenciar su expresión ya implícita en el tratamiento formal. Los lugares más apropiados en estos casos, suelen ser bajo los viaductos, en las carreteras y vías de tránsito continuo, en lugares inusitados y sorprendentes. Los propios medios de transporte, como autobuses y trenes, también pueden servir como soporte porque garantizan el traslado y el desplazamiento de la propia obra por distintos puntos urbanos e interurbanos. También el tamaño y la altura de la obra pueden ser eficaces en estos casos, desde que estén siempre condicionadas a la altura de los ojos de quién posiblemente pasará por el graffiti.

El interés por la visibilidad influye también en la construcción de las imágenes. Con relación al color y su aplicación en el destaque del graffiti, se ha observado una preferencia por los colores calientes que se acentúan mejor en la polución visual de los entornos urbanos, y también por el color plata que contribuye con su brillo, en contraste con el sol o con las luces de los coches.

También el montaje puede ser usado como herramienta en esta búsqueda. La casi superposición de obras, una tras otra, o una sobre la otra, ayudará a consolidar la continuidad de las imágenes como una estrategia a más para la visibilidad en algunos casos [4]. Sin embargo, si los graffiti se superponen demasiado, el efecto visual puede ser tan confuso y homogéneo que acabará ofuscándose los detalles de las inscripciones, pero funcionará, por lo menos, para llamar la atención del conjunto como un único elemento [5].

Y finalmente, acerca de los materiales y técnicas utilizadas, se ha

observado una variedad significativa entre los modelos de graffiti. El principal recurso actual es la pintura hecha con pincel o *spray*, pero también encontramos imágenes y palabras realizadas con rotuladores, o a partir de arañazos e incisiones en el soporte. Es frecuente que la selección de materiales esté relacionada con la tradición que orienta la elaboración de determinados tipos de graffiti y también con la durabilidad que la técnica pueda ofrecer para garantizar la conservación de la obra.

Características Estructurales

De acuerdo con la estructura, los graffiti también responden a ciertos modelos reconocibles en determinados grupos de clasificación, como lo que se refiere a la temática, a la intertextualidad, al discurso verbo-icónico como estructurante discursivo de enunciación, o al carácter efímero, transgresor y sistemático.

La temática de los graffiti es variadísima, sin embargo, es cierto que hay una correspondencia entre tema y modelo. Las pintadas suelen presentar temas políticos, reclamos, declaraciones de amor e incluso cuentan historias en auténticos fragmentos sintetizados de la vida cotidiana. Los serigrafitti ya desarrollan temas cómicos y sensuales, políticos e ideológicos (como los signos de "paz y amor" y las imágenes antinazi, por ejemplo).

Los temas puramente icónicos son cada vez más frecuentes en nuestra sociedad, como imágenes sencillas, como el cerrote, la percha, el papel higiénico, etc., que son a menudo halladas por las calles de Madrid, Barcelona, Valencia y otras ciudades españolas [3]. Su temática es muy variada y va desde las construcciones abstractas y sistemáticas del Tono de Madrid [6], hasta interferencias extraordinariamente complejas y creativas en los elementos urbanos: por ejemplo, la transformación de los pasos de cebra en códigos de barras, observados en Barcelona; o el trabajo de Zeus que reproduce, en loco y en tinta, las sombras de los bancos de plazas públicas, semáforos y postes de luz, en el asfalto.

La temática de los graffiti *hip hop*, quizá sea la más regularizada entre todas. El nombre del escritor o del grupo en que participan (las *crews*) es el motivo principal de la obra. Hay variaciones que giran alrededor de esta proposición, pero la referencia será siempre el nombre del escritor.

Haciendo hincapié a la teoría presentada por Garí (*op. cit.*: 39), la idea de mensaje y texto está presente en toda forma de graffiti, tanto en las icónicas como verbales. Aunque como frase o como una sucesión de dibujos, ambos pueden ser entendidos como una secuencia de signos que produce algún sentido (es decir, como texto). Esta noción de texto no puede disociarse del elemento "discurso": "cualquier discurso contiene necesariamente un texto y cualquier texto ha de inscribirse en un tipo de discurso determinado" (*op. cit.*: 40). Se puede, entonces admitir que un discurso, o cualquier discurso, forma parte de la estructura del graffiti.

Así, el graffiti contra el muro debe ser interpretado de tres formas: la primera y más obvia, es ofender y alterar la pasividad institucional de la pared, y esta es la más contestada por la crítica sociopolítica oficial. La segunda es comunicarse con el otro (...). La tercera, menos fácil de definir (...) es hablar contemporáneamente a aquellos que están aquí y allí. Como en el mecanismo de los sueños: cada sueño dice algo a quién lo sueña, algo que está escondido en la narración. (ORIGLIA, 1990: 25)

El mensaje surge presentado de manera dominante en el graffiti verbo-icónico, relacionando palabra e imagen. Sin embargo, se puede observar que estas relaciones entre lo verbal y el visual no son exclusivas de este lenguaje, los medios de comunicación de masa las explotan de forma abusiva en el cómic, en la televisión, en el cine, en la publicidad, en la fotografía, en la pintura, etc., acudiendo a palabras e imágenes como estrategia efectiva de acercamiento al espectador-consumidor. Este uso masivo de lo visual ha mejorado la posición de la imagen ante la palabra, proponiendo un cambio del modelo anterior que reservaba a la imagen un lugar secundario de simple complemento del texto. Hoy en día, verificamos que la relación entre ambos elementos es más por igualdad que por complementariedad, e incluso podemos reconocer una valoración excesiva de las imágenes en el universo de las

representaciones. El discurso verbo-icónico ofrece, pues, un paralelismo entre distintos lenguajes con el graffiti. Esta intertextualidad, que llama la atención y se vuelve característica, será mejor observada en un apartado específico que tratará exclusivamente del análisis de analogías discursivas entre graffiti y otros lenguajes.

Otra clave estructural del discurso del graffiti surge de la dialéctica entre dos elementos que, unidos, ayudan a atribuir y autorizar la naturaleza del fenómeno, son el carácter conversacional y el anonimato presentes en muchos modelos.

Acerca del anonimato, se ha observado que, aunque esté muy relacionado al graffiti no es, en absoluto, una condición para ello. El mejor ejemplo está en las manifestaciones de graffiti *hip hop*, que a pesar de insinuar la ausencia de un autor al observador poco atento, tienen, en verdad, su esencia justamente en la presentación de este. Las cuestiones referentes a estas dos características pueden ser analizadas desde el punto de vista del enunciador y del enunciatario, planteadas por Garí (*op. cit.*: 79 -131) de forma satisfactoria en la mayoría de sus aspectos, pero cuestionables justo en lo que se refiere al graffiti *hip hop*.

Este autor propone que "entre la codificación enunciativa de todo graffiti está también contemplada la posibilidad de que el receptor se convierta en emisor" (GARI, *op. cit.*: 79), lo que en sí ya propone una singularización del discurso encontrado en los graffiti, si los comparamos con otros discursos institucionalizados. En este caso, el graffiti se presenta como discurso abierto, inacabado, ofreciendo al receptor la condición activa ante el mensaje que

puede convertirse él mismo en emisor para modificar el texto anterior a voluntad. (...) Escribir y leer son en el graffiti dos procesos activos más allá de toda teoría, ya que ninguna de las dos funciones está asignada con exclusividad a uno de los dos polos de la comunicación. (GARI, *op. cit.*: 91)

Tenemos ejemplos prácticos de esta posibilidad en los retretes públicos, donde se establecen verdaderos diálogos entre receptor y emisor que cambian sus funciones dentro del discurso de forma legítima. Pero también en el graffiti

hip hop los intercambios entre emisor y receptor se realizan cuando una pieza es "tachada" por un escritor rival; en este caso, no sólo el texto es alterado, sino también la enunciación, pues, lo que antes representaba determinada construcción textual como por ejemplo - "soy fulano" - se hallará también alterada, una vez que la misma pieza tachada cambiará su significado por algo como - "no respeto a fulano".

Como todo discurso, el graffiti presenta un enunciado, y analizando su estructura vamos a encontrar las reglas de esta enunciación relacionadas con la identidad y el anonimato del escritor. En gran parte de los graffiti se desconoce la verdadera identidad del autor, o su nombre civil, pero más importante que esto es la necesidad de conocerse el enunciador, "y a éste sólo lo podemos conocer precisamente por las marcas que deja en el propio texto" (GARI, *op. cit.*: 91). Garí defiende que, aparte de la firma, la caligrafía y el estilo son los elementos responsables por una posible identificación del autor-locutor-del-graffiti. En esto no se equivoca, sin embargo, juzga mal al afirmar a continuación que las *tags*

no cumplen en absoluto, sobre el muro, la función que una firma tiene en cualquier documento escrito, ni tan siquiera la que tiene en el arte pictórico: no atestiguan a un responsable empírico del texto. (*op. cit.*: 92)

En primer lugar por ser la *tag* una firma tan legítima como cualquier otra, el hecho de que muchas veces se presente ininteligible no le quita, de ningún modo, el derecho de ser reconocida como firma en toda su esencia. ¿Cuántas veces no cogemos una firma en un documento o en una pintura, que no podemos entender allí el nombre firmado? Sin embargo, a Garí esto no le parece ser relevante. En segundo lugar, las *tags* presentan directamente la identidad del enunciador (tan fundamental a Garí) o del autor-locutor, una vez entendido que los escritores de la cultura *hip hop* suelen tratarse normalmente por los seudónimos que escriben en sus *tags*, asumiendo aquella identidad suficientemente legitimada dentro del movimiento al cual su producción está inserida y fundamentada. Las *tags* y el seudónimo del escritor son, además, la

propia enunciación del graffiti *hip hop*: son esencialmente, su contenido textual.

R. Blume, también ha observado acertadamente que, aunque el escritor de graffiti escribe, muchas veces, sin dirigirse a un destinatario específico, eso no significa que muchos textos no encuentren sus receptores particulares (BLUME *apud* GARI, *op. cit.*: 90). Casos como las inscripciones encontradas en retretes masculinos o femeninos, o el propio graffiti *hip hop* que a pesar de estar distribuido por la ciudad, suele estar dirigido a destinatarios específicos que serían otros escritores, quienes, según ellos mismos, tienen las claves para descifrar el mensaje.

La localización de los graffiti es determinante en la elección, voluntaria o no, del receptor del mensaje. Pero también es importante en la "esperanza de vida" o durabilidad del graffiti. Espacio y tiempo están estrechamente relacionados en la estructura de este lenguaje. El lugar donde se inscribe la pieza o la pintada va a determinar su mayor o menor eficacia con relación al tiempo de su exposición. La naturaleza efímera del graffiti es relevante en el planteamiento que el propio escritor hace al realizar su obra. Al seleccionar el lugar, hay que tener en cuenta la extensión que el mensaje puede alcanzar a través de la ecuación espectador x tiempo; es decir, de nada sirve que uno consiga graffitear las paredes de la plaza de toros si sabe que al día siguiente su trabajo ya habrá sido borrado de allí por la Brigada de Limpieza del Ayuntamiento. La existencia de muchos graffiti gira alrededor de esta guerra contra el tiempo, determinada no solamente por su calidad como obra sino por el lugar donde se encuentra.

Hay un fenómeno curioso y fascinante, observado en Brasil, relacionado con la ubicación, dispersión y fruición del mensaje del graffiti: es el hábito de escribir en los billetes de dinero, que pasando de mano a mano, garantizan la efectividad del mensaje, una vez que el soporte no es nada despreciable y nadie querrá deshacerse de él. Esta acción supone además una crítica al poder dominante y al orden económico, connotada a través del desprecio por la propia moneda que, una vez transformada en superficie para escritura, se

vuelve soporte, papel común, y es privada de su valor simbólico. En uno de ellos, se podría leer: *"Essa merda que passa de mão em mão, é o que faz feliz ao cidadão"* .

Con este ejemplo, también introducimos, finalmente, la característica más importante, ya apuntada, de todo graffiti, la transgresión, que además de caracterizarlo, suele ser elemento condicionante del lenguaje sin poder separarse del fenómeno.

La transgresión del graffiti no deja de ser una forma de imponer nuevas leyes que permitan al individuo expresarse libremente, abriéndole el tránsito donde antes le estaba vedado el paso y el verbo Radical y extremo, pero muy ilustrativo es el juicio sacado de una entrevista a Thae, escritor de graffiti: "¿Qué harías si no pudieses pintar?" – pregunta el entrevistador. El escritor entonces le contesta: "Tirar huevos a los trenes, romper papeleras no sé, tirar litros a la peña, es que no sé, inventaría botes o algo para ensuciar" (THAE, 2001: On line). Lo que nos dice Thae simbólicamente, es que usa la transgresión del graffiti, que para él se plantea en términos de violencia, para llamar la atención, comunicarse de forma expresiva. Por eso, si acaso no pintase, haría cualquier otra transgresión para "enunciarse".

El poder es articulado a través del espacio urbano para dominar los códigos de conducta del ciudadano, es "ordenando y estructurando la vida ciudadana desde finales del siglo XVII, nombrando las calles, poniéndoles rótulos y numerando las casas" (GIMENO BLAY, 1997: 15), y usando el espacio público, de cierta manera, como instrumento de imposición al orden establecido, que se garantiza este fin. Según Freud (1980, v. XXI), exigencias como limpieza, orden y belleza, son requisitos a ser cumplidos para tornar decente y habitable la ciudad para los ojos del poder conservador. Lo mismo ocurre con la lengua, no se puede escribir y hablar cualquier cosa, el sistema intenta conservar el orden de sus símbolos para que pueda manipular y dominar efectivamente (FOUCAULT, 1996). La transgresión del graffiti consiste en violar estas normas, tanto en cuestiones de limpieza, organización y belleza, como con relación a la lengua escrita y los códigos gráficos establecidos por el

discurso dominante, dando al pueblo la oportunidad de manifestarse más allá de la "libertad de expresión". No solamente escribiendo donde no se puede, sino también, escribiendo lo que no se puede. Con esta estrategia es posible luchar contra los códigos impuestos que, bajo la ideología de la libertad, restringen la acción de los individuos a modelos a ser seguidos.

La escritura espontánea es precisamente una forma de apropiación del discurso, o mejor, de la posibilidad de construcción de otro discurso. La comunicación marginal puede funcionar como alternativa a la uniformidad simbólica implementada por los medios de comunicación de masa y por el poder en nuestra sociedad.

La cualidad transgresora del graffiti también le protege, de cierta manera, de volverse un discurso institucionalizado. Pero principalmente los modelos de característica más icónica ya están, poco a poco mezclándose con discursos altamente codificados por el sistema institucional, como las artes plásticas, la moda y los medios de masa. La moda, por ejemplo, frecuentemente usa el graffiti como recurso plástico: la colección de verano 2000/2001 de bolsos de la marca *Louis Vuiton* presentaba una serie entera de modelos estampados con pintadas y graffiti *hip hop*. Este ejemplo es espantoso cuando pensamos que cada bolso era vendido por mucho más de 5000 euros, muchísimo más que las sanciones aplicadas a la práctica del graffiti.

Analogías discursivas del graffiti con otros lenguajes

Llamaremos discursos análogos aquellos fenómenos que presentan alguna correspondencia, en mayor o menor grado, con lo que caracteriza el graffiti, tanto formal como estructuralmente. Dividimos el apartado en cuatro grupos que pensamos ser los que realmente presentan alguna conexión discursiva con el graffiti, son ellos la "guerrilla", la publicidad, el discurso pictórico tradicional, y el cómic.

1. La Guerrilla

Si entendemos que el graffiti es la inscripción ilícita en superficies

públicas y aceptamos el carácter transgresor del fenómeno como motor esencial de estas prácticas, podremos reconocer que el discurso análogo más próximo al graffiti es el que se caracteriza en particular por interferencias urbanas en forma de pinturas, pegatinas y carteles principalmente [7]. Estas interferencias ocupan actualmente un lugar importante en un universo paralelo al de los graffiti. Reciben el nombre de "Guerrilla", "Propaganda Guerrilla" e incluso "Neograffiti". Está, en ciertos aspectos, vinculada al movimiento *hip hop* y al Arte Público, aunque su referencia al graffiti *hip hop*, precisamente, sufra rechazo por grande parte de los escritores asociados a esta subcultura (principalmente los más radicales y más tradicionales), sin embargo, la proximidad entre ellos ha crecido mucho entre 2004 y 2005.

La Guerrilla va a asociarse principalmente al graffiti del iconismo que incluso es inserido dentro de sus modelos. Ambos lenguajes van a disputar el espacio urbano y usar la clandestinidad y la transgresión como elementos de su poética. La preocupación plástica y visual es también algo que adjetiva tanto las formas de Guerrilla como las formas más icónicas del graffiti.

Observamos en la Guerrilla, un interés en captar la atención del observador a su mensaje, por eso es importante cierta sencillez en la presentación, como lo que ocurre también en los carteles, y la aplicación de colores y texturas es igualmente importante para volver efectivo su mensaje. Geraldo Yepiz (2001: On line), el creador de *Acamonchi*, nos explica mejor este fenómeno:

Al hablar de pegatinas, de posters y de estenciles estoy hablando de neo-graffiti ya que comparte mucho de la filosofía y el estilo de vida de la calle. A diferencia del graffiti, la propaganda o guerrilla, como resulte más cómodo el término, es de carácter intelectual más que de tratar por cuestiones territoriales o de pandillas. La guerrilla es un acto de sabotaje, un cuestionamiento de los medios y de sus alrededores, es un cuestionamiento de nosotros mismos. (...) Mientras que el hecho de tener una lata de aerosol en la vía pública te convierte en delincuente instantáneo, en cambio las pegatinas o poner posters puede pasar desapercibido y puedes cubrir con un rango muy amplio porque las piezas son reproducidas masivamente. Tanto el graffiti como la guerrilla utilizan el espacio público para coexistir. (...) De metodologías y soportes... en cuestiones técnicas te comento que uso estenciles o templates cortados a partir de una imagen en alto contraste. (...) También se pueden utilizar fotocopias, las fotocopias tienen muchas posibilidades, si se hace un diseño en cuadrícula se obtiene un mosaico de una

imagen enorme. (...) Esto, en relación al graffiti *hip hop*, tiene muy poco que ver, ya que no estoy interesado en hacer letras o presentar imágenes 3D o hacer nombres enormes. Sin embargo tengo una fascinación con este tipo de arte, me encanta ver las piezas arriesgadas y tan detalladas, tengo respeto para los seguidores del movimiento.

2. La Publicidad

Otro discurso, analizado y comparado a menudo con el graffiti es la Publicidad. Pero se puede decir que la analogía se hace menos por la semejanza que por el antagonismo de estos dos modelos. Garí (*op. cit.*) ha observado acertadamente que, mientras la publicidad tiene su lugar perfectamente limitado en la valla, en el cartel, en la televisión, etc., el graffiti, a su vez, se caracteriza "por la ausencia de un marco propio: de ahí su penalización - y su atractivo" (p. 173).

Pero las diferencias no se reducen al soporte únicamente. El discurso publicitario se presenta como forma de comunicación unidireccional, en mano única. Es decir, el receptor de este mensaje será completamente pasivo y no tendrá ningún acceso al enunciado, se limitará a recibirlo (y desearlo). Este receptor pasivo no está habilitado a intervenir en el texto, por eso el diálogo será siempre imposible, esto porque simplemente no interesa al emisor un cambio en el enunciado de la comunicación. Las formas de interferencia directa en la publicidad realizada por artistas callejeros adeptos a la práctica de la Guerrilla o del graffiti, se aproximan al intento de cambiar el enunciado de la propaganda. Tenemos ejemplos como el francés Tom Tom que interfiere directamente en las vallas publicitarias, *out-doors*, carteles de autobuses, etc. **[8]**. Pero esta narrativa ya será un discurso de la Guerrilla y del graffiti, y no más de la publicidad: La promoción de un juego dialógico que permite el intercambio y la transformación del enunciado que no se limita en un código único que se resume en querer y comprar.

Aún dentro de la publicidad, tenemos el cartel, que sería el competidor semiótico más directo del graffiti. Ambos tienen estrecha relación, una vez que, además de pelear por el mismo espacio en el entorno urbano y disputar la mirada del espectador, cartel y graffiti usan semejantes recursos gráficos,

respectivo al uso de imágenes, color, palabras y forma. Estrategias semejantes como la conversión de la palabra en elemento plástico, es un ejemplo entre muchos de la preocupación por establecerse una comunicación rápida y efímera – lo que iguala a ambos en el uso de algunos elementos formales aplicados a la efectividad del mensaje.

Históricamente, los reclames publicitarios eran realizados con recursos cartelísticos y también con las pinturas murales en zonas urbanas reglamentadas para exposición publicitaria. Aún hoy, es común en ciertas culturas, encontrar la propaganda pintada en muros. Estas verdaderas reproducciones de carteles se quedan en medio, por lo menos al nivel formal, del graffiti pintado y de la publicidad.

3. El discurso pictórico institucional

El discurso pictórico institucional, actualmente, está profundamente relacionado con la ritualidad, con los valores mercadológicos, con la necesidad de conservación y aún con algunos de los códigos de encuadre. Estos elementos estructuran la pintura e introducen, de cierta forma, su autenticidad como obra de arte. Lo que entendemos por su “aura” o “existencia una”, depende de un ritual que presupone el trabajo del genio artístico; de su connotación en el mercado de arte, y de la garantía de una buena conservación para que perdure de forma que su valor pueda alcanzar límites inimaginables con el paso del tiempo. También observamos en la pintura una sumisión a los códigos instituidos determinada por el gusto de los compradores. Todo eso, de alguna manera orienta y protege el certificado de la obra como única.

El graffiti a su vez, puede considerarse en muchas de sus formas como una expresión pictórica, sin embargo aparecerá excluido de los moldes institucionales que gobiernan la pintura en la historia del arte. El graffiti se aproxima más a construcciones de imágenes marginales y populares que dan las espaldas para los valores tradicionales de autoría, de reproductividad y mercancía.

Lejos del fetichismo que entroniza los textos pictóricos por razones básicamente mercantiles, el discurso mural (...) ha señalado en los últimos tiempos su carácter reproductivo, como parte de una estrategia enunciativa destinada a asegurar la difusión del mensaje y a garantizar su supervivencia. (GARI, *op. cit.*: 201)

Pero aun así, observamos una contra-influencia del graffiti en el discurso pictórico institucionalizado. Muchas técnicas anti academicistas usadas por artistas contemporáneos pertenecen (o se parecen) de alguna manera al mundo de graffiti: el automatismo psíquico de Breton, el *Art Brut* definido por Dubuffet, las técnicas usadas por Tápies, e incluso la obra *L.H.O.O.Q.* de Duchamp hacen alguna referencia a los graffiti. Artistas surrealistas, dadaístas y posmodernos aprovecharon su lenguaje gráfico en sus creaciones. Quizá el marco de la influencia esté en Brassai cuando publica en la revista *Minotaure* el primer artículo ilustrado sobre graffiti (GARI, *op. cit.*: 66).

En la década de los 80, hubo artistas como Basquiat y Keith Haring, cuyas obras ofrecerán finalmente un paralelismo más natural con el graffiti. Basquiat fue considerado escritor de graffiti antes de volverse estrella del Pop Art estadounidense debido a sus comienzos cuando escribía como SAMO ("same old shit") junto a su amigo Al Díaz, en los muros de Nueva York. Pero al que parece, Basquiat pasará a no admitir tal rótulo por haber hecho solamente algunos pocos trabajos en la calle.

Ya K. Haring tiene una producción artística vastísima que se asemeja más al graffiti *hip hop*. Haring estaba, a su vez, mucho más comprometido con el movimiento *hip hop* que Basquiat; y participó de forma satisfactoria en muchas organizaciones ligadas al graffiti trabajando junto a algunos escritores como Lady Pink, Futura 2000 y Crash en *Fashion Moda*, organización cultural del Bronx.

Pero las condiciones de producción y recepción de estas obras son radicalmente diferentes de las de los graffiti. Eso garantiza aún el carácter singular del graffiti sobre el arte consagrado por la historia del arte. Hay que fijarse principalmente en la intención y finalidad de estos modelos. Una obra de arte lleva consigo un determinado enunciado que no permite respuestas colectivas e insubordinadas a las leyes que las generan, su fruición suele ser

privada e individual. Y todo en ella debe ser interpretado bajo el discurso anteriormente ofrecido al espectador y sus eventuales respuestas ante la experiencia artística (FREEDBERG, 1992). Un graffiti, como ya se vio, es todo lo contrario.

Picasso confiesa cierta vez que ya había hecho graffiti, pero desistió de hacerlos porque no podía llevarlos consigo (NICOLA LOPEZ, *op. cit.*: 194); anédocta o no, el sentimiento de Picasso en relación al graffiti es suficiente para comprender una de las diferencias fundamentales entre los discursos, es decir, el valor de mercancía y de propiedad privada de uno contra la gratuidad absoluta del otro.

4. El Cómic

El Cómic, entre todos los discursos presentados, es el menos complejo en su relación con el graffiti que se establece directamente en las influencias de su universo de imágenes y la construcción formal de las piezas y obras.

Además de haber sido influenciado iconográficamente y formalmente, el graffiti debe al cómic su aceptación positiva en muchos casos, debido principalmente a la familiaridad que el receptor condiciona los discursos de uno con el otro. No solamente por la representación de los héroes de las historietas gráficas en las obras de graffiti, sino también por la correspondencia entre imágenes y palabras en el tratamiento gráfico a que se someten ambos discursos.

Diferencias observadas entre graffiti femeninos y masculinos

Mujeres y hombres tienen distintas formas de experimentar y concretizar la experiencia en sociedad. Esta diversidad estructural que pone a ambos en posiciones distintas, que no necesariamente deben ser interpretadas como posiciones opuestas, seguramente va a interferir en la producción creativa, cultural y social de los sexos. Sabemos que hombres y mujeres tuvieron oportunidades distintas en lo que se refiere a la expresión de ideas y

sentimientos. Este hecho ha transformado significativamente los resultados de la comunicación entre hombres y mujeres, entre mujeres y mujeres y entre hombres y hombres.

La gran mayoría de las investigaciones realizadas acerca de las diferencias entre graffiti masculino y femenino, generalmente, tratan de los modelos encontrados en retretes públicos. Esto es sencillamente explicado por la facilidad que tiene el investigador de hallar en estos sitios, donde el acceso es limitado a cada sexo correspondiente, un número realmente importante y real de graffiti realizados solamente por mujeres o solamente por hombres. Sin embargo, debido a la naturaleza de las ubicaciones, los graffiti investigados son mayoritariamente de contenido sexual y pornográfico. Lo más interesante de todo eso es que, por este aspecto de su contenido, los estudios acerca de los graffiti femeninos suelen reducirse al género de graffiti eróticos, una vez que en las calles, donde encontramos un número muchísimo más variado de graffiti de contenido político, filosófico, *hip hop*, etc., la distinción del sexo del escritor es casi imposible.

Sin embargo, los resultados de estas investigaciones son importantes sugerencias de como actúan los diferentes sexos en la práctica del graffiti en general. Describiremos algunos datos de la investigación Gustavo Barbosa (1984), acerca de las diferencias entre graffiti femeninos y masculinos en retretes públicos, para entender mejor hasta donde ha llegado esta clase de estudio.

Las referencias eróticas y pornográficas son, de hecho, la gran mayoría. Por ejemplo, este autor registra que las alusiones a los órganos genitales en los graffiti masculinos presentan una preferencia notoria por la palabra "culo" y sus variables, seguido por referencias al órgano genital masculino, y por último, referencias al órgano genital femenino. Ya en los graffiti femeninos, la referencia al órgano masculino es mayoría, al paso que alusiones al órgano genital femenino suma menos de la mitad en comparación al primero. Y si vamos más allá de los números, se ha observado una diferencia importante en el tratamiento de las imágenes y palabras referentes al pene, al ano y a la

vagina; siendo evidente el mayor prestigio que se da al órgano masculino que, a menudo, connota fuerza, poder, prestigio y placer. La vagina y el ano surgen estigmatizados con connotaciones negativas. Se percibe ahí, trazos ideológicos de moralidad machista que sobrevive incluso en los discursos "prohibidos".

Pero, más allá de las palabras, ningún signo es más frecuente en los graffiti femeninos que el corazón que constituye la mayoría absoluta entre los dibujos. Puede venir penetrado por una flecha, sangrando, partido, etc. Casi siempre acompañado por el nombre de la persona amada. El corazón es el símbolo consagrado del sentimentalismo femenino en nuestra sociedad. Las mujeres, a diferencia de los hombres, dibujan poco órganos genitales en sus graffiti. (BARBOSA, *op. cit.*: 133)

Siguiendo el análisis, en retretes femeninos no llega a ser mayoría los graffiti homosexuales en comparación a los heterosexuales, su frecuencia es de 40% en los mensajes sexuales; y en la mayoría de los graffiti femeninos observados, es común el tono sentimental, incluso usando el verbo amar (*op. cit.*: 96). También el deseo explícito por alguien del sexo opuesto es más común entre graffiti femeninos que en masculinos (p. 102).

La palabra "madre", por lo visto, es una figura consagrada en los graffiti masculinos, siendo la cuarta palabra más frecuente. Pero surge, a menudo, como "puta", "cerda" o como insulto al otro – a la madre del otro (p. 104).

El tema "masturbación", aunque poco frecuente en los graffiti en general, es, en contrapartida, rarísimo en los graffiti femeninos (p. 110). Y el tema "adulterio" es más frecuente en los retretes masculinos de estaciones de autobuses y trenes. La preferencia por este tema en estos sitios se explique, quizá, por la distancia que se encuentra el escritor de la familia o de la mujer, lo que puede proporcionar un estímulo en la fantasía del adulterio. Ya el tema "impotencia" no es muy apreciado por los escritores, lo único que se suele encontrar sobre el asunto es en forma de blasfemia dirigida a los rivales; siendo que en los graffiti femeninos no se ha encontrado ninguna referencia al asunto (p. 112).

Pero en los retretes públicos también se puede hallar graffiti de

contenido no erótico. Acerca de estos ejemplos, habrá los más literarios, o aquellos que se dirigen al otro para "hablar" de un asunto cualquiera; se ha observado que

los hombres aprovechan las puertas y las paredes de los retretes públicos, principalmente, para citas panfletarias y *slogans*, mientras que, las mujeres, en su mayoría, prefieren usar los graffiti para confesiones y divagaciones, especialmente de orden afectivo y amoroso. (BARBOSA, *op. cit.*: 139)

Barbosa ha observado que el tema político tiene espacio libre tanto en los retretes masculinos como en los femeninos, y es en general más agresivo que los mensajes hallados en los muros. En los retretes femeninos, los graffiti políticos registran, además, manifestaciones contra el machismo en la sociedad (p. 141).

Graffiti relacionados al tema de las drogas son frecuentes tanto en retretes femeninos como masculinos. Y graffiti con citas religiosas, a pesar de habituales también en ambos sexos, son más comunes en retretes femeninos de estaciones de autobuses, fábricas y universidades (p. 151).

Pero, cuando el tema es "revelación íntima", especialmente en el campo afectivo y existencial, las mujeres son las campeonas en esta clase de graffiti que varían de simples declaraciones de amor a lamentos de soledad. Los hombres suelen escribir confidencias más de carácter sexual, que varían desde autoafirmación a confesiones homosexuales, pudiendo venir, no pocas veces, en tono burlesco. También se observó el carácter escatológico (que no fue hallado en graffiti femeninos). Curiosamente, los graffiti de temas como "habladurías" y "secretos" son normalmente más hallados en retretes masculinos (p. 156). Así como los graffiti más agresivos, de amenaza o de insulto, también son allí hallados en mayor número (p.164).

La comunicación que se establece en esta clase de graffiti abre espacio para verdaderos diálogos, como ya hemos visto antes, que muchas veces se hace efectivo por más de una respuesta al mensaje original. Según Barbosa, este *feedback* es expresivo principalmente entre los hombres (p. 186).

En esta investigación, Gustavo Barbosa analizó 1008 ejemplares de

graffiti, siendo que 822 fueron hallados en retretes masculinos y únicamente 176 en retretes femeninos (y otros 10 en retretes mixtos). Con relación a los aspectos formales, se ha registrado que 90,2% de los graffiti investigados eran verbales, 2,7% eran icónicos y 7,3% eran verbo-icónicos. De los escritores, 90% escribió graffiti verbal; 2,4% escribió graffiti icónico y 6,7% escribió la forma verbo-icónica. De las escritoras, 86,4% escribió graffiti verbal; 1,7%, graffiti icónico; y 11,9% optó por los graffiti verbo-icónicos. (*op. cit.*: 188)

Otros investigadores también se han preocupado en apuntar estas diferencias dentro del universo de la práctica del graffiti: Bates y Martin (1980) concluyen, que las mujeres suelen ser más activas que los hombres especialmente en la producción de graffiti de contenido sexual o de género. Su tesis se contradice a la presentada por Barbosa, donde podemos observar un número significativamente más alto de graffiti masculinos de contenido sexual. Sin embargo, también según Kinsey (1982) que investigó el graffiti sexual y no sexual documentando y clasificando sus resultados, el graffiti es más sexual cuando es producido por los hombres que cuando es producido por las mujeres. Una proporción alta, 86%, de las inscripciones en las paredes de los retretes masculinos fueron clasificadas como sexual; y no más del 25% de las inscripciones de pared de retrete hecho por mujeres fueron hechas con temas sexuales (los órganos genitales, el sexo oral y anal, palabras obscenas, etc.). En su investigación, Kinsey, como Barbosa, ha constatado que la mayoría de las inscripciones femeninas se referían al amor como " John y Mary", " Helen y Don"; y el dibujo de corazones era más común en los retretes femeninos. En 331 graffiti de mujeres, había 69% realizados con pintalabios, 35% que hacían declaraciones de amor para el sexo opuesto, y 12% eran declaraciones de amor para el propio sexo.

Sabemos que la aplicación de estas informaciones debe ser contextualizada a las fechas y locales donde se han realizado las observaciones. Algunos estos datos, a pesar de poco efectivos en la definición de un modelo o referencia a nuestra investigación, nos sirven mucho para saber sobre los marcos conceptuales de las investigaciones más habituales sobre diferencias de

graffiti femenino y masculino.

II.1.4. Situación del tema

Ya se ha mucho estudiado acerca del graffiti relacionándole con los medios de comunicación de masa, con la política, sociología, antropología, historia del arte, psicología, semiótica, arqueología, epigrafía, vandalismo, folclore, tatuaje, religión, infancia, comportamiento, posmodernidad, pintura, arte contemporáneo, muralismo, emplazamientos, transgresión, cultura negra, *hip hop* , franquismo y posfranquismo, criminología, sexo, prostitución, etc., y ahora en particular asignado con la producción femenina.

Para esclarecimientos acerca del principal material bibliográfico utilizado en esta investigación, en particular abordando el tema graffiti, se presenta una descripción y breve análisis de los contenidos de las publicaciones. Empezamos con la presentación de las publicaciones impresas editoriales y académicas, para a continuación, presentar brevemente las publicaciones impresas de carácter periódico, como revistas y fanzines que tratan especialmente del tema del graffiti. El segundo grupo es relativo a publicaciones no impresas sobre el graffiti halladas en Internet.

Publicaciones impresas sobre Graffiti

ABEL, Ernest & BUCKLEY Barbara (1977). The handwriting on the wall: toward a sociology and psychology of graffiti. Londres: Greenwood Press.

Análisis del fenómeno graffiti con bases en una investigación freudiana; presenta relaciones entre la teoría psicológica con las motivaciones de los escritores, las formas de presentación, el lenguaje, la agresividad y sexualidad como elementos.

ARRANZ ROJO, Angel (1994). Graffiti en Madrid, enero 1985. junio 1994. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

La investigación es el más extenso trabajo descriptivo y formal hecho en España sobre el tema hasta entonces. El área estudiada es el centro de la ciudad de Madrid.

El autor separa su tesis en los siguientes apartados: etimología; bibliografía; terminologías inglesas y españolas más usadas por los escritores de graffiti; historia y desarrollo del graffiti en Europa; diferencias entre graffiti y pintadas; escritores (perfil, motivaciones, etc.); aplicaciones del graffiti (decoración, publicidad, libros, CDs, cómic, etc.); graffiti relacionado con la palabra, la imagen, firmas, bellas artes, marcas y señales; las ciencias donde se puede estudiar el graffiti; artistas celebres que tuvieron la obra influenciada por los graffiti; localización geográfica; forma y tamaño; materiales; técnicas y recursos; temática (nombre, mensajes, dedicatorias); composición; color; estilo; *Tags* (en este apartado, Arranz Rojo se detiene cuidadosamente en la clasificación de las *tags* recogidas en la ciudad llegando a reproducirlas, analizarlas y agruparlas en grupos a partir de determinadas características); plantillas; pintadas; limpieza del graffiti; legislación; y finalmente, conclusión.

BALDIERI, I. y SENIGALLIESI, L. (1990). Graffiti Metropolitan, arte sui muri delle città. Genova: Costa & Nolan.

Publicación Italiana que presenta en introducción tres textos de Alberto Abruzze, Gillo Dorfles y Dino Origlia que hablan del graffiti *hip hop* y de su fenómeno en Europa. A continuación, el libro presenta fotografías de graffiti en las grandes ciudades europeas con especial atención a las ciudades italianas (Milán, Roma, Génova, Turín, etc.). Otra vez, es más un documento fotográfico del graffiti *hip hop* en Europa que un estudio teórico sobre el asunto.

BARBOSA, Gustavo (1984). Grafitos de Banheiro: a Literatura Prohibida. São Paulo: Editora Brasiliense.

El autor realiza una investigación cuantitativa muy bien documentada acerca de los graffiti hallados en los retretes públicos. Su trabajo relaciona y distingue los graffiti realizados por mujeres y por hombres. Barbosa intenta, además, expandir sus análisis más allá del graffiti de contenido erótico, valorizando los textos y las imágenes no pornográficas halladas en los retretes.

BATES, J. A. & MARTIN, M. (1980). The thematic content of graffiti as a nonreactive indicator of male or female attitudes. In: *The Journal of Sex Research*, v.16, n^o 4, november, pp. 300-315.

El artículo presenta cuestiones sobre las posibles diferencias entre los graffiti de contenido sexual producidos por varones y por mujeres y cuáles serían las posibles motivaciones de estas diferencias. Es un buen ejemplo de las investigaciones que han tratado del tema de las diferencias entre graffiti femenino y masculino desde la observación de graffiti de contenido erótico.

BATZTLE, Paul & COLLINS, Thomas B. (1970). Method of Inscreasing graffito Responses. In: *Perceptual and Motor Skills*, University of Montana, Montana. v. 31, august-december, pp. 733-734.

Estudio sobre el desarrollo de los estímulos que mueven el escritor del graffiti. Importante relación entre la presencia del graffiti y sus influencias en un individuo como escritor en potencial. También llama la atención a las prohibiciones del graffiti y las consecuencias en su aplicación. Es un estudio importante que enseña el graffiti a partir de métodos prácticos de control experimental.

BILODEAU, Denyse (1986). Du viu sur le mur. In: *Etudes Littéraire*, Quebec, v. 19, n. 2.

Artículo resultante de una investigación de campo realizada en Québec tratando el asunto desde la teoría de la comunicación. La autora considera el graffiti como producto de un complejo sistema, apuntado el carácter subversivo y efímero como claves para entender su funcionamiento. Observa, por ejemplo, las relaciones entre la implicación social del mensaje y su brevedad y por eso, construye un modelo de comunicación en el cual los contextos sociales asumen papel importante en la codificación y decodificación del mensaje, que estarán influenciadas directamente por la prohibición de escribir graffiti; algo que si no es decisivo para motivar el escritor, lo será para significarlos.

BONITO-OLIVA, A. (1987). American Graffiti. Napoli: Electa.

Presentación y crítica de artistas estadounidenses y europeos que tienen alguna relación o influencia del graffiti *hip hop* en sus obras. Ofrece análisis del graffiti *hip hop* como estrategia de lucha contra el sistema capitalista; análisis acerca de las analogías entre el movimiento del graffiti y las vanguardias históricas europeas; análisis de la crisis del *hip hop*; relato de Keith Haring en su viaje a Pisa; entre otros temas. La publicación también presenta imágenes de obras.

BOSMAUS, B. & THIEL, A. (1995). Guide of Graffiti-Research. Gent: Vitgeverij Rhinoceros v.z.w.

Libro útil para quién se propone investigar el tema del graffiti. Los doctores belgas organizan un gran número de publicaciones sobre las muchas formas de graffiti ya estudiadas, además de hacer críticas puntuales sobre los problemas de las modernas investigaciones sobre graffiti, la falta de metodología científica, la falta de integración entre los investigadores y la

consecuente redundancia en los resultados estudiados. Ante esta realidad, Bosmaus y Thiel no sólo presentan una lista de centenas de libros, revistas, artículos, tesis y estudios académicos, sino que eligen los que mejor representan su grupo en áreas de interés.

BYRNE, A., PEVEN, D. & SHULMAN, B. H. (1973). Graffiti Therapy. In: *Hospital and Community Psychiatry*. v. 24, nº 5, pp.339-340.

Reportaje sobre el restablecimiento comunicacional entre pacientes psiquiátricos y funcionarios de un hospital a través del graffiti como herramienta efectiva contra disturbios de comunicación. Los autores presentan la experiencia del graffiti aplicada en pacientes que se negaban a comunicarse y a recibir tratamiento, y sus mejoras tras empezar a escribir graffiti.

CANO, Genís y RABUÑAL, Anxel (1991). Barcelona Murs. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Publicación promovida por el Ayuntamiento de Barcelona que organiza textos de varios autores y fotografías de muchas de las manifestaciones artísticas e imágenes encontradas en las paredes de Barcelona; desde el graffiti más tradicional, al arte institucional y a los murales arquitectónicos. Muy interesante por ser heterogenia.

Tápies habla de los graffiti garabateados en los muros en el texto "*Pintades i graffiti*"; Peran i Rofart habla sobre las pinturas murales en "*El muralismo entre marges, apunts sobre algunes intervencions murals a Barcelona*"; los textos sobre graffiti del tipo *hip hop* son "*Darrera ona de grafits*" de Cano y "*L'art de l'aerosol*" de Chalfant. Además, hay textos muy interesantes sobre graffiti de plantilla y en particular sobre el Grupo Trèpax que hace sus intervenciones artísticas con pinturas, graffiti y plantillas por la ciudad. También "*Papel enganxat al mur*" documenta las obras de papel, colages y carteles artísticos (ejemplos de Guerrilla) hallados en Barcelona.

CASTLEMAN, G. (1987). Los Graffiti. Madrid: Hermann Blume.

Una de las primeras publicaciones editoriales sobre el tema graffiti *hip hop*. El autor tiene el cuidado de hacer una investigación introductoria de lo que sería el graffiti que surgía en Estados Unidos en aquellas fechas.

Además de un recogido histórico, el autor escribe sobre el funcionamiento del graffiti, del medio donde nace, sus escritores, la política contra el graffiti, presenta entrevistas fotografías y fragmentos de conversaciones con los protagonistas de la época.

CHALFANT, H. y COOPER, M. (1984). Subway Art. Londres: Thames and Hudson.

Libro muy importante históricamente por ser considerado como una de las biblias del graffiti y, quizá, uno de los medios responsables por la difusión y éxito del graffiti *hip hop* en Europa y demás países. En verdad, es el trabajo de dos fotógrafos americanos especializados en registrar graffiti; sus textos no traen información más inédita de lo que está en el libro de Castleman (1987). Su interés es la documentación de imágenes tanto de obras históricas como de sus autores, los primeros escritores americanos.

CHALFANT, H. y PRIGOFF, J. (1987). Spraycan Art. Londres: Thames and Hudson.

Debido al gran éxito de "*Subway art*" (1984), Chalfant invita a otro fotógrafo para realizaren un nuevo libro, que como el primero, tiene intenciones de reunir información visual sobre el fenómeno graffiti que, en aquél entonces, ya se había extendido por otras ciudades estadounidenses y grandes capitales y ciudades europeas (Londres, Barcelona, Ámsterdam, Paris, Berlín, etc.).

CORALLO, Mario (2000). I Graffiti. Milano: Xênia.

Libro escrito por un ex-escritor de graffiti que se dedica a investigar el fenómeno en Italia. Corrallo escribe sobre la historia desde los primeros movimientos contraculturales hasta el surgimiento del graffiti en los años setenta en Estados Unidos. Corallo narra sus experiencias proponiendo que el lector se ponga en el lugar del escritor y eso resulta interesante para entender el graffiti desde el punto de vista de sus propios autores. El autor también explica los códigos y las leyes del graffiti, su funcionamiento, lo que debe ser respetado, el lenguaje, y los aspectos sociales del graffiti *hip hop* en Italia comparado con sus originales. Todas las consideraciones presentadas en su estudio son basadas no sólo en su experiencia anterior, sino también en una investigación de campo realizada por él. Al final, Corallo presenta un apartado sobre graffiti en Milán que sigue a sus conclusiones.

CYBRIWSKY, Roman & LEY, David (1974). Urban Graffiti as Territorial Markers. *Annals of Association of American Geographers*. v. 64, nº 4, pp. 491-505.

Los autores estudian las *gangs* de graffiti y ofrecen información sobre la función, el significado y el uso del graffiti en la comunicación de una *gang*. Las observaciones apuntan la dinámica demográfica – migraciones de grupos étnicos ajenos – y los cambios sociales vinculados a estos cambios.

DEMERS, Jeanne & McMURRAY, Line (1990). Le graffiti urbain, forme brève du manifeste au art mineur. In: *Vox & Images*, Montreal, v. 15, n 2, pp.209-219.

Artículo que se centra en previsiones del declinio de los graffiti *hip hop* que, según las autoras tiene sus días contados. Esto se explicaría por su carácter agresivo, por ser algo que se impone sobre la voluntad de la población; y por la manera con la que usa el muro, exterminando la neutralidad

del otro. Pero la investigación se presenta como una forma de recuperación de la supuesta vulnerabilidad del graffiti, interesada en recuperarlo a través del arte.

DIEGO, Jesús de (2000). Graffiti. La palabra y la imagen. Barcelona: Libros de la Frontera.

Investigador de Zaragoza, dedica su investigación a lo que llama Graffiti *hip hop*. Defiende su interés por el fenómeno criticando y contestando a todo momento los huecos teóricos de la investigación de Garí con relación a su tema, así como sus afirmaciones reconocidas como “tendenciosas” resultantes de una investigación a que llama superficial y de una investigación de campo inexistente sobre el Graffiti *hip hop*.

Diego consigue hacer un recogido bastante amplio sin ser superficial. Empieza presentando su investigación y su metodología para después introducir el graffiti dentro de la cultura *hip hop*. Contextualizando culturalmente su objeto, lo define y expone sus componentes formadores (escritores, espacio, tipos de obras, soportes, técnicas), también habla del graffiti comercial y del graffiti en la galería o en museo. La tercera parte de su libro, Diego dedica a la historia desde los *Beat* a los 70 en Nueva York, el surgimiento del Movimiento *hip hop*, hasta la llegada del graffiti en Europa en los 80. En el apartado “*El nacimiento del graffiti hip hop como proceso ecléctico de tendencias culturales*”, analiza el graffiti y expresiones de la cultura de masas, como hizo Joan Garí antes con el graffiti europeo. También defiende el carácter político presente en los graffiti *hip hop*, negado por la investigación de Garí. Para concluir su estudio, usa el mismo contenido teórico que usó el anterior investigador, las teorías de Calabrese (1994), para contestar en términos equivalentes lo que escribió su colega.

Además, al final del libro presenta un glosario de jergas usadas por los jóvenes españoles escritores o relacionados a la cultura *hip hop* en España.

EQUIPO DIORAMA (1977). Pintadas del Referéndum. Madrid.

Publicación que organiza muchas imágenes de las pintadas políticas hechas en la ocasión de la reforma política en España, Referéndum Nacional. Además de las pintadas el Equipo Diorama registra en términos comparativos, la propaganda oficial y la "clandestina", los carteles, panfletos, etc.

GARÍ, Joan (1995); La Conversación mural, ensayo para lectura del graffiti. Madrid: Fundesco.

Investigador de la Universidad de Valencia, ha publicado más de un libro sobre el asunto en castellano y en valenciano. *La Conversación Mural*, publicación castellana, estudia principalmente lo que el autor llama Graffiti Europeo o Francés, definido por pintadas de carácter político, filosófico y poético encontradas en las calles urbanas. También es objeto de su interés cualquier graffiti que tenga prioridad en discursos verbales sobre discursos iconográficos; eso explica el escaso interés de Garí por lo que llama Graffiti Americano (o graffiti *hip hop*), dedicando a este pocas líneas críticas.

Garí comienza su libro con definiciones conceptuales, terminología, historia y clasificación de los graffiti. Tras ello, en capítulos siguientes analiza los discursos de imágenes y palabras con bases en la semiótica, y la pragmática del discurso mural; la poética del graffiti; las relaciones entre graffiti y otras expresiones de la cultura de masas (cómic, cartel, cine, fotografía periodística, etc.); y concluye su trabajo estableciendo un paralelismo entre las teorías de posmodernidad propuestas por Omar Calábrese en "*La Era Neobarroca*" (1994) y los graffiti europeos.

HUBER, Joerg (1986). Serigrafittis. Paris: Hazan.

Habla de los graffiti de plantilla, extensamente encontrados en Paris. Como muchos otros libros publicados sobre graffiti, los textos son únicamente

construcciones introductorias para lo que el libro realmente ofrece de bueno: las fotografías.

LUCCHETTI, Daniela (1999). *Writing*. Roma: Castelvechi.

La investigadora analiza el graffiti *hip hop* desde la antropología cultural y la sociología, también mirándole artísticamente.

Su interés se halla en Italia en las ciudades de Milán, Roma, Boloña y Nápoles. Lucchetti habla de historia, de características, de correspondencias, de protagonistas y da las rutas del graffiti *hip hop* en estas ciudades. También dedica un apartado a su metodología donde enseña su especial interés en investigación del graffiti en Internet. Su libro trae una bibliografía extensa con direcciones web y glosario de jergas del mundo graffiti y *hip hop* italiano.

MACCHIAVELLI, Mariarita (1999). *Spray art*. Torino: Fabbri Editori.

Interesante guía de cómo entender y hacer graffiti *hip hop*. Lo mejor que la publicación presenta son las ilustraciones y las técnicas básicas fotografiadas y enseñadas paso a paso por el escritor italiano FlyCat que se propone a realizar una pieza de graffiti en el decorrer del libro.

El libro también ilustra los variados estilos y dedica algunas líneas a importantes escritores. También presenta glosario de jergas.

MAESTRE YAGO, Miguel Angel (1996). Los graffiti: texto e imagen entre lo marginal y lo erudito. Tesis Doctoral, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Valencia: UPV.

Esta tesis tiene interés por las diversas expresiones del graffiti urbano. El autor quiere con la investigación establecer relaciones entre estas formas expresivas y las formas del arte desde el romanticismo hasta el arte de los 60. Para lograrlo, Yago compara las características formales encontradas entre uno

y otro fenómeno.

Su tesis presenta una introducción a los graffiti (conceptos; tipos; etimología; historia; características generales, como transgresión; etc.). Algunos ejemplos de los artistas que tuvieron sus obras relacionadas directamente o comparativamente con los graffiti son: Klee, Miró, Duchamp, Dubuffet, Brassai, Tápies, Kooning, Mathieu, Pollock, COBRA, Rauschenberg, Jasper Johns, J. Dine, etc. En correspondencia a ellos, en Europa, los llamados artistas del "nuevo realismo": Armand, Dufrene, Martial, Tinguely, Christo, Yves Klein. También Cy Twombly, Beuys, Arnuf Rainer, concluyendo con Basquiat y Keith Haring.

NICOLA LOPEZ, Ivana M. (1995). Los graffiti: un saber alternativo. Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte. Barcelona: Universidad de Barcelona.

La investigación trata principalmente de los graffiti *hip hop* aunque analice a muchas otras formas de graffiti encontradas en la ciudad, incluso los graffiti de los retretes públicos. Aunque la autora no establezca un grupo definido a ser estudiado, es evidente su mayor interés por los típicos americanos. Su trabajo busca, además la relación entre graffiti y fotografía; haciendo también alguna referencia al "deseo" como uno de los motores que llevan a uno a escribir graffiti.

SUMIYA, César (1992). As Culturas Marginais e os Grafites. Dissertação de Mestrado. Departamento de Relações Públicas, Publicidade e Turismo, Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

Trabajo de investigación donde el autor hace un análisis importante sobre el fenómeno del graffiti *hip hop* en Brasil, apoyándose en la antropología y en la filosofía contemporánea. Sumiya también dedica especial atención al

fenómeno de las *pichações*, curiosas formas de expresión en *tags* realizadas únicamente por escritores brasileños y sus relaciones con formas de contestación contra la sociedad de consumo y los medios de comunicación de masa posmodernos.

VV.AA. (1997). Los Muros Tienen la Palabra: Materiales para una historia de los graffiti. Actas de la segunda edición del Seminario Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita, Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía. Valencia: Universidad de Valencia.

El volumen presenta los textos de los distintos estudios presentados en el "Seminario Internacional de Estudios sobre la Cultura Escrita": "*Los muros para el que los trabaja*" de Jenaro Talens – breve introducción al tema graffiti; "*Defense d'afficher. Cuando escribir es transgredir*" de Francisco M. Gimeno Blay – análisis del carácter transgresor del graffiti y las respuestas del ciudadano; "*Los graffiti prelatinos de la Península Ibérica...*" de Arturo Oliver Foix; "*Los grafitos griegos y la literatura escrita*" de Carmen Morenilla Talens; "*Los graffiti antiguos: entre escritura y lectura*" de Guglielmo Cavallo – textos que presentan un estudio de los graffiti primitivos desde épocas de dominio griego en la península y en Italia llegando a Pompeya y al Imperio Romano, es una mirada más arqueológica y hasta criptográfica a los graffiti antiguos, aunque levanten también hipótesis sociológicas; "*Fragmentos de Historia*" de Luisa Miglio – propone un estudio sobre el valor documental del graffiti analizando una serie encontrada en Siena desde 1433 hasta 1534, que registraron momentos históricos importantes de la época; "*Escribir en el Palacio Real, los graffiti del Mirador del Rey Martí*" de Llavata y Rodríguez – presentan descripción de firmas que fechan 1555; "*Graffiti Arabes, un intento de clasificación*" de Carmen Barceló – es un estudio sobre las características del graffiti hechos por musulmanes en Países del Islam y en la Península Ibérica; "*Grafitis Infantils: de cara a la paret*" de Ricard Huerta – texto especialmente interesante por ser el único que hizo referencia al fenómeno del graffiti *hip hop*

entre los adolescentes de la ciudad de Valencia; "*Paredes sin palabras, pueblo callado*" de A. Castillo Gomez; "*Mentre els murs no deixen parlar, una visió semiòtica de graffiti*" de J. Garí; "*la Política en la pared: en las proximidades de la gran ciudad*" de A. Perez Villagrasa y A. A. Palanca Mulet; "*El joc Transgressió/repressió: les pintades*" de Alcantara i Creus, Martinez i Arnal y Toldra i Vilardell; "*Escribir muros en Castellón*" de Molla i Alcañiz; "*Parlem Valencià*" de Abel Thous Bayarri – son estudios sobre la incidencia de graffiti y pintadas políticas en la Comunidad Valenciana y Madrid, la poca referencia que hacen al graffiti *hip hop* es para diferenciar los dos tipos y afirmar el objeto de interés de las investigaciones.

Otra fuente de información accesible y fiable sobre graffiti, principalmente sobre el graffiti *hip hop*, son las publicaciones periódicas, como revistas y fanzines especializadas, halladas en todos los países donde exista el graffiti *hip hop*. Estas publicaciones son valiosísimas para el investigador porque suelen traer información de primera mano, además de entrevistas con los escritores activos o con los que hicieron historia en el movimiento. Las revistas quizá sean la fuente más segura y fiable de información actualizada; principalmente de carácter visual, pues publican las últimas técnicas, los encuentros y las fotografías de las obras de los escritores nacionales e internacionales más representativos de la actualidad. Para el investigador interesado en seguir el desarrollo del lenguaje del graffiti, seguramente, ningún otro medio puede ser mejor que éste, una vez que es realizado y orientado a personas directamente vinculadas al movimiento.

En España había por lo menos, hasta 2002, tres revistas de gran circulación que trataban del tema graffiti integralmente: *Wanted Magazine*, de Madrid; *Serie-B*, también de Madrid; y *Down Rocks*, de Barcelona.

Publicaciones no impresas sobre graffiti

Presentamos en la bibliografía de esta investigación un apartado

especial que organiza una lista importante de direcciones en Internet que, además de servir como importante fuente alternativa de consulta, pueden interesar y apoyar al investigador de graffiti. La Internet actualmente ofrece un sinnúmero de páginas *web* donde se puede encontrar cualquier clase de información acerca del fenómeno, desde artículos publicados de importantes investigadores, hasta informaciones históricas, entrevistas y biografías de escritores de graffiti. Además de presentar un conjunto de imágenes extraordinario con garantía de actualización diaria, ofreciendo al investigador un material casi infinito, principalmente visual, tanto de la producción antigua como de la más contemporánea experiencia del graffiti, en casi todos los países, ofrecido en diversos idiomas.

II.2. El Graffiti *hip hop*

II.2.1. Generalidades

Acertadamente, Jesús de Diego (2000) observó que pocas veces en la historia cultural del occidente ha habido “una forma de expresión de semejante envergadura” que “se haya mantenido fiel a sus mecanismos originales de producción durante más de veinte años” (p. 15).

Ya exhaustivamente investigado, el graffiti *hip hop* fue considerado por muchos como forma de expresión artística libre de modelos y restricciones, y por otros como forma de intervención vandálica o incluso política. En cualquiera de las definiciones, vamos a encontrar el hecho de estar tratando, antes de nada, de una escritura. Sea arte o sea crimen, sea instrumento de lucha o sea reflejo de inmadurez e irresponsabilidad, los jóvenes que practican esta forma de comunicación son reconocidos entre sí por escritores de graffiti. De una manera muy sencilla, lo que hacen es escribir sus nombres sobre superficies variadas, generalmente públicas, no destinadas a estos fines. Sin embargo, nuestra intención es mirarlo como algo más que firmas.

El graffiti *hip hop* es un sistema de comunicación, muy bien articulado, organizado en determinadas pautas culturales que extrapolaron las fronteras de varias naciones. Hay, además, una serie de reglas y técnicas que uno debe aprender al comenzar a escribirlo; y junto a ellas, hay leyes y pautas de actuación que deben ser respetadas pues componen una especie de ética en la práctica. Reconocemos que por detrás de las obras de esa forma tan particular de graffiti existen verdaderas protestas contra la propiedad privada, contra el control del sistema sobre los ciudadanos, mecanismos de recuperación de identidad, individual o de grupo, además de un gran deseo de participación y de reconocimiento social. Es decir, el graffiti *hip hop*, por la manera con la que se ha instalado en nuestras vidas y en nuestra sociedad, es menos un juego de niños vándalos y más una “estrategia creativa”.

Su historia y su estudio han privilegiado, hasta ahora, la participación masculina en el tema, confirmando la vigorosa afirmación de que “graffiti es cosa de hombres”. Aunque el análisis inmediato de esta afirmación sea desnecesario, no es posible dar las espaldas al hecho de que los vínculos culturales y sociales de la práctica específica de este tipo de graffiti se organizan alrededor de una subcultura extremadamente jerarquizada en los modelos patriarcales de la cultura contemporánea. Es decir, la subcultura urbana del *hip hop*, ha absorbido el graffiti como expresión gráfica y le ha prestado todos sus valores y paradigmas, incluso en la suntuosidad simbólica del elemento masculino.

II.2.2. Repaso Histórico

El Movimiento *hip hop*

El *hip hop* se desarrolla en el ámbito suburbano de los guetos estadounidenses en los años 70, paralela y “ajena” a la cultura

institucionalizada por los blancos. Como subcultura, propone nuevos medios de actuación en sociedad y nuevas formas de creación cultural, de naturaleza combativa y política, llevando los valores y derechos del pueblo afro-americano. “Desde el punto de vista antropológico, el *hip hop* sería, ante todo, un conjunto de estrategias de actuación social en el espacio urbano” (DIEGO, 2000: 54), y organiza formas específicas de expresión artística, de actuación en sociedad y de relaciones externas, enfrentándose en los mismos escenarios urbanos que sus antagonistas. Nace renunciando a su participación en las instituciones que “implícitamente” reniegan la cultura de los negros en los Estados Unidos, aislando esta población en los guetos. Pero, a pesar de heredar importantes pautas de actuación en el movimiento de resistencia negra ya existente en los Estados Unidos – reverenciando a grandes líderes como los Panteras Negras, Martin Luther King y Malcolm X – pese a todo eso, la gran influencia cultural del *hip hop* fue la música (desde el *reggae* jamaicano hacia el nuevo ritmo conocido como *rap*), que no por casualidad, pasa a representar una forma de coexistir socialmente.

Así que, antes de volverse un fenómeno reconocido internacionalmente, el *hip hop* era conocido como algo específico de los callejones de los guetos estadounidenses. Configurado por la Zulu Nation, forjada por Afrika Bambaataa en 1974, ganó su fuerza en la música *rap*, “reacción hacia la música *disco* que estaba en moda entre las clases altas (...) de todos los Estados Unidos” (*op. cit.*: 154). La figura del DJ fue esencial para el surgimiento del nuevo ritmo que iba a configurar la nueva cultura urbana. La música y el baile, de cierta manera empezaron a unir bandas rivales, y las estructuras jerárquicas de estos grupos han sufrido algunas modificaciones con el apareamiento de las *crews*, nuevo tipo de colectivo que acercaba personas apasionadas por la música del *hip hop*. DJs se han unido a MCs, los *Masters of Cerimonies*, que recitaban las rimas embalados por el nuevo *beat*. Pero la verdadera esencia del *hip hop* se encuentra en la competición que, en teoría, era un ejercicio para el desarrollo del estilo, contra la violencia, las drogas y la desigualdad. Las “batallas de estilo” ocurren cuando dos o más individuos intentan probar quién es el mejor,

sea con los “platos” (discos), con el micrófono, con el baile o con los botes de *spray*.

La Zulu Nation fue el espíritu guía del *hip hop*. Planteando contra el racismo y la violencia, y a favor de la unión de los negros, Afrika Bambaataa, uno de los primeros DJs exponentes del *rap*, creía que con la música, todas las barreras sociales, culturales y étnicas serían superadas. La Zulu Nation ha puesto en discusión casi todo: la historia, la religión, el lenguaje; y la clave de su supervivencia era crear una red de contacto que ayudase toda la comunidad de sus miembros. La confianza en la libertad y en la igualdad se haría en la afirmación de tres principios fundamentales: conocimiento, prudencia y comprensión. Otro principio fundamental dentro de la organización es el de respetar el otro y el superior, sea el padre o el jefe. Todo eso, se resume en veinte preceptos fundamentales (ZULU NATION, 2001: On line):

1. La Zulu Nation no es una banda. Es una organización de individuos que buscan el suceso, la paz, el conocimiento, la prudencia, la comprensión y una justa forma de vida.
2. Los miembros Zulu deben buscar medios de vivir positivamente en la sociedad.
3. Acciones negativas nos alejan de la justicia. El comportamiento animal es de naturaleza negativa. Los Zulu deben ser civilizados.
4. Los miembros Zulu deben aprender la lección del infinito.
5. Los Zulu no deben asociarse a organizaciones que se basan en la negatividad.
6. Los Zulu deben estar siempre en paz con el otro.
7. Cada Zulu debe defender todo lo que cree, y creer en las leyes del profeta Muwsa (Moisés): ojo por ojo, diente por diente.
8. Los Zulu deben saludarse con el saludo adecuado.
9. Los Zulu deben saludar a sus hermanos y hermanas, cuando llegan o se van, en cualquier lugar del planeta.
10. Los Zulu deben estar lejos de los problemas.
11. A los Zulu no les está permitido arreglar sus diferencias con otro Zulu peleándose.
12. Los Zulu no deben envolver otros Zulu en sus problemas personales. Si necesitan de un guía o de un auxilio para un problema deben consultar el jefe Zulu.
13. A los Zulu está prohibido hacer publicidad de su involucramiento con la Zulu Nation de forma no respetuosa, especialmente usando nuestro nombre en la violencia o en el crimen.
14. Los Zulu deben acordarse de tener una vida pacífica buscando ser justos.
15. Los Zulu deben buscar el conocimiento de sí para engrandecerse en el mundo de la jungla.
16. Los Zulu deben homenajear siempre la Zulu Nation.

17. Todos los Zulu deben participar de los encuentros de unificación de la Zulu Nation.
18. El rey y la reina Zulu son igualmente importantes en la fundamentación. El respeto debe ser asegurado. Los jefes deben ser respetados.
19. El cumpleaños de la Zulu Nation es el 2 de noviembre. Esta es una fecha oficial que debe ser celebrada por toda la semana.

En entrevista para la revista brasileña *SB- B-boys Style* (1998, nº 4) Bambaataa habla que la Zulu Nation existe para enseñar a los jóvenes el valor de la unión en el trabajo, independiente de las diferencias religiosas. Afirma que además de la fe por *Alha*, o *Jaho*, *Baia*, *Anu*, Dios, etc., hay que tener fe por el *B-boy* y por la *B-girl*: "vine a Brasil y hay la Zulu Nation Brasil, África Zulu, Inglaterra Zulu, Francia Zulu, Alemania Zulu, Japón Zulu. Es una nación única en conexión y la música me da este poder" (p. 10).

Pero el *hip hop* no es solamente la Zulu Nation, aunque el trabajo de Bambaataa haya sido fundamental para el fortalecimiento de la nueva cultura. Para mejor comprenderlo debemos empezar a entender sus elementos. Es que el *hip hop* se refiere a un conjunto de actividades y conductas específicas de la nueva cultura urbana "que tiende a provocar sentimientos de adhesión parecidos a los nacionalismos; de hecho, se emplea con frecuencia la expresión *Nación hip hop*" (*op. cit.*: 10). Entre sus actividades está el *rap*, representando la música; el *breakdance*, representando el baile y el *graffiti*, representando la expresión plástica del movimiento.

La palabra de lengua inglesa *rap* significa, en primera mano, golpear suavemente y por extensión, proferir palabras de golpe (coloquialmente, *to rap* significaría charlar o parlotear). Después del *hip hop* adquirió el nuevo significado de "hablar rítmicamente con acompañamiento musical" (TONER, 1998:9).

En cambio, el término *hip hop* viene de la frase de DJ Hollywood: "*to the hip, hop, the hippy, thr hippy hippy hip, hop hoppin'ya don't stop rockin*" (*op. cit.*: 46), que puede traducirse como un movimiento de las caderas.

Cronológicamente hablando, podemos decir que todo ha empezado en la música en la escena jamaicana de los 70. Algunos DJs como Coxsone Dodd,

Prince Búster o Duke Reid habían construido sus propias discotecas móviles a bordo de pequeños camiones. Copiando a los locutores de las radios norteamericanas, solían dirigirse al público con micrófono en la mano entre las canciones para animar el baile. Así, la figura del DJ pasa a adquirir cierta importancia y de forma natural, fueron sustituyendo los músicos en las fiestas veraniegas al aire libre. Frecuentemente, batallas eran organizadas entre los DJs que se habían instalado en farolas demasiado cercanas, donde solían enchufar sus equipos. Ni siempre de forma voluntaria, estas batallas competían para atraer el público. Vencía el que “pinchaba” la mejor música, lo que generalmente se imponía a la fuerza del equipo más potente. (TONER, *op. cit.*: 41).

Hasta el aparecimiento del DJ Kool Herc que llamó la atención no sólo por tener un poderoso equipo, sino por pinchar músicas distintas (tenía discos raros, algunos de procedencia jamaicana), y principalmente porque había observado que algunos discos tenían un momento de clímax que generalmente coincidía con la parte instrumental de la canción. Su gran idea fue prolongarlo poniendo dos copias del mismo disco en los platos de la mesa, así repetía este fragmento alternando los canales de los discos. Herc bautizó su intervención de *breakbeats*. (*op. cit.*: 43)

Pronto, varios bailarines empezaron a seguir Kool DJ Herc, dondequiera que pinchase, realizando bailes acrobáticos en los *breakbeats*, fueron llamados *B-boys* (abreviatura de *breakbeat boys*) y el baile era conocido como *b-boying*, y más tarde, *breakdancing*. La técnica de usar copias del mismo disco era conocida como *backspinning* o *breakbeat deejaying*, que es el germen del *hip hop*.

El primer competidor a la altura de Herc fue Afrika Bambaataa que ya tenía su propia estructura de baile con sus bailarines, la conocida Zulu Nation. Un tercer nombre fundamental de la época es Grandmaster Flash y su arma en las batallas fue su habilidad técnica. Flash se dirigió a las discotecas para aprender con los DJs profesionales, empezando, tras ello, a usar recursos como preescuchar por los auriculares la música siguiente logrando poner sus discos

en el punto exacto de las canciones; además de aprender y crear muchos trucos, como pinchar de espaldas, con la boca o con los pies, transformando su performance en verdadero espectáculo. Su preocupación con la técnica tuvo un efecto aun más importante para el *hip hop*, es que por estar demasiado ocupado con los "platos", no podía más hablar por el micrófono, así que, contrató a alguien que lo hiciera por él. Hasta entonces era el DJ quién tenía el micrófono, pero en consecuencia del desarrollo técnico, a partir de Grandmaster Flash, surgió el Maestro de Ceremonias conocido por MC. El primer MC puede haber sido Cowboy, contratado por Flash, que luego formó un grupo con más cinco bautizado *Grandmaster Flash and the Furious Five*. (*op. cit.*: 47)

Los años 70 fueron la época de oro del *hip hop* "incorrupto", genuinamente fruto de la calle donde todo era estrictamente una competición de estilos. A partir de ahí el movimiento estaba asegurado, luego surgieron los primeros discos grabados y el número de grupos de *hip hop* se multiplicó por los Estados Unidos. El primer grupo a tener una mujer como MC fue *Funky Four Plus One*, poco después surgió *Sequense*, el primer grupo formado por chicas exclusivamente (*op. cit.*: 52). El *hip hop* tenía su mensaje de igualdad pero siempre fue extremadamente masculino con tendencias machistas. La poca participación de mujeres es la prueba de ello.

El movimiento, además de tener en su filosofía la igualdad entre los hermanos de color y refutarla con actitudes incontestablemente misóginas por parte de sus integrantes, estuvo, desafortunadamente, cada vez más relacionado con la violencia. Los casos de rivalidad entre grupos que acababan en muerte y agresión física ya no podían ser considerados casos aislados y cada vez más era difícil alejar el *hip hop* de la máxima de la violencia.

Su música comenzó, entonces, a denunciar o "elogiar" la violencia. En mediados de 80 y principios de los 90 el *gun-rap* (*rap* de pistolas) o *gangsta rap* aparece en la escena. Este nuevo estilo se caracterizaba por hablar especialmente sobre temas relacionados a la violencia de los guetos de las ciudades estadounidenses, la verdadera realidad de los negros afroamericanos.

Algunos discos de *rap* y de *gangsta* empezaron a ser censurados por los contenidos sexistas y sangrientos. Uno de los históricos casos fue el del “*Cop Killer*” (asesino de policías), música prohibida de Ice-T, que tuvo una aceptación histórica en los medios de comunicación, envolviendo el Warner Brothers que distribuía los discos de la banda, el presidente Bush y el candidato a presidencia Bill Clinton. El propio Ice-T se ha defendido al decir:

No necesitaba a nadie que llegara y dijera que yo tenía derecho a decir eso. Necesitaba a gente con credibilidad que se levantara y dijera ‘No solo Ice-T tiene derecho a decirlo, es que además tiene razón. ¡Que le den por el culo a la policía! (...) Dios sabe que yo no pensaba que ‘Cop Killer’ fuera polémica. Pensaba que todo el mundo odiaba la policía. Todos mis amigos odian a la policía. (ICE-T *apud* TONER, *op. cit.*: 90)

Desde los años 90 hacia la primera década del siglo XXI, el *hip hop* ya era presencia en casi todos los países occidentales. A pesar de su evolución, continuó, por lo menos teóricamente, con las mismas pautas desde sus primeras prácticas en los 70.

La cultura *hip hop* en su esencia puede ser considerada una fraternía, lo que quiere decir que ocurre en un campo de identificaciones más horizontales, en comparación con los modos de dominación vertical de las masas y sus líderes (KEHL, 2000: 212).

Pero en una sociedad acostumbrada a un paternalismo autoritario, también para las formaciones fraternas en su función creadora de significantes y de ciudadanía, se coloca una cuestión: ¿cómo evitar que del acto de valor colectivo que elimina la antigua dominación del padre omnipotente e instituye un nuevo pacto civilizador, se produzca un nuevo usurpador en la figura del héroe? ¿Cómo sujetar (...) las nuevas formas de lenguaje producidas en los cambios horizontales que intentan comunicar, de un al otro, experiencias que hagan sentido, que produzcan valor, que sugieran un programa mínimo de renunciaciones necesarias para sujetar una ética de convivencia? (...) Los participantes del *hip hop* tienen una idea un poco más precisa de su revolución, a empezar por las armas: su palabra en primer lugar. Luego, su ‘conciencia’, su ‘actitud’ (...) que, en términos generales, significan: orgullo de la raza negra y lealtad para con los hermanos de etnia y de pobreza. (*op. cit.*: 210, 217)

El análisis de Kehl presentado arriba nos invita a preguntar sobre la “ética de convivencia” postulada por el propio movimiento. A pesar de todo el

discurso de la horizontalidad, lo que dicen, dicen únicamente para ellos, son palabras destinadas al grupo solamente; así, naturalmente se produce una separación entre los participantes del *hip hop* y el resto de la población, los de fuera. "Más difícil aun es hablar de ellos. Ellos no nos autorizan, no nos dan entrada. Nosotros estamos al otro lado" (*op. cit.*: 214). La verdad es que el *hip hop* se ha transformado en una verdadera muralla para quién participa de la cultura. Y puede ser considerablemente cerrado a personas que no participan del movimiento, incluso las que pueden mostrar algún interés de comprenderlo. Hay un prejuicio esencial entre los *b-boys* e incluso entre las *b-girls*. Cuando se les pregunta porque se cierran tanto, como en los ejemplos de abajo, la mayoría contesta que muchos de los que llegan no están realmente interesados en el *hip hop*, sino lo buscan por moda:

El tiempo pone todo mundo en su sitio... También nos damos cuenta cada vez más, que hay demasiado 'personajillo' metido en esto del *hip hop* y que no tienen nada que ver con nuestra cultura. Carroñeros en busca de presas, su trozo de pastel a base de picotear aquí y allí, y si mañana no funciona, pues me busco otro rollo y en paz. (Editorial de SERIE B, 2002, nº 12: 3)

El movimiento esta creciendo, es normal que aumente los "Toyacos", interesados que vuelven al ver que ya hay más color, pero bueno, yo creo que a esos les acabará luciendo el plumero en corto periodo de tiempo, ya que el *hip hop* para mí es un sentimiento y darse cuenta de quién le tiene y quién no, no es muy difícil. Ser *B-boy* es tener ese sentimiento, nada más, cada uno es como es y no tienes que seguir ninguna norma a la hora de vestir, hablar ni vivir, si no se convierte en una secta y yo estoy en contra de eso. (BREACK, 2002: 62)

El resultado de tanto sectarismo es la paradoja: un aumento expresivo del mercado más comercial del *hip hop*, una vez que el público potencialmente interesado en la cultura tiene, a menudo, dificultades en la adquisición de información de contenido, no quedando otra alternativa sino consumir la basura ofrecida por los medios de masa. Es decir, cuanto más cerrado esté el movimiento, más fácilmente será confrontado por los intereses puramente comerciales; porque, sencillamente, con esta actitud altamente autoritaria y quizá superior, los propios participantes de la cultura dificultan la participación de personas realmente interesadas, cerrando sus puertas a la entrada de

nuevas ideas. En conclusión, a pesar de toda la filosofía, desafortunadamente, el *hip hop* viene enseñando su cara como una "Nación" cerrada y sexista, que para defender su supuesto carácter revolucionario corre el riesgo de volverse una mercancía cada vez más desechable.

Ahora bien, el encuentro entre el *hip hop* y el graffiti ocurre de forma más o menos estratégica. Ambos surgen independientes en la década de los setenta; a principio, el graffiti tenía su fuerza y planteamiento propios, alejados de cualquier marco que no fuese la expresión individual de cada escritor con relación a su actividad específica, es decir, decorar los trenes con sus piezas y difundir sus nombres por la ciudad. Los factores internos de articulación del propio lenguaje (el carácter competitivo, el deseo de dar voz al gueto, etc.) y la contextualización geográfica y social (el gueto y las minorías raciales), hicieron que su práctica fuese rápidamente vinculada a la cultura *hip hop*. Es decir, los mismos jóvenes que escribían graffiti y participaban de las bandas callejeras, eran también los protagonistas de las nuevas prácticas inauguradas por el *hip hop*, como el *rap* y la *breakdance*. Por esta correspondencia en las actividades culturales colectivas, el graffiti fue reconocido como expresión plástica del movimiento y perfectamente asimilado por sus integrantes. A partir de entonces, hablar de escribir el nombre por la ciudad, "dejarse ver", "bombardear", o pintar trenes y "hacer piezas", es lo mismo que hablar de graffiti *hip hop*. El graffiti unido al *hip hop* gana fuerza como un instrumento de resistencia a la autoridad y a los códigos sociales y de comunicación, y además, pasa a ser una expresión de solidaridad y compañerismo. Pero no podemos negar que, a pesar del graffiti estar estrechamente unido al movimiento, exista un expresivo número de escritores de graffiti *hip hop* que no tienen ninguna relación directa con el movimiento, o que ni siquiera les gusta la música *rap*. Este fenómeno es certificado por los propios escritores que participan activamente del movimiento, como en el testimonio de Atome (2001):

Para mí, crecer en el *hip hop* está relacionado a todas las disciplinas, graffiti incluso, pero decirlo no significa, en absoluto, que si te gusta solamente uno de

los elementos debes apreciar también a los otros. Es necesario recordarse que agrupar todos los elementos bajo el mismo techo llamado *hip hop*, fue una maniobra de los medios de Nueva York, y así se nos fue presentado cuando lo hemos conocido, pero es una locura decir que si pintas debes, obligatoriamente, escuchar *rap*. (p. 7)

Esto se explica por la fuerza de atracción independiente que el graffiti, sólo, suele ejercer sobre jóvenes interesados por el fenómeno. Ellos, a pesar del *hip hop*, prefieren seguir a parte y trabajar de forma autónoma por el simple placer de escribir graffiti.

El surgimiento del graffiti *hip hop* en los Estados Unidos

Hay dudas sobre donde ha nacido el graffiti *hip hop*, si en Nueva York como nos cuenta Castleman (1987), o si en Philadelphia, antes en los años 60 (CHALFANT y PRIGOFF, 1987: 42). Según la versión de Castleman, las primeras pintadas surgieron en finales de los años 60, en el metro de Nueva York, cuando un joven de origen griego llamado Demetrius empezó a escribir su *hit* (así se llamaban las *tags* en aquel entonces), TAKI 138, principalmente en las estaciones de Manhattan [9].

Tras él, surgieron Frank 207, Chew 127, julio 204, entre otros. El número que acompañaba el nombre correspondía generalmente a la calle donde vivían estos chavales pero, con el paso del tiempo, esta práctica fue abandonada porque ayudaba a la policía a localizar los escritores. Para ellos esta era la mejor manera de aparecer, práctica conocida como *getting up*, que corresponde a escribir los nombres en muchos sitios, escribirlos en sitios excepcionales, de difícil acceso; algunos, por ejemplo, se han dedicado a escribir sus nombres a media altura de los edificios, en lugares que parecían inalcanzables para los humanos, estimulando la imaginación y la admiración de muchos.

Las firmas solían ser escritas con letras normales hasta que llegó en Nueva York un niño de Filadelfia que escribía Top Cat, su firma tenía letras muy finas y juntas que dificultaban la lectura, lo que, al final, llamaba más la atención; a partir de ahí, un gran número de escritores adoptó su estilo

bautizado “*Broadway Elegant*” o “*Platform*”. Así comenzó la competición de quién más aparecía, estableciéndose la verdadera batalla que tuvo lugar en los vagones de los trenes del metro. Allí, los escritores experimentaron las nuevas fórmulas para asegurar que sus nombres llamarían la atención entre la multitud de firmas que ya llenaban el interior de los vagones. La innovación fue, que para hacerlas más visibles, desarrollaban nuevos estilos visuales en las letras para embellecer sus firmas. (*op. cit.*: 61)

En 1972, Super Cool crea el primero *masterpiece*, nombre dado a piezas más elaboradas; también es él quien descubre que cambiando las boquillas de los botes de spray, instrumento ya utilizado entonces en los graffiti, se podría cubrir de pintura áreas más extensas.

Armado con *spray* de pintura rosa con válvula así modificada y otro de pintura amarilla con válvula normal, Super Cool se introdujo en el apartadero de la calle 221 y pintó su nombre en grandes letras rosas perfiladas con fina línea amarilla. La resultante estaba un tanto torcida y la forma de las letras era irregular, pero era el graffiti más colorido y espectacular de los realizados hasta entonces en el metro de Nueva York. (*op. cit.*: 62)

Phase II, escritor del Bronx, fue el primero a desarrollar los *masterpieces* creados por Super Cool. Creó, además, las *bubble letters*, y las nubes, adornos que componen el fondo de la pieza. Otra revolución fueron las letras 3D de Pistol I. De esa manera el estilo pasa a ser otro camino para la fama inaugurando, en esta época, la conocida “Guerra de los Estilos”. Muchos hasta llegaban a cambiar los nombres que antes utilizaban para adaptar las letras a mejores estilos de escritura. (*op. cit.*: 63)

Fue determinante la superación de la técnica y del estilo para el surgimiento de piezas superiores que cubrirían el exterior de los vagones de trenes y metros. La prueba de esto fue el surgimiento, en 1973, del primero *Whole Car* (un vagón completamente pintado):

Nada más aparecer Flint 707 superó a todo el mundo. Hizo una obra en letras tridimensionales que ocupaba todo el lateral de un vagón, de arriba a abajo y de un extremo al otro. (...) Por entonces no se le había ocurrido a nadie pintar algo

así. Tenías que colgarte del tren y podrías caerte. Pero él lo hizo, y la gente se volvió loca después de aquello. (*op. cit.*: 66)

En esta misma época surgieron los polémicos “vomitados” o *throw ups* (piezas rápidas de dos colores) por las manos de IN, considerados pésimos en estilo. Este escritor se volvió muy famoso por la cantidad de piezas que conseguía producir, sin embargo, a los demás, su estilo no convencía a nadie, a pesar de tan abundante. IN logro celebrar su vomitado número 5000 pintando un espectacular *Whole Car*, cubierto de estrellas y variados colores, “como si quisiera demostrar que él también podía hacer obras mayores si se las proponía” (*op. cit.*: 69), pero luego volvió a pintar “sus pálidos y churretosos vomitados y no paró hasta que hubo completado el numero 10000” (Id.).

Otra importante revolución en el graffiti *hip hop* ocurrió sobre la primavera de 1974, cuando Mico introduce por la primera vez el elemento político en una pieza, con su trabajo “*Free Puerto Rico*”, en lo que se veía además la bandera de este país (LUCCHETTI, *op. cit.*: 26).

La práctica del graffiti, desde sus principios se estructura como fenómeno colectivo. A pesar de los jóvenes realizar su obra con inspiración en el propio nombre. La costumbre de pintar en grupo empieza a coexistir enseguida entre los escritores pioneros. La banda de graffiti más famosa de la historia, los *Ex-Vandals*, se formó por escritores del Brooklyn en los años 70. Ya en estas fechas, los barrios solían ser muy peligrosos debido a la cantidad de bandas callejeras que dominaban sus territorios. Para los escritores eso significaba un verdadero problema, porque si pertenecían a alguna de ellas, únicamente podían pintar en determinadas áreas limitadas por el territorio de su grupo. Esa fue la principal razón por la que los escritores comenzaron a articular sus propios grupos compuestos únicamente por jóvenes interesados en escribir graffiti. Los *Vanguards* y *Last Survivors* fueron las primeras de ellas. Pero la diferencia se hizo evidente con los *Ex-Vandals*, que si a finales de 1971 era una banda compuesta por siete escritores, llegó después a tener hasta setenta integrantes en su gloriosa existencia.

De cierta manera, la banda había crecido tanto que pasó a ser una

amenaza a *gangs* tradicionales, sin embargo, eran esencialmente pacíficos, no estaban armados ni tampoco era su interés mezclarse en peleas territoriales, conque, se defendían más por el número que por la violencia. Cuenta Wicked Gary (*apud* CASTLEMAN: 100), uno de los escritores de Ex-Vandals:

Pensábamos en qué pasaría si, ¿en lugar de andar por ahí cada uno separado pintando su nombre por todo el distrito, escribiéramos sólo uno por todas las partes?, ¿Qué efecto tendría? (...) Y así fue la formación de la primera banda de escritores de graffiti. Todos los demás escritores que habían formado bandos se dedicaban tanto a pegarse con las demás como a escribir. El único objetivo de los *Ex-Vandals* era escribir graffiti. Y esto había quedado muy claro desde el principio.

Los *Ex-Vandals* se volvieron la elite en el Brooklyn principalmente después de la competición establecida entre ellos y los *Vanguards*, esta tuvo lugar cuando fue determinado un plazo de dos meses para demostrar quién conseguía pintar más veces su nombre en las calles y en el metro. Los *Ex-Vandals* planearon minuciosamente su estrategia de ataque logrando dejar sus pintadas en todos los sitios del Brooklyn, Queens, Manhattan y en el Bronx; además, de pintar "*Ex-Vandals*" al lado de todos los "*Vanguards*" que encontraban por el camino; así que, condicionalmente, tenían por lo menos el mismo número de pintadas que sus rivales, además de las que hacían en sitios donde nadie iba. Al final fueron reconocidos campeones por ser indiscutiblemente quiénes más aparecían. (*op. cit.*: 102)

Por celos o por envidia, de lo numerosa y famosa que era, los *Ex-Vandals* empezaron a sufrir agresiones y amenazas hasta que la tensión y el miedo fueron responsables por su desaparición en 1972. Pero su legado fue incuestionable, una vez que, antes, las bandas pintaban en las paredes para marcar sus territorios y lo hacían solamente en los límites de éste, y a partir de los *Ex-Vandals*, empezaron a hacer sus graffiti fuera del territorio de los barrios dando a esta práctica una importancia nunca antes concedida. Y si antes los grupos más violentos eran conocidos por todos por su brutalidad y peligrosidad en acciones sangrientas de matanzas y robos, los *Ex-Vandals* eran igualmente conocidos simplemente porque su nombre estaba escrito por toda parte. Su

poder de absorción de miembros en la comunidad era enorme por ello, y consecuentemente, a pesar de haber sufrido ataques por parte de los más violentos que no entendían el porque de tanto escribir en los muros, con el paso del tiempo, fueron copiados por todos que se dieron cuenta de que la publicidad era importantísima. E incluso en aquellas bandas cuya violencia era el principal objetivo, se formaron divisiones especiales para escribir graffiti propagando las bandas allá de su territorio. (*op. cit.*: 108)

La desaparición de las bandas de graffiti cedió lugar a la demanda de extensión territorial de la práctica. Escritores de diversos sitios empezaron a establecer contacto entre si y el surgimiento de pequeños grupos que se unían por lazos de amistad y de intereses dentro del mundo de graffiti, independiente de la comunidad, fue la consecuencia de la expansión del propio lenguaje. Las llamadas *crews*, o *posses*, surgieron en el momento en que el graffiti empezaba a ser un movimiento fuerte en la ciudad, y la necesidad de hacer piezas cada vez mayores y más elaboradas junto a la comodidad de salir en grupos para pintar por la noche en las cocheras y en el metro, también hizo que los escritores buscasen naturalmente unos a otros, y así comenzó la formación oficial de estas pequeñas comunidades no territoriales dentro del graffiti.

Unas de las primeras *crews* fueron *Three Yard Boys (3YB)* y *Fabulous Five*, grupos muy unidos donde los escritores se ayudaban mutuamente. Según la tradición de formación, la amistad, la complicidad, y la experiencia son los determinantes para unir los miembros. Muchos escritores pasaron a, incluso trabajando solos, escribir en sus piezas el nombre de una *crew* simplemente porque les gustaba o les interesaba como forma de publicidad y autopromoción.

Además de organizaciones informales, la historia ha registrado por lo menos dos organizaciones institucionales en los primeros años del graffiti en Nueva York. Creada por Hugo Martínez a finales de 1972, la *United Graffiti Artists (UGA)* fue la primera organización de escritores de graffiti, duró tres años e hizo importantes exposiciones y publicidades del graffiti *hip hop*. Los

doce primeros miembros fueron Snake I, Stitch I, Cat 87, Co-Co, Lee 163, Flint 707, Mico, Phase II, Wicked Gary, SJK 171, T-Rex 131 y Bama, todos expertos escritores de orígenes portorriqueños. En los tres años de vida, la organización recibió el pedido de muchos otros escritores para participar, pero Martínez nunca permitió que UGA tuviese más de veinte miembros.

A los miembros, no les era permitido tampoco trabajar con otro medio de expresión que no fuese el graffiti y Martínez era demasiado cerrado en sus reglas. UGA también fue conocida por la intolerancia étnica, visto que sólo podían participar escritores de origen latinoamericano, e incluso los negros, también considerados como minoría racial, estaban definitivamente excluidos de la organización. Algo semejante ocurrió con relación a las chicas que participaron del UGA, como Stone, que por ser mejor escritora y tener un estilo superior a muchos de allí, fue eliminada al final. Sobre la intolerancia de UGA, ha hablado Wicked Gary para Castleman (*op. cit.*: 122):

Hugo lo fue convirtiendo en una organización de 'latinos', o 'hispanos'. Porque en realidad la idea era la movida interracial, con blancos, negros, 'hispanos', y de todo. Pero el ambiente 'enrareció' mucho. El caso es que Hugo era hispano y barría para dentro. (...) Cuando sugeríamos la entrada de un nuevo miembro, si era negro, siempre había una gran discusión.

UGA desaparece en finales de 1975, después de la expulsión de Martínez del cargo de presidente por los propios miembros de la organización. Tras el final de UGA, muchos escritores dieron continuidad a sus carreras artísticas y de los doce primeros miembros, ocho realizaron estudios superiores y cuatro ingresaron en escuelas de arte.

La segunda organización, *Nation of Graffiti Artists* (NOGA), fue creada por Jack Pelsiner en 1974 presentándose más democrática que UGA en todos los sentidos, tanto en lo se refiere a sus participantes, como en su disponibilidad para recibir contribuciones de fuera. Pelsiner, al contrario de Martínez, siempre estimuló a sus integrantes a desarrollar distintos lenguajes de expresión artística, así como utilizar otros medios y técnicas.

Otra importante diferencia fue la apertura de las puertas de NOGA,

desde el principio, a los iniciantes en el graffiti. Pelsiner también creía ser importante que la organización se localizase dentro de los barrios de los escritores y no que llevase los jóvenes al Soho. Funcionaba en la propia comunidad, y como ella, crecía participando de la vida de todos.

La importancia histórica de estas dos organizaciones de escritores reside en el hecho de que, quizá, a partir de entonces, algunos empezaron a calificar su labor como un trabajo artístico, o por lo menos, empezaron a tomar conciencia del compromiso estético presente en sus obras. Es interesante observar que la mayoría de los escritores de la "vieja escuela", y principalmente los que participaron de organizaciones similares, hablan del graffiti *hip hop* como expresión artística. Esto llama la atención una vez que ni todos los escritores suelen aceptar el graffiti como arte.

Sobre las mujeres, aunque Castleman no haya dedicado muchas líneas de su libro para hablar de las escritoras en los primeros años del graffiti *hip hop*, encontramos en su obra la primera justificación documentada que explicase la rara participación femenina en el graffiti. Según el autor, muchos de los escritores no aceptaban la presencia de chicas en las cocheras de trenes por una cuestión de seguridad; declaraban que las chicas corrían menos y se asustaban con más facilidad, y que, si algo malo pasase a una de ellas, se sentirían responsables (p. 69). También encontramos en Castleman una interesante anécdota sobre la participación femenina en el graffiti: en 1982, el escritor más "famoso" de Nueva York, conocido como PRAY entre los escritores, no era nadie más que una señora que vivía en la calle, y que garabateó en todas las cabinas telefónicas de Nueva York la frase "*pray*" y "*worship god*". Bama, ex miembro de UGA, contesta a Castleman (p. 87) al ser preguntado si PRAY era admirada por los escritores:

¡Pues Claro! ¡Cómo no van a respetar a alguien que logra escribir en todas las cabinas de teléfono de la ciudad! (...) La tía ha estado en zonas en las que no está muy bien visto que se pasen mujeres blancas. Verás, sus inscripciones en todas y cada una de las estaciones y en todas y en cada una de las líneas de metro... Hasta hoy no hay cabina telefónica de esta ciudad en la que no estén escritas en el cajetín de teléfono las palabras '*Jesus Save*' o '*Pray*'.

Pero aparte de las leyendas, en la historia del graffiti *hip hop* podemos recoger pocos registros de la participación femenina a principios de la década de los 70. Los nombres femeninos que quedaron no son, en absoluto, tan emblemáticos como los masculinos, que al final, fueron los que recibieron los honores del graffiti *hip hop*. Castleman habla que a pesar del predominio masculino, existían mujeres escritoras, siendo algunas de ellas muy conocidas como Stoney, Charmin, Grape I, TNT, Tony, Swan, Bárbara 62 y Eva 62, y Lady Pink. (*op. cit.*: 73)

Quizá la más conocida entre todas las veteranas sea Lady Pink, no solamente por la calidad de su trabajo **[10]**, sino por haber participado de momentos decisivos del graffiti *hip hop* estadounidense, como la participación en *Fashion Moda*. Durante los años 70 y 80 Lady Pink escribió en varias líneas del metro, sus habilidades le han concedido el respeto internacional que pocas escritoras han logrado tener, principalmente con relación a los escritores varones.

Otras jóvenes que han dejado registrados sus nombres en la historia clásica del graffiti *hip hop* fueron Charmin, Bárbara y Eva **[9]**. Castleman afirma que Charmin se volvió muy conocida entre los escritores por haber sido la primera persona que logró dejar la firma en la Estatua de la Libertad. Ya Barbara y Eva 62 fueron las protagonistas de muchas hazañas, como la que tuvo ocasión en un viaje a Miami en que las dos salieron de autobús de Nueva York hacia Florida, dejando sus nombres en todos los lugares, en las paradas del autobús, en quioscos, retretes, estaciones, etc.; es decir, a todo largo de la costa este del territorio norteamericano. Otra histórica hazaña realizada por Barbara, Eva y Charmin fue escribir sus nombres en el vestuario de chicos en *DeWitt Clinton*, un instituto del Bronx. Ninguna de ellas iba a la escuela, además, *Clinton* era un instituto masculino y no había manera de que entrasen chicas allí, y sin embargo, sus nombres estaban allí, con sus letras, como prueba de lo buenas que eran. (p. 73)

Charmin era además miembro de los *Funkadelics*, grupo de escritores

de la Escuela de Artes y Diseño de Manhattan, pero sus compañeros no le dejaban que fuese con ellos a las cocheras a pintar trenes. "Algunos tíos son así... quieren que el graffiti sea algo sólo de los tíos." Charmin al abandonar los *Funkadelics* intentó formar un grupo solamente compuesto por escritoras sin conseguirlo por no encontrar miembros suficientes. (*op. cit.*: 74)

En los *Ex-Vandals* había también mujeres, Wicked Gary habla de ellas:

En nuestro grupo había un puñado de chicas..., unas veinte o veinticinco. Para pintar utilizaban nombres de chico. Daring Dany era una chica que se llamaba Denise. Bad Bobby era otra chica y se llamaba Robin. Y así muchas otras, como Long Lightnin'Larry, que en realidad se llamaba Lynn, y Mighty Michey, cuyo verdadero nombre era Michelle. Eran hermanas, primas o vecinas nuestras y todas ellas eran escritoras de graffiti, así que entraron en la banda y se convirtieron en *Ex-Vandals*. (...) Yo mismo solía ir a pintar con una chica llamada Dimples, era mi compañera. (...) Llevábamos un par de *sprays* y un par de rotuladores y nos montábamos en el tren como si fuéramos una pareja de novios o algo así. Si aparecía la pasma, nos quedábamos en un rincón, muy juntos con la pintura detrás de nosotros. A lo mejor la poli se acercaba, miraba y olía pintura y no podía explicarse lo que pasaba, pero no podía acusarnos sin más. A veces, incluso le equivocábamos diciéndole cosas como: 'había unos chavales pintando, pero se bajaron dos estaciones atrás. A lo mejor todavía puede cogernos'. Entonces él se apeaba en la siguiente estación y nosotros podíamos seguir lo nuestro, o sea, pintando. (GARY *apud* CASTLEMAN, *op. cit.*: 103)

Charmin y Stoney, que antes habían formado parte de los *Ex-Vandals*, y fueron invitadas en 1973 a participar del UGA. Sin embargo, para Stoney, la participación allí fue difícil y corta. Según Bama (*op. cit.*: 122), Stoney, por ser una chica con personalidad fuerte y con mucho deseo de realizarse en el graffiti, acabó por amenazar el grupo constituido principalmente por chicos. "Si hubiera sido más 'femenina', o sea, si hubiera actuado de 'chica' del grupo, se habría podido quedar. Pero ella quería trabajar, hacer cosas serias, pintar como los demás" (Id.). La verdad parece haber sido también otra, la amenaza de Stoney no era solo por sus ganas que tenía de realizar su trabajo, sino en el hecho de que pintaba muy bien, y "a la hora de la verdad, ellos no eran tan buenos como ella", así empezaron a pensar como deshacerse de ella, hasta lograrlo.

La historia clásica del graffiti *hip hop* no ha dejado más que estas líneas generalmente biográficas y con ligero tono de anédocta, sobre las escritoras de

la "vieja escuela". Posteriormente, la historia del graffiti ha sido contada de forma más dispersa, cada comunidad ha guardado sus registros y memorias; las mujeres continuaron participando, unas destacándose más que muchas y muchos, pero sus nombres fueron mezclándose con los nombres de escritores hombres hasta que nadie más se preocupó en preguntar dónde estaban las chicas del graffiti.

Graffiti *hip hop* en Europa y en España

Los años 80 en los Estados Unidos fueron escenario de una verdadera carrera por la fama, tanto en el graffiti como en las artes plásticas. En este panorama, hubo un intento de reconstrucción cultural del Bronx en Nueva York y *Fashion Moda*, fue uno de los resultados. Creada por Stefan Eins, *Fashion Moda* era una organización mundial de arte que no se limitaba a funcionar como galería, sino como una "colección de ciencia, tecnología, arte y fantasía. (...) cooperativo, colectivo y público" (LUCCHETTI, *op. cit.*: 33). El graffiti *hip hop* fue obviamente asimilado por *Fashion Moda* y asociado a *Graffiti Art*, donde había tanto artistas plásticos con más o menos relación con el graffiti, como Basquiat y Keith Harring; cuanto escritores, como Futura, Ali, Zephir y Lady Pink, Daze, Crash, etc.

El mejor momento de *Fashion Moda* y de sus escritores fue en 1982 cuando la organización fue invitada a participar de la "Documenta 7" en Kassel; participaron Lee, Quimones, Toxic, y Crash. (LUCCHETTI, *op. cit.*: 37)

Los escritores que se unieron a los movimientos artísticos de los 80 ayudaron a introducir en el campo de las artes plásticas la estética del *hip hop*. Aunque hoy en día podemos observar que el graffiti *hip hop* dentro de las galerías no tuvo el suceso esperado y que sigue siendo en la calle donde su expresión realmente gana más poder, no podemos negar la importancia del intento, que abrió paso del graffiti *hip hop* para Europa inaugurando, así, la "nueva escuela" del graffiti. La publicación de *Subway Art* en Inglaterra fue también definitiva para marcar esta entrada. Tras ella, las primeras *tags* y

piezas surgieron en las calles de Holanda, especialmente Ámsterdam, cuyo desarrollo fue substancial para el establecimiento del graffiti en el resto del continente.

En 1988, surge en Europa la primera revista especializada en fotografías de piezas, llamada *Freestyle*. Fue una pequeña publicación fotocopiada en blanco y negro, tamaño A5, que tubo circulación limitada. En el mismo año, otra revista llamada *Bombers Magazine*, dando énfasis a graffiti ilegales, surgía también en blanco y negro. Así se inauguró un mercado prolífero de revistas y fanzines, que se extendió por todos los países. (BOSMAUS & THIEL, *op. cit.*: 227)

También el movimiento *hip hop* fue decisivo para la entrada del graffiti en Europa, pues, al popularizarse por el mundo, llevó consigo sus cuatro elementos (el DJ, el MC, el *Breaker* y el escritor de graffiti) para las afueras del territorio estadounidense. Pero es cierto que el factor étnico, tan importante en las pautas de *hip hop* estadounidense original, se presentase más débil en Europa. Quizá aquí, la lucha de clases, con refuerzo en la marginalidad social, resultó ser el sustituto en Europa para la cuestión de las luchas entre razas, muy patentes en el *hip hop* de los Estados Unidos. Sin embargo, en un análisis actual, los embates étnicos ya ocurren con más frecuencia en Europa con la expansión de las inmigraciones clandestinas, pero no solo entre negros y blancos exactamente, sino entre etnias árabes, latinas, etc. Queda saberse hasta dónde llega el *hip hop* en esta nueva realidad.

Pero volviendo a los 80, el origen social y económico de los escritores en Europa era más elevado que de los norteamericanos, acertadamente observado por Diego (2000: 176 y 181), en consecuencia, sus percepciones del medio urbano, sus expectativas y valores sociales y su conciencia como comunidad étnica eran bastante diferentes. Siguiendo su razonamiento, Diego propone que la percepción global, es decir, la imagen del graffiti en la comunidad ajena al *hip hop* en Europa se hará también de forma distinta a la estadounidense. Mientras estos consideraban el escritor de graffiti "básicamente como un gamberro, un individuo marginado que malgasta su

tiempo en una actividad que causa daños a la propiedad privada ajena” (Id.), los europeos estaban más abiertos a ver el graffiti como “arte novedosa, original y sobre todo inalterada por los estratos más comerciales del mundillo artístico” (Id.), postura que de cierta forma facilita substancialmente la introducción de la práctica en la sociedad europea.

Además, hay que tener en cuenta que la fuerte tradición del graffiti textual en Europa pudo haber afectado positivamente el desarrollo del graffiti *hip hop*, no desde el punto de vista formal, sino que simbólicamente, si pensamos en una sociedad ya entrenada en la práctica de escribir en las paredes.

El graffiti *hip hop* llega a España, también en los años 80 por consecuencia de la llegada del movimiento *hip hop*. Arranz Rojo (1994), en su tesis, señala que todo empezó en Torrejón (pueblo tradicionalmente reconocido por sus graffiti) cuando los hijos de militares de la base estadounidense llevaron la “manía” a España. Ya en la mitad de la década de los 80, el graffiti estaba perfectamente integrado en la cultura joven española, tanto que en 1985, el pionero Lee del *Fabulous Five*, visita Barcelona con Henry Chalfant y ayuda a mitificar aun más la nueva moda. En el panorama artístico español, llegará también el graffiti *hip hop* en la exposición “Tendencias de Nueva York” y después en ARCO 84, y en 1986 con la exposición “Barcelona Graffiti” en la galería Metrónomo. (p. 60)

Los pioneros en firmas más conocidos, desde Madrid para todo el territorio español, fueron Muelle y Bleck (la rata) **[11]**. Muelle es, sin duda, el más conocido y emblemático escritor pionero de España. En Madrid todavía podemos ver a algunas de sus firmas que vencieron el tiempo. La fascinación que se construyó alrededor de este mítico escritor español es observada en el misterioso paradero de Muelle. Muchos dicen que está muerto, otros creen que simplemente lo ha dejado y ha simulado la historia de la propia muerte. Lo cierto es que nadie sabe, seguramente dónde está Muelle ahora. MC Alberto en

entrevista para esta investigación habla del mítico escritor español:

MC ALBERTO – He visto a Muelle, el primer graffiti que he visto en Madrid, en Galicia, en Valencia, en Barcelona, pues, en todos los sitios. Y en Barcelona estaba que veían unos, si vas a Valencia, otros, a Galicia, otros. Pero uno estaba siempre en todos sitios y este era Muelle. De repente a la mitad de los noventa la gente empezó a decir que Muelle había muerto. Unos decían que lo habían matado, otros decían que por enfermedad había muerto. Otros decían que había sufrido un accidente. Pero un montón de gente dice que está muerto. Entonces, no sé si estará muerto o él ha querido fingir su muerte... y él mismo ha extendido a la voz que está muerto. O al mejor no está muerto y son simplemente cosas que hablan la gente. Pero es una gran duda. (A II: F)

Hay también registros de tantos otros escritores que pintaron los primeros nombres del graffiti español como Rafita, Sore, Mast, los Sbr, Secret, Zafiro, Ase de Ls, Nasty, Show, Rro, SSB, 69 Spc, San, Murdo, Bufon, Indio, Soviet de Leganes, Momo, Strone (THAE, 2001: On line); tal preocupación con la memoria del graffiti español se explica porque, actualmente, la escena de graffiti en España viene conquistando respeto y firmando su individualidad con relación a los demás países de Europa. El graffiti español ya empieza a adquirir una especificidad que viene de la relación entre las primeras influencias y la síntesis con otras culturas. Según informaciones sacadas de entrevistas con escritores expertos, la producción de graffiti en España en la década de los 80 estaba aún bajo la sombra de Francia, Alemania y Holanda, países que ya desarrollaban un lenguaje y un estilo específicos, diferenciados de los modelos estadounidenses y que han sido determinantes para consolidar lo que hoy llamamos por graffiti europeo. España, a partir de finales de 90, ha avanzado suficientemente bien para desarrollar unas características más particulares de estilo y de práctica; como el uso más sistemático de referencias de la cultura, historia, y de la sociedad de España. Los testimonios de los escritores y escritoras entrevistados enseñan que, de una forma general, todos perciben la

identidad del graffiti *hip hop* siendo desarrollada más claramente en estos últimos años:

BICH – Lo veo que en España, desde hace muy poco, estaban intentando imitar el graffiti americano, *New York style*. Y luego también, había graffiti en Francia bastante innovador, entonces era como que España estaba en la mitad del graffiti francés y del americano. Pero ahora ya no, la gente ya está empezando a innovar. (A II: D)

IRE – En España creo que hay una línea. No podría definirla porque es tan amplia. Sí que creo que hay gente muy española. Hay influencias claras, Nueva York, Francia, Alemania o Suiza. Son las influencias principales que veo en la gente y en mí mismo supongo. (A II: M)

MUSA – Yo creo que España tiene un nivel muy alto [de graffiti] en Europa. Hay muchos escritores y la diferencia entre otros países, sobre todo europeos es que el nivel adquisitivo es inferior. Explico: hay mucha pintura y aquí tenemos la mejor marca de pintura que se puede encontrar. Pero se montan menos exhibiciones. El graffiti está muy valorado por nosotros pero, a nivel general, no está nada valorado. Y, aún así, tenemos mucha suerte porque pintar aquí es muy fácil, tanto trenes como paredes. Es ilegal pero se sigue pintando muchísimo en comparación a otros países. No sé como será en Brasil, pero en Europa está bastante jodida la cosa. Hay graffiti por todo sitio, tú te vas al pueblo más mierda de España y tiene graffiti. Será feo, será cutre, será viejo, pero tiene graffiti. Está extendido y hay mucho nivel.

(...)

¿Hay tendencias en graffiti español?

MUSA – No, va por rachas, eso sí. Cualquier estupidez como cuando aparece un color nuevo en la gama de Montana significa que mucha gente va a utilizar este color. Durante la siguiente semana es nuevo y quieres experimentar con él. Pero creo que en composiciones, no. Está muy diversificado. Hay gente que le gusta mucho el cómic, o el diseño. Va se abriendo. (A II: T).

Con relación a los centros más importantes tenemos Madrid y Barcelona como polos del graffiti *hip hop* español. Las dos ciudades presentaron durante mucho tiempo diferencias entre sus graffiti **[12 y 13]**. Los de Barcelona eran considerados más experimentales y libres, el uso de las plantillas siempre fue más aceptado y empleado entre los escritores de allí (ejemplo Trèpax), mientras que en Madrid, era altamente rechazado. Sin embargo, el aumento de escritores en actividad en estos centros urbanos y las facilidades de desplazamiento, condicionalmente van a cambiar la escena volviendo el graffiti español más definido, colectivo y particular. Se espera que las singularidades regionales no desaparezcan y que tampoco funcionen como obstáculo para el desarrollo de las características de un graffiti a nivel nacional, si esto es realmente posible.

Hay, por supuesto, otros importantes centros urbanos en España, como Valencia, Alicante, Sevilla, Bilbao, etc., que presentan una producción muy fecunda de graffiti *hip hop*. Generalmente son ciudades donde el desarrollo cultural y económico ocurre de forma más precisa que en los demás pueblos españoles. Pero esto no será una condición para que el graffiti ocurra, esta investigación ha constatado que actualmente habrá graffiti en prácticamente todo territorio español, algo fácilmente observable en cualquier corto o largo recorrido en tren por el país. Los entrevistados hablaron acerca de las posibles diferencias entre los centros urbanos de España y su producción en el graffiti:

¿Hay alguna diferencia entre el graffiti de Madrid y el de Barcelona, o de Valencia?

CLAS – No sé. Lo que pasa es que de Barcelona conozco gente por ellos [el grupo], no personalmente. Se ve que están pintando con más fronteras, de Europa, eso sí que se nota, los estilos... tienen más estilo de Estocolmo. La gente aquí de Madrid sigue usando más el estilo de Nueva York. De Valencia conozco muy poca gente, conozco una chica que escribe Hira, pero no pinta más, pintaba también trenes. Yo creo que es eso, que Barcelona por estar más

cerca de otras fronteras, allí llega más material... es el puto problema del territorio, las fronteras. Sería interesante que la gente se preocupara por eso, en todas las zonas hay gente que pinta, peor o mejor. Conocemos un niño que es de Burgos, ¡es un niño!, Y pinta trenes, y nadie piensa que hay un niño en Burgos que hace una *jam* solo. (A II: N)

¿Hay diferencia entre el graffiti de Madrid, Barcelona y Valencia?

MUSA – Sí hay. Pero es como la diferencia entre la gente de Madrid, Barcelona y Valencia. Cada ciudad tiene su forma de ser. Aunque tú tengas influencias externas, que mires muchos fanzines, conoces a muchos sitios y te relaciones con gente de Madrid, Valencia, Barcelona o de Bilbao, Sevilla... sigue teniendo tu poso aquí. (...) A mí me gusta más el graffiti de Barcelona que el de otras ciudades. Lo veo muy abierto, tienes un abanico de posibilidades, están las cosas más simples, las más complicadas, las más trabajadas, los *tags* más bonitos. Lo veo con más estilo. Por ejemplo, Madrid ahora está empezando a abrirse, pero antes era absolutamente Nueva York. A mí me gusta, pero hay más cosas. Y el graffiti no se trata de repetirse, sino que intentar evolucionar. (A II: T)

NAYA – Pues en Bilbao está naciendo. (...) Si, ya lleva tiempo, pero todavía está naciendo la movida, el rollo, el sentimiento. Todavía esta allí como para evolucionar.

¿Y a la gente le gusta?

NAYA – Sí, la gente lo valora. Ves en la calle la gente que no pinta graffiti y que lo valora más que en Madrid, porque el sitio no está muy quemado y la gente está más abierta a esta cultura, arte. Estás pintando aquí y a lo mejor te pasan cuatro viejos y te dicen “voy a llamar a la policía” ¡Que va! Estás pintando y la policía no te dice nada. Eso es graffiti. ¡Hombre, si no estás haciendo en la puerta del Ayuntamiento! A mí me ha venido la policía y no me ha dicho nada. Se preocupan primero por lo de apología al terrorismo, por si estás haciendo pintadas al terrorismo, pero cuando se dan cuenta que es graffiti... ¡ah, graffiti venga! Y te dejan pintar ahí.

¿En Bilbao se pintan trenes?

NAYA – Hombre, yo he pintado. Poquillos, cinco o así.

¿Cómo hacéis allí? Cocheras por la noche...

NAYA – Estábamos de mosqueo porque nos habían borrado unas piezas el Ayuntamiento. Nos había tachado a gris. Pues ivamos a las cocheras! A un sitio que no son cocheras, son las vías. Pero como allí, la gente no pinta trenes, no está vigilado, es mucho más fácil que en cualquier sitio. Nosotros fuimos allí y nos pintamos primero uno de Mercancías y luego uno que iba a la playa (...). Nos metimos allí a pintar un vagón entero, todo tranquilamente.

(...)

¿Pintan el metro?

NAYA – No, no. Está todo limpio. ¡Parece el pasillo por donde llevan el ET! Allí sí que te comen. (A II: I)

¿Cómo es pintar allí en el País Vasco?

HANEM – Han conseguido en Pamplona, a base de machacar mucho, han conseguido poder pintar bastante, y tener muchos muros. Nos pasó un caso pintando un muro largo y llegó un coche de policía, estábamos pintando. He visto el coche de la policía basca a toda hostia, y vino tres coches con todo puesto, ¡contra la pared!, gritando. Todos allí contra la pared, las manos como un delincuente. Pedieron todos los DNI, los miraron, y a partir de ahí ya pudimos hablar y se fueron. (A II: S)

La represión de la policía y las medidas gubernamentales, consecuentemente se han hecho más fuertes en los últimos años, eso ha causado la institución de políticas antigraffiti en los ayuntamientos, en mayor guardia de las cocheras de la RENFE y Metros, en sanciones con multas y apertura de procesos judiciales contra escritores. La contención del graffiti es eficaz en cierto sentido. Observamos que ciudades como Valencia, en zonas de comercio centrales, en el Ayuntamiento, en las universidades, en la estación de trenes, etc., hay mayor protección contra los "bombardeos" de escritores. Los veteranos entrevistados han hablado acerca de las facilidades y de las

dificultades de pintar en las ciudades españolas:

IRE – Por la noche se pintaba, se pintaba por todas horas. Yo creo que fue una época muy interesante en Madrid. Se pintaba mucho, no era tan difícil como ahora. Muros también. Para mí la época de mayor creatividad a desarrollarse. Hasta entonces la gente estaba haciendo cosas muy parecidas y en esos momentos la gente empezaba a crecer como personas, (...) había mucha unión, la gente pintaba junta, nadie peleaba. Para mí una época de descubrir y experimentar, y para la gente de conocerse y de intercambiar. (A II: M)

BICH – Es que en Valencia, como que hace unos años, hubo mucho graffiti en trenes. Sí, que pintaban mogollón y la policía aquí en Valencia, como siempre, es muy represora, mucho más que en otros sitios. Cortaban el rollo, entraban en casa... asustaron mogollón a la gente. Entonces hubo cinco o seis años de parón en el medio de graffiti, que no había nada de trenes. (A II: D)

THAE – Aquí nos tienen aperreados los hijos de puta, supongo que será el Aznar. Mucha policía, mucho jureta, aunque a habido buenos tiempos aquí. (...) Aquí esta tensa la movida pero va bien la cosa, que cada vez hay más peña nueva. Cuando duermes y despiertas aparecen más y más escritores en Madrid. Salen de debajo de las piedras. (2001: On line)

Sin embargo, la propia policía, usa del sentido común antes de molestarse con el graffiti. El graffiti cada vez más gana el estatuto de normalidad en la sociedad contemporánea. En Valencia, según el policía Lázaro, hay cierta preocupación en analizar las circunstancias acerca de determinadas denuncias de vandalismo relacionadas a la práctica del graffiti *hip hop*, principalmente si la obra es un *masterpiece* o una pieza más elaborada:

LÁZARO – Es que hay que ver, qué es lo que consideramos vandalismo. Me refiero que ¿pintar un graffiti en la calzada o en la fachada son actos vandálicos? Me parece más que, actos vandálicos son los que conllevan a destrozar contenedores, cristales, parece más actos de vándalos. A pesar de

ser personas que no están cumpliendo con el protocolo social, no se están comportando vandálicamente. Quizá el graffiti puede causar un daño pero no es daño estructural. Si voy rompiendo cristales sí que estoy causando verdaderos daños, esto porque el acto vandálico viene de sembrar cierto temor en la sociedad. Quizá un graffiti no molesta; puede molestar a la persona que lo afecte, o si es un graffiti grosero o algo que pueda afectar a las personas que pasan por allí. Normalmente, la impresión que da es de una persona que dibuja muy bien, es un buen artista, una forma de plasmar arte por la ciudad... pero, con moderaciones (...) A lo mejor deberíamos crear entornos, zonas de graffiti... (A II: K).

III. EL GRAFFITI HIP HOP Y LA MUJER: estudio de caso en España

III.1. Generalidades

El presente apartado tratará de los análisis del graffiti *hip hop* observado en España, llevando en consideración la participación tanto masculina como femenina en la organización de la práctica, en la producción de las piezas, y en las relaciones con los demás segmentos sociales. La información ha sido organizada en tres grupos: en primer lugar, el de los autores, que reúne informaciones sobre los escritores y escritoras de graffiti, sus perfiles, sus nombres y los grupos formados por ellos; en segundo, el de las obras, que trata de los estilos y géneros de las piezas, los soportes y el entorno de sus ubicaciones, además del mensaje e intertextualidad presentes en ellas. Y finalmente, un tercer grupo relacionando autor y obra, donde se establece las cuestiones referentes a normas y leyes presentes en el proceso de escribir graffiti, el *getting up* y la fama, así como las motivaciones que determinan la acción de los escritores y de las escritoras.

III.1.1. La autoría

Perfiles y nombres

No hay un perfil definitivo para los escritores y las escritoras de graffiti. Son generalmente adolescentes y menores de treinta años. En principio, la mayoría era formada por los jóvenes de los guetos de Nueva York, sin embargo, ahora existen escritores de cualquier clase social, nacionalidad, sexo,

etc. Lo que posiblemente los define es la actividad que ejecutan en la clandestinidad, es decir, el propio graffiti.

También es cierto que la mayoría de los escritores empieza a escribir graffiti en edades tempranas, entre los once y quince años, y lo dejan a partir de los veintiuno y veinticinco años. Se ha observado, no obstante, que con el paso del tiempo suele ser más común encontrar escritores mayores de veinticinco años, hecho raro en las primeras décadas del graffiti *hip hop*, cuando los jóvenes empezaban muy tempranamente y se retiraban cuando cumplían la mayoría de edad, con miedo de condenas judiciales más serias. Tenemos ejemplos de escritores veteranos, como Seen, uno de los primeros de la generación *old school* americana, que todavía sigue activo en el graffiti *hip hop*. Él, recientemente, fue la atracción del Certamen de graffiti promovido por el Ayuntamiento de Móstoles, Madrid, en el mayo de 2000, cuando centenares de jóvenes escritores españoles se trasladaron hacia allí para ver el ídolo escribiendo el emblemático *Psico Seen [1]* en un muro del pueblo, y conseguir una foto con la firma de esta leyenda viva en el mundo del graffiti *hip hop*.

También es evidente, la mayoría masculina entre los escritores de graffiti. Arranz Rojo (*op. cit.*), en sus análisis sobre el graffiti madrileño, afirma que 90% de los escritores son hombres y las chicas, "las que inician su andadura muy jóvenes, son fáciles de detectar por su falta de estilo y sobre todo por su firma todavía con su nombre propio" (p. 83). También añade que empiezan en edades más avanzadas que los chicos y se retiran antes.

Observamos que es real, todavía, que el universo del graffiti *hip hop* está formado por mucho más chicos que chicas; y que las chicas empiezan su práctica en el graffiti en edades más avanzadas que los chicos en general. Es decir, mientras los escritores escriben sus primeras *tags* y piezas entre los 14 y 16 años, las escritoras suelen empezar entre los 18 y 20 años. Observamos también que existen menos escritoras mayores de 25 años activas que escritores; sin embargo, este fenómeno puede ser explicado por el hecho de que gran número de mujeres que empezaron a practicar el graffiti en España, lo hicieron en mediados de los años 90, al contrario de una significativa parte

de hombres que ya escribían graffiti desde los primeros años 80. Así que, todavía es dudoso decir que las mujeres españolas abandonan la práctica de graffitear antes que los hombres porque, en realidad, hace poco más de diez años que el universo del graffiti *hip hop* se ha realmente abierto a la participación de las mujeres en comparación a los primeros años.

Pero el juicio de que el graffiti *hip hop* es “cosa de hombres” sigue existiendo, a pesar de la evolución de la práctica. Es cierto que, hoy en día, ya podemos observar un número más significativo de chicas que actúan como escritoras en grados aparentemente iguales de competitividad con sus compañeros varones en España, pero siguen como minoría aunque más competitivas. Es que, entre los miles y miles de jóvenes escritores españoles podemos destacar, aproximadamente, unos cincuenta nombres de escritores varones con fama nacional y no más que cinco escritoras aun activas que gozan de respeto entre los escritores españoles, entre ellas destacamos a Musa, de Barcelona [43-44], e Ire, de Madrid [45-47]. Las dos empezaron a escribir graffiti en los años 80 cuando la práctica llegó en España y seguían activas hasta 2002 cuando fueron entrevistadas para esta investigación. Otras también existieron, sin embargo, sus nombres fueron olvidados completamente por los propios miembros del movimiento. Las razones de esta segregación manifiesta se explica, más una vez, por el pequeño número de mujeres que participaron de los principios del graffiti en España.

Otro dato presentado por Arranz Rojo (*op. cit.*) que merece corrección es la afirmación de que las escritoras que inician su “andadura” en el graffiti muy jóvenes son más fáciles de identificarse por la falta de estilo y por firmar aún sus propios nombres. Observamos que cualquier escritor, sea mujer o sea hombre, aparte de poquísimas excepciones, suele presentar dificultades estilísticas en los principios de sus actividades como graffiteros. La naturaleza femenina no ha probado ser un factor determinante de mayores dificultades en la temprana búsqueda por el estilo y por el dominio de la técnica. Otra vez, no se ha observado que las escritoras actualmente activas en España usan, más a menudo, sus nombres propios en sus firmas que los escritores. Tan

frecuentemente como ellos, las mujeres ya suelen buscar seudónimos para identificarse como escritoras de graffiti *hip hop*.

Como sabemos, el graffiti *hip hop* se basa en la escritura de un nombre, por eso, elegir un apodo, un seudónimo que pasará a ser su identidad dentro del movimiento es algo esencial entre los escritores y las escritoras. Por supuesto que encontramos quiénes usan el propio nombre para escribir sus piezas, sin embargo, la mayoría, hombres y mujeres, suele bautizarse nuevamente. Incluso hay los que tienen más de un nombre para usar en distintas ocasiones y por motivos variados. Pero es común que, una vez escogido el nombre, el escritor y la escritora lo asuman completamente y pasan a identificarse sólo por este mientras estén activos en el graffiti. Su nombre es su nueva y verdadera identidad en el *hip hop* y su *tag* es la nueva firma.

Cuanto más escribes tu nombre, más piensas en ti y comprendes cómo eres. En cuanto empiezas a hacerlo te afirmas como individuo, tienes una identidad. (CASTLEMAN, *op. cit.*: 80)

Los casos de cambio de nombre pueden explicarse por varias razones. Los motivos de peleas son frecuentes y pueden ocurrir, por ejemplo, cuando se descubre que un nombre ya era usado antes por otro escritor que reclama su autoría. En el graffiti *hip hop* no puede haber homónimos, así que, cuando un escritor desea hacer un homenaje o inspirarse en un antiguo graffitero famoso, de quién admira el trabajo, debe poner un número después de la palabra, como Metro II, por ejemplo, o usar variaciones del antiguo nombre, como Kool Kevin o Kool Jef, inspirados en el gran Super Kool. También ocurren cambios por razones de seguridad, cuando el nombre se encuentra "quemado", es decir, cuando la policía ya sabe la identidad real de un escritor, éste, para poder seguir escribiendo sin problemas, cambiará de nombre legítimamente, como nos ha contado el escritor valenciano Hanem:

HANEM – Puse otro nombre para hacer platas, pero yo soy el Hanem. Está en la publicidad de Montana, vas a eventos y ya te conocen como Hanem. Con el nombre, este, procuro no tener muchas denuncias, porque aunque creas que

no, ya estás un poco localizable. Si tengo un nombre para lo ilegal, la gente lo ve, sabe que soy yo. Pero si digo, yo soy este, este, y este, pues, ¡Vaya tontería! (A II: S) **[14]**

También ocurre que un escritor o escritora cambie su nombre por razones estéticas, eso pasará muchas veces, y principalmente, tratándose de individuos expertos en el graffiti, cuando las letras no se encajan bien en el nuevo estilo que están desarrollando la solución será añadir o cambiar letras, o incluso, cambiar el nombre completamente. Tanto las escritoras Ire y Musa nos han hablado de esta experiencia **[15 y 16]**.

IRE – No pongo solo Ire porque me gusta mucho desarrollar las letras y los nombres. Si te centras en tres o cuatro letras te limitas muchísimo al espacio. A mí me daba mucha rabia que había un montón de letras que quería hacer y no estaban en mi nombre, la G, la F... y buscaba otros nombres, de un amigo, de mi perro, cualquier cosa para investigar un poco en las formas de las letras. Porque, además, descubrí que haciendo otras letras encontraba más formas para las mías. Siempre me ha parecido que hacer siempre lo mismo era un rollo. Ire es mi nombre oficial, es el nombre por lo que me conoce todo el mundo, como yo me llamo Irene, tomo el mundo me llama Ire. Y como siempre me gustaba Ire, lo que hice fue poner una A y ahora Aire. Ahora pongo siempre Aire, más largo... tres letras, una era un palo solo y yo me quedaba en nada. Pero siempre me acaban reconociendo. La gente que sabe que soy yo, sabe que ponga lo que ponga, los colores, las formas. (A II: M)

MUSA – Escribo Musa, escribo China y escribo Chavo. Eso, como nombres míos. Después puedo hacer piezas con otra gente y poner un nombre en común, o un nombre que sea gracioso en el momento, o una pieza dedicada a alguien. Pero mis nombres son Musa, China y Chavo. (A II: T)

Algunos nombres tienen sus significados en íntimas y oscuras razones, otros sugieren un homenaje a algún ídolo o amigo. Así como hay también

nombres puramente casuales o escogidos ya pensando en la estética de la escritura. Una vez más Ire y Musa nos sirven como referencia:

IRE – Tuvimos [Ire y Musa] una época muy larga en que poníamos Telma y Louise. Nos sentíamos así totalmente. Un poco nosotras contra el mundo. Fue divertidísimo. (Apéndices II: M) **[46]**

Además, los nombres, generalmente, no tienen más de cinco letras, tradición o no, se dice que es más fácil desarrollar un estilo con menos letras. La verdad es que nombres muy grandes demandan más tiempo para ser pintados, lo que puede ser un problema para el escritor en algunas ocasiones.

Otro rasgo de carácter común entre los escritores y escritoras, principalmente los varones, es la vanidad y el orgullo expresados cuando hablan de sus trabajos. Quizá la explicación esté en la necesidad de autoafirmación debido a la competitividad que marca la práctica del graffiti. Lo cierto es que, todavía, gran parte de escritores exagera en sus hazañas, aventuras con la policía, o con la cantidad de piezas realizadas. Se consideran a ellos y a su grupo de amigos siempre como los mejores, y tienden a despreciar a sus rivales. Casi todos los individuos entrevistados, cuando son preguntados sobre qué escritores y escritoras españoles admiran, respondieron nombres de amigos o personas con quién ya habían pintado. También se ha observado una dificultad en citar nombres de escritoras, Musa fue la más mencionada en esta clase de pregunta, seguida de Hira, de Valencia, Ire de Madrid y Noer, también de Madrid:

¿Qué escritores admiras aquí en España?

CLAS – Mi novio, Antro. Y mis colegas, Wis, Isra. Me gusta mucha gente aquí de Madrid, gente que no es de mi grupo y que me gustan como pintan. No conozco mucha gente, veo piezas y digo. Esta me gusta y esta no. Me suele gustar un estilo más parecido al mío, pero no dejo de reconocer que hay otros estilos que tienen mayor complicación y que también están muy bien. Las

escritoras que admiro, por ejemplo hay una chica que se llama Musa y pinta bien, lleva mucho tiempo y entiende mucho, y a la Noer, me gusta mucho. Eva. La Mey es una chavala que pinta muy bien. (A II: N)

En una de las entrevistas, el escritor Isra, miembro de la *crew* madrileña SG, manifestó su opinión al declarar que no conocía a casi ninguna escritora que mereciera ser admirada en la escena del graffiti español, a defecto de muchos chicos:

ISRA – Claro, ¿conoces a alguna tía que digas, iesa tía como pinta!?

NOER – La Musa.

ISRA – Quita la Musa. ¡Venga, la Musa! vale, pero ¿quién más? En realidad no hay nadie, sabes que no hay tías que pintan bien. (A II: Q)

La opinión de Isra fue más sincera y directa que la de muchos otros, escritores y escritoras, que sin asumirlo verbalmente, han demostrado en sus respuestas la poca importancia que daban a la producción femenina del graffiti en España. La consecuencia de todo eso es una enorme ignorancia sobre el tema. Las propias escritoras parecen no interesarse por el trabajo de sus compañeras, respuestas como “personalmente no conozco chicas que pintan, pero sé que hay muchas” (DRIM, A II: S), o “No es que no admire. La Musa, hubo un tiempo que me gustó lo que hacía. No es que no me guste ahora, es que tampoco la veo mucho en este momento” (DRIM, A II: S), confirman esta actitud. La propia Musa, quizás la escritora más conocida y respetada en España, parece no preocuparse tanto con la escena del graffiti femenino actual al decir por la entrevista:

MUSA – La verdad eso me da un poco igual. Tuve un momento de intentar hacer un grupo, o por lo menos intentar a conocer a todas las chicas que pintaban. Pintar con ellas, o llevarme bien con ellas, pero luego me di cuenta que me daba igual porque yo soy un escritor de graffiti. Yo pinto. Me da igual que sea chico a chica que pinte conmigo. Con Irene pintaba mucho y me

llevaba muy bien con ella. Y me llevo muy bien con ella. Pero por el hecho de ser chica no es más fácil pintar con alguien. No sé cuantas chicas hay. Había otra chica en Valencia, Hira, pero con esta, ni he pintado, ni por "x" asuntos nos hemos encontrado. No te puedo decir demasiado. (A II: T)

Todavía en el análisis de los perfiles, ser considerado un principiante es algo peyorativo entre los escritores y escritoras. Los *toys*, así también llamados los escritores que están empezando, suelen intentar de todas maneras pasar por esa fase de aprendizaje lo más rápidamente posible para volverse famosos. Pero hasta el mayor de todos los escritores, un día también fue un *toy*. Es interesante observar que el término *toy*, sacado del inglés y también usado en España, en su traducción para el castellano *juguete*, también sirve para designar escritores de mala calidad o de mala conducta, es decir, aquellos que no respetan las leyes del graffiti y de la cultura *hip hop*.

Observamos también que las escritoras principiantes suelen tener más humildad al asumir su condición de "aprendices". Los escritores varones principiantes, en la mayor parte de los casos, ni siquiera admiten que todavía no dominan la técnica.

Al parecer, asumir la condición de *toy* para los escritores es algo realmente horrible que puede amenazar su ingreso en el mundo del graffiti *hip hop*, al contrario de las escritoras que usarían su poca experiencia en graffiti para acceder más fácilmente a este universo controlado por hombres y aprender con ellos. La escritora madrileña Clas, en entrevista, nos explica:

¿Y cuándo empezaste?

CLAS – Realmente, hace un año. Y en serio, hace tres meses que pinto en serio, casi todos los fines de semana... y a diario no, porque tengo poco tiempo. Tengo 26 años.

¿Y aprendiste con él [su novio, Antro]?

CLAS – Porque él sabe pintar y te llama la atención. Si haces una primera pieza y te queda mal, te rallas un poco, si te gusta, pues, te esfuerzas. Nadie nace

sabiendo, es lo que me decía él, si vas practicando, vas haciendo mejor. Y fijarte en cosas de la gente, no copiar, pero observar cosas en los brillos, los colores... (A II: N)

Como todo grupo social, los escritores y escritoras tienen su modo particular de vestirse y de hablar entre ellos. Las ropas en general son deportivas y anchas, la moda de vestirse es herencia de los *b-boys* del *hip hop* estadounidense. Las chicas actualmente se visten de forma más femenina que las primeras escritoras estadounidenses. Aunque parezca un detalle sin importancia, la moda es una vía de introducción del individuo en el grupo y las primeras mujeres del *hip hop* y del graffiti solían imitar la forma de vestirse de los hombres para acceder más fácilmente a su universo. Sin embargo, actualmente, se ha observado que las escritoras y las mujeres del *hip hop* ya no adoptan tanto una figura estereotipada típicamente masculina para hacer parte de la escena. Al contrario, empezaron a traducir la moda *hip hop* para un contexto más femenino. Sobre este cambio de comportamiento, nos ha hablado MC Alberto:

MC ALBERTO – Espérate, te acuerdas cuando te dije lo de las tías y de cómo creían que tenían que ir vestidas... las tías creían que tenían que ir vestidas guarras, como tíos. El tío que iba con un pañuelo y una camiseta de tirante sudada, un poco por decirte, iba a pintar y luego no se lava la ropa, y la tía iba así, con una camiseta ancha... iban de tío. Y no se les veían femeninas. Eso hizo también que en el *hip hop*, hablo de España, a no véseles femeninas, la gente del *rap* les tenía como tontas. (A II: E)

Este cambio de comportamiento fue influenciado por las *Divas* del *hip hop* internacional. España tuvo su modelo en Ari, la primera MC importante en la escena nacional, que se presentó al público, desde el principio, vestida con su estilo y no tan “vestida de chico”; eso ha sido fundamental para el cambio según MC Alberto que ha seguido estos momentos:

MC ALBERTO – De repente salió esta chica, Ari, en una presentación que fue llamada “Mujeres Chungas”. Ella sacó el nombre de “Mujer Chunga” para decir, soy MC, soy una tía y soy una mujer chungu, yo también soy peligrosa como vosotros. Tengo peligro en el micro ¿sabes? Ella se hizo respetar mogollón, por los tíos del *hip hop* en España, mejor que varios en el escenario. Con ideas claras del *hip hop* ¿sabes? La gente empezó un poco a imitarla, todas las chicas. Ella no se iba vestida como un chico, iba vestida como ella. Con el paso del tiempo, luego más, conforme ella se ha ido montando, y como también había influencia del *hip hop* americano... no digo que le ha influido, pero ahora ya están un poco más femeninas, ahora ya salen pintadas, (...) ahora están más preocupadas con la estética, ahora ya se arreglan más. También una madura y se da cuenta de que la imagen es importante; a raíz de eso, las tías ya están tomando un poco de conciencia. (Id.)

La jerga o el argot que usan, al igual que la moda, es una mezcla de palabras importadas del inglés y transportadas para el castellano, con traducciones de palabras y expresiones.

Grupos

Pasando ahora de lo individual para lo colectivo, los escritores y escritoras, aunque también trabajen solos, suelen pintar en grupos de amigos, llamados *crews* o *posses*. Estos grupos se distinguen de las bandas callejeras y de las antiguas bandas de escritores no sólo por la finalidad de escribir graffiti sin necesidad de lucha territorial, sino por la carencia de una jerarquía y por la no obligatoriedad de llevar señales indicativas, lo que les vuelve más libres. Pero la gran diferencia tal vez esté en que, para los miembros de las *crews*, es más importante escribir su propio nombre que el nombre del grupo, lo que no sucedía en las antiguas bandas de graffiti donde los miembros perdían la subjetividad en nombre de la colectividad. También los lazos afectivos son una

importante justificación para el trabajo en grupo:

Es lo más hermoso de todo. No sé, estás allí sentado pintando de madrugada con cuatro tíos más y miras a un lado y al otro y los ves trabajando en una sola meta: hacer que este tren sea más bonito, (...) cuando estás pintando te sientes más cerca de los otros. (CASTLEMAN, *op. cit.*: 57)

Las *crews* suelen formarse según intereses y experiencia de los miembros. Al punto que observamos grupos formados solamente por escritores veteranos y famosos, y otros por jóvenes que están empezando a pintar. Sin embargo, no hay ninguna ley que determine la formación de una *crew*, sino el común acuerdo entre los miembros. Es cierto que para un principiante, poder pintar en un grupo formado sólo por escritores expertos es un honor y una gran oportunidad.

El número de integrantes es ilimitado, hay *crews* formadas por dos escritores, y hay las que juntan más de veinte. Incluso un mismo escritor puede pertenecer a más de una *crew*. Hay las que están especializadas en graffiti de trenes, o en pintura de muros, o "bombardeos", etc., es decir, un mismo escritor, interesado en más de uno de estos objetivos puede unirse a más grupos desde que se le conceda.

Algunos de los entrevistados hablaron de sus *crews* enseñando la enorme flexibilidad que hay en su composición actualmente en España:

HANEM – Somos Extralargos, es como una unión de grupos, lo abreviamos XL'S, es una unión de grupos del norte de España, de Vitoria, de Pamplona. Y luego a parte, nosotros somos los Gipsy Kings, y allí está Scawt de Maiorca... es la unión de varios grupos en un grupo largo. Está también el Saturno de Barcelona. Hay mucha gente. Es que nos conocemos todos por unos y otros y al final somos como 15 personas; y es muy agradable. (A II: S)

¿A qué grupo perteneces?

MEY – N7, es un grupo más de barrio, y SG, imagino que lo conoces. Yo pinto mi nombre. Y la gente que va conmigo todos los domingos a pintar, eso para

mí es mi grupo. Aunque cada uno sea de otros grupos, a mí me da igual, yo los considero mi grupo. (A II: P)

Pero la gran ventaja de estar en una *crew*, además de los lazos de amistad, es la unión que hace la fuerza. Los miembros suelen defenderse y luchar por la preservación de sus piezas y de los espacios urbanos adquiridos. Si uno de los miembros tiene su pieza tachada, todo el grupo responderá a la agresión como si la pieza borrada fuera la suya propia. El lema "uno para todos y todos para uno", garantiza, además, la adquisición de material, la fruición de las obras y la seguridad de los escritores cuando salen a pintar en lugares prohibidos y peligrosos.

Los grupos generalmente se organizan de forma mixta, aunque la mayoría sea de chicos con algunas pocas escritoras como miembros. Grupos compuestos por escritoras únicamente también han existido y quizá seguirán formándose, aunque no hemos registrado a ninguno en actividad y con importancia actualmente en España. Las informaciones recogidas acerca de grupos femeninos, o eran de otros países, como el "*Só Calcinha Crew*", de São Paulo, o hacían referencia a experiencias pasadas en España, registradas en los relatos de Musa principalmente:

MUSA – Estuve en un grupo, hace ya mucho tiempo, cuando pintábamos trenes y pintábamos de noche. Pero no duró mucho. Se formaba, desaparecía, no era muy estable. Y luego estuve en un grupo con otras chicas y se llamaba IAO, porque era su grupo, se llamaba así y yo entré más tarde con ellas. No sé que significa porque no tenía ningún significado. Este duró menos, eran muy divertidas pero muy poco serias. (A II: T)

Las escritoras suelen organizarse más informalmente. O se juntan entre amigas para salir a pintar, sin preocuparse en nombrar un grupo específico para ellas. O se juntan a sus compañeros, amigos o novios, también escritores, participando "oficialmente" o no de sus *crews*. La preferencia por pintar entre amigas se explica por la timidez o por la dificultad de acompañar a sus

compañeros más expertos:

XINA – Yo soy la Xina. Y voy a pintar con dos amigas, con la Ana y con la Sore. Vamos las tres juntas, y vamos en un rollo muy tranquilo. Nos vamos, igual, a unos muros que tenemos pillados, así que podemos pintar tranquilamente. (...) Y nada... alguna vez hemos ido con ellos, pero tampoco nos gusta mucho porque somos un poco tímidas, o igual, no lo hacemos tan bien como ellos, ¿sabes? Ellos también van, no sé, muy fuerte, van a meter caña, van de un poco rebeldes, nosotras vamos mucho más tranquilas. (A II: B)

SUGUS – Creo que nos gusta mucho (por lo menos a mí) pintar con chicas, pero las escritoras se mueven con ambos bandos. Pintar chicas con chicas es más difícil, hay menos. A muchas de ellas les meten a pintar con sus chicos, eso ayuda mucho y muchas veces es bueno, pero pintar entre chicas suele ser más relajado, nos picamos menos. (A II: A)

Además, la elección del nombre de la *crew* es algo importante. Generalmente son formadas por tres palabras que se presentan con las iniciales, en forma de sigla. Algunos ejemplos de *crews* españolas citadas en esta investigación son: TFK, de Valencia; SG (Escotes Guarros), de Madrid que usan, además de la sigla, la imagen del rollito de papel para identificar el grupo; ZLK (Zona de los Kasados), de Alicante; XL's (Extralargos), de España; UDT (sin significado determinado) de Madrid; etc.

III.1.2. Las obras

Técnicas

Cuando pensamos en graffiti *hip hop*, pensamos en *spray* de pintura, pensamos en la técnica que tradicionalmente lo define. Para la ejecución de la pieza, los escritores llevan consigo sus *sprays* y los bocetos en la mayoría de los casos. De forma resumida, el primer paso es el marcaje que sirve como guía para realización de la pieza pensada. Se usa un *spray* de un solo color y se trazan todas las líneas del dibujo, incluyendo las zonas de sombreado y fondo. Tras el marcaje, hay el primer relleno con colores planos, seguido del segundo relleno, donde el escritor ejecuta mejor la distribución de los colores, efectos y contrastes cromáticos. El sombreado y el difuminado, más laboriosos, son el final de la pieza. En este momento se observa mejor el proceso de intercambio de boquillas, las técnicas de control del flujo de la pintura, realización de degradados, etc. El buen uso de la técnica suele ser una de las formas de diferenciación entre escritores. La última fase sería el perfilado de las diferentes partes de la pieza, letras, elementos secundarios, personajes, etc. También se hacen las dedicatorias y mensajes. Y generalmente por último, la firma y la sigla del grupo (cuando lo hay) formando también parte de la pieza. **[17 y 34]**

Los materiales usados para elaboración de una pieza son los botes y las boquillas. El recurso de plantillas para hacer trazos rectos casi nunca es utilizado, una vez que para los escritores más tradicionales eso sería ir en contra la naturaleza del graffiti *hip hop* y quitaría el valor de la pieza. El aerógrafo tampoco es utilizado. No se emplean tampoco ni barnices ni disolventes. La mayoría de los escritores defiende el uso de pintura *spray* como técnica original para la realización de un graffiti, sin embargo, tampoco es raro hallar a grandes escritores veteranos que ya aceptan el uso de diferentes técnicas aplicadas al graffiti *hip hop*, como Daim, de Alemania (SB *B-boys Style*, 1999: 6); los Gemelos, de Brasil, Ire, de España, entre otros:

BICH – Yo podría estar abierta, pero los que son graffiteros-graffiteros hacen graffiti con botes. Tú puedes hacer un trazo superfino y si sigues practicando

tendrás un trazo como de plantilla pero con el spray. Ahora si coger la plantilla y haces el mega trazo no tiene valor para lo que es un graffitero. (A II: D)

OS GÊMEOS – La pintura plástica la identificamos con São Paulo... y, aparte de ser económico, permanece durante mucho tiempo en la pared. (...) Ocurrieron cosas positivas como el oír hablar la gente: Eh ieso no es graffiti! Lo que demuestra que no estamos encasillados. (SERIE B, 2002, nº 11: 61)

¿Graffiti es con spray únicamente?

IRE – Sí. Pero creo que se puede utilizar de todo, he utilizado las manos otras veces. A mí me gusta utilizar el spray pero si a uno le gusta utilizar las manos para hacer cosas. No tengo pinceles para llevarlos, lo considero incómodo, no por otra cosa. (A II: M)

BRYAN – La mayoría de los graffiteros de fuera, que son más liberales, más naturales, les gusta el *hip hop* pero no van de raperos (...). Y suele ser un dato curioso, que los que más controlan, por así decirlo, al menos para mi gusto, los que tienen un graffiti más liberal, que no usan siempre lo mismo – su palabra, su palabra y su palabra. Los que tienen un graffiti más artístico, más natural, estos tíos no van con su bote todo cerrado, pintando sólo en su boceto cerrado. Prueban y se permiten experimentar otras técnicas. (A II: C)

Géneros y estilos

El graffiti *hip hop* se presenta de diversas formas o géneros. Las *tags* [5, 9 y 18], el género más sencillo del graffiti, son las firmas que encontramos esparcidas por la ciudad, que escritas generalmente con rotuladores o spray, únicamente en un color, exigen rapidez y agilidad. Esta firma “simple” es, para muchos, la manera más rápida de masificar el nombre, de “dejarse ver” en los exteriores, y quizá sea la mejor manera de bombardear.

Algunos entrevistados hablaron de la importancia de las *tags*, tanto

formalmente como estructuralmente porque, aunque aparentemente sencillas, denotan el estilo propio de un escritor o escritora, así como su experiencia. Además, las *tags* suelen enseñar también que un escritor está todavía en actividad. Es decir, la firma es lo que comunica al mundo la existencia de un escritor, su habilidad técnica, su creatividad y su originalidad:

BRYAN – Si yo salgo una noche a taggear, lo hago como marcando mí camino, como que un día que no salgo a pintar, pero voy a hacer mis trámites por el centro, o voy a los sitios, pues veo como mi firma está ahí, y pienso en el momento en que lo hice. Entonces es como que te marcas un camino, y a lo mejor para gente que te ve. Y quieras o no, pues a veces, sienta bien que te digan: ¡eh, he visto una cosa tuya por aquí, por al lado de mi casa! Así como de sorpresa, y en verdad fue que cogiste el tren y te fuiste hasta su pueblo para hacerlo, para que él lo viera, (...) aunque sea mala o buena, pero le has dicho hola, por así decirlo. Yo creo que sobre todo, es un medio de comunicación y que no necesitas de nadie, es un poco también conocerte a ti mismo. (A II: C)

BICH – Con el *tag* se dice donde has pasado. Si la haces de una manera, con prisa, si esta cerca la policía... Y luego por ejemplo, depende también de la firma, la vas evolucionando, yo puedo pintar un día Sole, así, y al día siguiente lo pinto con más puntas porque la estética que está viniendo es más ochentera, y yo estoy diciendo que yo me entero de lo que va la movida. Y aparte, se ve en el trazo si yo sé pintar, si no, como manejo el bote, los *tags* son importantes, tía. También por ejemplo, a lo mejor no te veo a tí mogollón de tiempo, pero si tú vas viendo mi firma, tú ves que sigo pintando ¿no? (A II: D)

Después en la jerarquía, tenemos el género de los *throw ups*, también llamados potas y vomitados en España **[19]**. Aunque no sea una obligación, en ellos, el escritor o escritora pueden reducir, o incluso cambiar su nombre para que no tenga más que dos o tres letras. Es común usar solamente a dos colores (los más tradicionales se hacen con letras en estilo burbuja), y la velocidad es lo más importante en la mayoría de los casos. Casi nunca se

plantea la cuestión del estilo en la realización de vomitados, por cierto, hay escritores experimentados que consiguen hacer milagros con sus potas; pero a menudo, tratándose de bombardeos, la cantidad es más importante que la calidad.

Los *throw ups* surgieron cuando el ya citado IN pintaba su nombre con letras grandes y poco elaboradas en todos los vagones de los coches del metro de Nueva York. Su estilo era horrible pero tuvieron que reconocerlo como el "rey" pues estaba en toda parte. Dijo Caz: "Pues sí, era bastante guarro pintando, pero el caso es que estaba ahí. Eso es lo que cuenta. Poco importa lo chapuceras que fueron sus cosas si te las encontrabas por todos lados." (CASTLEMAN, *op. cit.*: 29)

Otra clase de piezas rápidas son los platos, también realizadas en dos colores, siendo el relleno siempre plateado. Estos ejemplos consiguen muy buena visibilidad y tienen efecto extraordinario cuando reciben luz directa, como el efecto del *flash* en la fotografía.

Hay escritores y escritoras que siguen especializándose en hacer potas o platos. Clas, escritora madrileña, habla de su preferencia por esta forma de graffiti. Como ella, se puede ser bastante flexible en la elección del método de aprendizaje y búsqueda de estilo; pues la jerarquía formal del graffiti *hip hop* que determina los niveles de aprendizaje que va desde escribir la *tag* hasta las piezas más elaboradas, puede ser olvidada en nombre del gusto:

CLAS – El *tag* me sale un poco mal porque aun no tengo estilo para lo que son las firmas. Me gusta hacer platos, aprendí haciendo platos, que creo que es lo más difícil también, porque los platos son para ir rápidamente, pintando, bombardeando. (A II: N)

Las piezas, género de obras más elaborado, exigen más complejidad y práctica al escritor, que generalmente, pero no obligatoriamente, empieza su carrera haciendo *tags*, para luego avanzar con *throw ups*, hasta llegar a tener capacidad suficiente para desarrollar las piezas. Estas obras, verdaderos

ejercicios de habilidad técnica, estilo y originalidad, también se organizan en categorías entre los soportes (trenes y muros).

En los trenes, son los *top-to-bottoms* (T-to-B) las que ocupan toda altura del vagón, pero no el largo [20]. Los *end-to-ends* (E-to-E) las que ocupan todo el largo [21]. Los *whole cars*, o vagones enteros, de arriba abajo, de un extremo al otro, son muy valorizados entre los escritores por su dificultad [22]. Exigen en media gran cantidad de pintura para su realización y más tiempo de trabajo, cuando en las cocheras, uno no puede tardar tanto y arriesgarse con la policía. Por estas razones, cuando se logra hacer un vagón entero, hay que felicitarlo. Generalmente cuando los escritores planean un *whole car* lo hacen en grupos de dos o tres para no perder tiempo, aunque ciertos escritores son capaces de pintar, solos, un vagón entero en menos de una hora. Los *whole trains*, también llamados *worms* y gusanos en castellano, son el conjunto de piezas que ocupan un tren entero, que puede superar hasta a diez vagones [23]. El primer gusano fue el *Freedom Train*, hecho en julio de 1976 en Nueva York, por Caine, Mad 103 y Flame One con once vagones pintados (CASTLEMAN, *op. cit.*: 45). Otro histórico gusano fue el de los *Fabulous Five*, pintado en diciembre de 1977, también en Nueva York, con diez vagones pintados.

Las piezas mayores realizadas en los muros también son conocidas como *masterpieces* [4 y 25]. Exigen generalmente trabajo en grupo y horas de labor, por eso, es común que se encuentren en muros alejados donde es posible pintar sin ser molestado por la policía, en las zonas de graffiti, en particular, donde se es "permitido" escribir.

Aunque aparentemente homogénea y repetitiva, la estética del graffiti *hip hop* es ampliamente variada, presentando pautas cambiables, tanto entre los trabajos individuales como en los realizados colectivamente en diferentes países y sociedades. La variabilidad y la subjetividad son características alcanzadas gracias a los elementos estilísticos principalmente.

Cuando una pieza es juzgada formalmente hay que fijarse en la originalidad del diseño, en su composición, en la delicadeza de técnica, en el

flujo de las letras, en los colores utilizados, en la precisión de los contornos, la temática, etc. Es decir, analizar una pieza de graffiti va más allá del saber común. Pero es el estilo la cualidad principal de una obra de graffiti. Suele depender profundamente del genio creativo de un escritor y del contexto cultural de donde sacará sus influencias. El graffiti, aunque tenga vínculos fuertes con la cultura *hip hop*, forma parte a la vez, de una cultura aún más amplia, expandiéndose en múltiples direcciones. Pese que todo trabajo es realizado en grupo y dentro del movimiento *hip hop*, cada escritor buscará su estilo personal en lo que garantiza su propio valor y subjetividad, más allá de la representación mecánica, repetitiva y artesanal de un nombre. El estilo estará presente en la vida del escritor y es lo que marca su originalidad y su singularidad en relación a otros escritores. Desde las *tags*, hasta las piezas más elaboradas, estará en juego la demostración de un buen estilo.

El entrenamiento del estilo suele ser realizado en la propia práctica del graffiti y en la convivencia social y experiencia estética del escritor. En los llamados “cuadernos negros”, se hacen bocetos y experimentos con la forma, composición y color de las letras **[16 y 24]**. En ellos también se encuentran autógrafos de los compañeros y de los escritores más famosos; algunos dedican especial atención a estas firmas llamadas quemaduras, “una quemadura supone un gran prestigio tanto para el autor como para el dueño del bloc” (CASTLEMAN, *op. cit.*: 32). Sin embargo el estilo enseñado en el bloc no servirá de nada si uno no puede trasponerlo en la calle.

La historia del graffiti, sin embargo, ha legado un conjunto de estilos ya emblemáticos y universales para los tiempos actuales, son ellos los más importantes y servirán de base para el desarrollo de la mayoría de los estilos personales: el *Bubble Letter* o estilo letras burbuja **[26]** – letras redondas y achatadas bautizadas así por Phase II, representa el estilo más emblemático de la primera etapa del graffiti *hip hop*, la vieja escuela por así decirlo. El tridimensional o 3D **[27]** – hecho por primera vez por Pistol I. Y el estilo salvaje o *Wild Style* **[1, 13, 15, 39, 43 y 44]** – letras entrecruzadas e

ininteligibles – cuyo creador sigue desconocido. Pero, a pesar de ellos, todo escritor y escritora deben desarrollar un estilo propio a partir de estos modelos básicos. La práctica del graffiti tiene sus reglas y una de ellas es no copiar, jamás, el estilo ajeno.

BICH – Es muy diferente, no, el graffiti del *Wild Style* y lo que es el graffiti abecedario que se llama, que es el de letras simples. Un *Wild Style*, bueno, también depende del posicionamiento de cada uno, como pinte bien, y cada cualidad. Pero el *Wild Style* es como que... para gente que no entiende es muy de fanzine, muy de revista, tú lo ves y son muchos colores, muchas puntas, muchas flechas, pero que en realidad es muy fácil, porque te coges una letra y le pones puntas y eso no quiere decir que seas un buen graffitero. Porque un buen graffitero, cuando hace algo y cuando tú lo ves, tiene que tener movimiento. Y es mucho más complicado hacer movimiento en letras que son muy simples que en letras que son así con muchas puntas. Pero bueno, cada graffitero elige un estilo, hay gente que hace *Wild Style*... pero la mayoría de la gente que hace *Wild Style* que sean de puntas y colores, y que no se lea y ya está, pero en realidad no está diciendo nada. (A II: D)

Aun hablando de estilos y graffiti *hip hop*, suele ser arriesgado afirmar la existencia de un estilo más femenino o más masculino, aunque paradójicamente algunos escritores y escritoras han afirmado creer que el graffiti realizado por mujeres tendría una caracterización estilística distinta o inferior al realizado por hombres. En las entrevistas, observamos que la mayoría de escritoras y escritores suele negar la existencia de un código más femenino o masculino en la expresión de los distintos sexos. Pero observamos también que hay algo corriente, que muchos llaman “estilo más femenino”, entendido por colores vibrantes y calientes o pasteles y suaves, con formas curvas y delicadas, hallado tanto en trabajos realizados por hombres como por mujeres. Así como lo contrario, lo codificado como un “estilo más masculino”, caracterizado por colores más sobrios y formas oblicuas, y hallado igualmente

en trabajos de ambos los sexos:

¿Habrá alguna diferencia entre el graffiti femenino y lo masculino?

CLAS – Hay muy poquita escena femenina. A lo mejor en el estilo sí. El de chica suele ser menos complicado que el de chico. Pero una chica puede hacerlo mejor que un chico, no tiene que ver el sexo, creo que es más bien el gusto. A una chica siempre le gusta algo más pomposo, más redondito, más bonito. Y ha un chico, un estilo más de flechas... pero no tiene nada que ver, hay chicas que hacen estilo salvaje, en Francia hay chicas que hacen caracteres, ellas hacen unas muñecas increíbles. (A II: N)

HANEM – Yo tengo una opinión muy particular. Casi todas no quieren que les traten de una forma diferente. No quieren que las miren por ser tías. Pero sí que la mayoría, sólo por la firma, se les marca. Tú ves ciertos nombres y sabes que es una tía.

Entonces hay una diferencia, incluso formal en el graffiti femenino.

HANEM – Si la firma es neutra, será más jodido ver que es una tía. Ya a la primera vista no será de una tía. Será de uno más. Estarás esquivando ya que te miren diferente. No tiene porque.

¿Pero es importante que las chicas pinten como chicos? ¿Qué no se reconozca que una firma es de una mujer? ¿Qué tenga un estilo más femenino?

HANEM – Es que realmente hay piezas de tíos que parecen de tías, y piezas de tías que parecen de tíos.

Muchos dicen que las piezas de escritoras se reconocen por los colores, o por las letras más redondas. Sin embargo, hay piezas de escritores que se parecen con las de escritoras. (...) tiene un poco que ver con lo que Drim ha dicho antes, que se mira más las escritoras. ¿Por qué?

HANEM – Porque si vas a llevar las rayadas mentales de la gente. ¿Sabes lo qué quiero decir? La gente no está abierta. Si ven un graffiti de una tía van a decir lo típico – no está mal para ser una tía. ¡Esta frase me toca los huevos! Es la tontería más grande del mundo. Al fin y al cabo, además del nombre que

tengas y del estilo, todo se reduce a la calidad. A cómo lo haga. (A II: S)

¿Hay diferencia entre el graffiti femenino y masculino?

MUSA – No debería... Debería porque tenemos referencias diferentes, yo como mujer y otra persona como hombre. Pero no debería notarse en el graffiti demasiado.

¿Pero crees que hay o no hay?

MUSA – (...) Yo tengo las mismas referencias que muchos escritores de graffiti, y no soy una chica que le gusta las flores. No soy princesita. Entonces no veo porque tiene que notarse en mi graffiti. (A II: T)

En suma, el tema de las diferencias entre las producciones es una discusión que todavía está en abierto entre ellos; la apariencia del estilo para los escritores no es, en muchos casos, lo que hace la diferencia entre el graffiti femenino y lo masculino, pero para otros sí. Quizá el análisis de la manera como el estilo es conducido, como cada sexo se orienta en la búsqueda por el estilo personal pueda traer luz a esta cuestión. El graffiti de las mujeres usará referencias distintas, eso es cierto. Las mujeres pueden estar incluso buscando su inspiración en instancias o lenguajes específicos de la industria cultural femenina, como la moda por ejemplo. Por otro lado, el graffiti masculino usa referencias más sacadas de medios de masa orientados para los consumidores masculinos, como el cómic, la política, la televisión, el deporte o la música.

BICH – Ahora lo que estoy haciendo es de los ochenta, pues si vamos al cabañal vas a verla **[28]**, a mi lo que me recuerda son guitarras estas de los ochenta así que son de triangulo, así... fluorescentes, color pistacho, color amarillo. (A II: 46)

IRE – Soy muy orgullosa de lo que hago. (...) Hubo una época al principio que yo cogía lo que estaba en moda, y estaba limitada por eso, con lo cual procuré repetir mucho, mucho, cosas simples para coger la técnica, y una vez que tuviera yo la técnica poder... primero hay que ocuparse de eso. (...) Muchas veces retomo mis fotos del pasado para recuperar la inocencia, algo que

pierdes muy rápido. Te enseñan que tienes que hacerlo como no sé quien... uno tiene que asumir su propio estilo. (...) Además, tener mucha información te contamina. Es muy difícil ver un montón de fotos y no quedarte con nada en el subconsciente. No estás copiando pero te quedas con cosas en la cabeza y un mes después vas a usarlas. Yo me quedo mucho tiempo en la ignorancia a conciencia. Para liberarme de tanta información. Sin saber lo que está haciendo nadie, hago mis cosas. Una vez, iba a hacer una R como un pulpo, monísimo, con formato de niño pequeño, sencillo, colores planos, me gustan mucho los volúmenes. Y vino alguien y me dijo. Eso ya lo ha hecho uno. ¡Iba a ser distinto! Y a mí que más me da que la gente piense que yo copiara, yo sabía que era mío. Eso pasa, tú crees que eres original y resulta que ya lo han hecho tres veces, pero es tu manera de hacer, tú vas a poner tu toque. Por eso ahora procuro no enterarme de muchas cosas para ver si yo saco de mí las cosas que quiero. (A II: 109) **[29]**

Otra interesante observación, fue el reducido número de escritoras que usan imágenes de apoyo (caracteres) en sus piezas. Los graffiti realizados por mujeres suelen presentar solamente el nombre de la escritora y los adornos necesarios para finalización de la pieza. Es más raro, por lo menos en España, encontrar una escritora que dibuje muñecos o cualquier otro objeto concreto ajeno a su nombre en una pieza. Eso no quiere decir que todos los graffiti realizados por hombres presenten caracteres en las piezas. En verdad, también no son muchos los escritores que sean capaces de hacerlos, y los que lo hacen son escritores ya bastante profesionales, como Saturno y Hanem.

Las piezas, además de un estilo y forma presentan mensajes directos (lemas) o indirectos, expresados en dibujos, palabras o en características formales. Las dedicatorias son los mensajes más comunes; y existen también las amenazas a los rivales. Algunos mensajes también hacen mención a los problemas sociales y políticos, como las crisis económicas, mensajes antidrogas, contra la xenofobia, etc. Del mismo modo observamos mensajes connotados en los dibujos, formas y incluso en los lugares en que se presentan las piezas.

En el graffiti *hip hop* también podemos hallar una serie de rasgos comunes con otras formas de comunicación y expresión icono-visual. La intertextualidad funciona como forma de mensaje y estilo implícitos en una obra, representando la identificación y la respuesta que el escritor establece con su cultura y sociedad. Principalmente, observamos una influencia muy fuerte del cómic, desde sus orígenes hasta ahora. Referencias a los héroes de las historietas y también representaciones bastante evidentes del manga japonés, abundan en las piezas de graffiti que no se limitan a presentar la palabra escrita. Los muñecotes o caracteres, así llamados los dibujos que acompañan la pieza del escritor, pueden sufrir influencias de las más diversas imágenes que nos "ofrecen" los medios de comunicación de masa. Algunos escritores llegan, incluso, a crear su propio muñecote, que va a surgir en todas sus obras y que servirá de elemento de identificación de su propio estilo. Estos dibujos, aunque originales, suelen sufrir también indiscutible influencia de las historietas, de los dibujos animados, del cine y de la estética de los *spots* publicitarios televisivos. **[30 y 31]**

También, como ya habíamos comentado en un apartado anterior, al discutir las analogías discursivas en el graffiti en general, hallamos una correspondencia importante entre en graffiti *hip hop* y la estética cartelística, siendo, quizá, el graffiti *hip hop* el mayor rival del cartel publicitario ubicado en el entorno urbano. La competición por el espacio en los muros, en las vallas publicitarias y en los medios de transporte públicos es la característica más común entre ambos, además de los planteamientos icono-verbales que determinan sus estrategias de fruición y efectividad.

Es importante observar que el graffiti *hip hop* puede funcionar como un catalizador al absorber tantos elementos discursivos ajenos a su estructura esencial, para transformarlos añadiéndoles a nuevos contextos y cambiándoles el significado. Esta combinación, distorsión y transformación tiene relación con el proceso de *sampling* inaugurado por el propio *hip hop* en la música. Es decir, aunque parezca que estamos ante un proceso de creación ajeno a lo

determinado por la cultura *hip hop*, el graffiti, en este sentido, no desapunta en absoluto a sus pautas originales. La mezcla de elementos ajenos y propios garantiza la originalidad del lenguaje y de la estética cultural propuesta por el movimiento *hip hop* en todas sus expresiones, sea en la música, en la danza, o en las artes gráficas.

Soportes

Está clara la importancia del soporte para la existencia del graffiti. Desde los principios del graffiti *hip hop*, escritores han optado por superficies móviles para divulgar mejor sus nombres, es decir, paredes de trenes y medios de transporte en general. La elección del emplazamiento de la pieza no es arbitraria, para ello hay que tenerse en cuenta la visibilidad de la obra, el tiempo de su exposición y las posibilidades de preservación de la pieza.

No podemos olvidar también que el responsable por la gran publicidad y evolución del graffiti *hip hop* fue su más clásico soporte, es decir, el tren. Antes que el graffiti alcanzase su fama para ubicarse en los muros con la misma propiedad que se había instalado en los trenes, miles de jóvenes ya habían experimentado la gloria de escribir en un soporte móvil. Ni siquiera consideraban la posibilidad de hacer graffiti en soportes fijos y mucho menos que estos fuesen tan eficaces como los que viajaban en metros y trenes. Según Henry Chalfant:

El arte del spray evolucionó sobre los costados de los trenes. Se trasladó a las grandes superficies fijas de los muros de la gran ciudad sólo para estar más seguro, pero indudablemente el graffiti nunca pudo haber nacido en un medio absolutamente inmóvil. En cada ciudad donde existen escritores de graffiti, éstos poseen una atracción misticadora hacia los trenes, los grandes gusanos de metal, que en la ciudad circulan por las arterias de la gran bestia. (...) Los trenes son la arena donde el escritor se prueba a sí mismo, y es esta aventura la que llama la atención de los demás. (CHALFANT y PRIGOFF, *op. cit.* : 8)

Algunos escritores y escritoras, ellas en menor número [32], se entrenaron para hacer sus piezas solamente en coches del metro o de trenes.

Estos jóvenes, en mayoría defienden que el verdadero graffiti es justo aquél realizado sobre las superficies móviles, mientras que los demás no tienen tanto valor. Es cierto que la realización de esta clase de piezas requiere mucho más de sus autores debido al grado elevadísimo de peligrosidad y dificultad; eso explica el reducido número de mujeres y hombres que se aventuran en esta práctica y la diferencia estilística entre piezas realizadas en muros y en trenes, bajo condiciones radicalmente distintas:

¿Por qué prefieres muros?

ISRA – Primero porque yo tengo un marrón en el metro muy serio. Tuve un juicio, fui enviado a arresto domiciliario, con comisaría... con 17 años, una multa bastante gorda.

¿Pero aquí en España con 17 ya eres mayor?

ISRA – Sí con 16 ya eres judicialmente mayor, te tratan igual a un mayor. Ahora tengo 27, hace 10 años. Poco a poco empezaron a cambiar las cosas, a partir de que me pillaron yo me lo tomé por un lado un poquito más artístico, no violento. Tampoco era violento, sino más de vandalismo, que lo respeto muchísimo y siempre lo he admirado, pero digamos que yo me metí por otro lado. Quizá por eso no pinto trenes, tengo algunos pero son menos de diez. Siempre he ido a muros, y, además, desde entonces yo me metí a la calidad no a la cantidad. Valoro mucho a la gente que pinta trenes, me dan la mayor envidia que hay, pero yo persigo otra cosa, ahora busco calidad. Me gusta mucho el estilo e intento sacar mucho provecho de las letras. (A II: O)

MEY – Yo tenía muchas ganas de pintar trenes, me hice un tren y ahora lo dejé.

¿Por qué no seguiste?

MEY – Porque para eso hay que tener mucho valor, y yo tengo muchas cosas que perder. Yo tengo mi negocio. Me gusta mucho y aprecio mogollón a la gente que lo hace. Un tren no es lo mismo que una pared, un tren es rápido, y aunque sea una pieza de dos colores, vale mucho, vale quizá más que un mural. Pero yo no puedo, prefiero hacer mi mural tranquilamente que sé que va

a venir la policía, me va a parar, pero será una multa, no pasar una noche en el calabozo, no puedo arriesgar, yo ya tengo mi vida, más o menos. (A II: P)

Observamos en nuestra investigación que las mujeres tienen realmente más dificultad de pintar trenes que los hombres. Muchas dependen, de hecho, de la compañía de escritores para hacerlo y al ser tomadas como más frágiles y menos preparadas para el riesgo que conlleva la práctica, pocas veces tienen oportunidad de realizarlo. El resultado es un número realmente menor de escritoras especializadas en estos soportes móviles, en comparación al número de escritores, independiente de la proporción de escritoras y escritores activos:

BICH – Yo, más que graffiti de muros, lo que he hecho ha sido pintar trenes. He pintado 65 trenes, he pintado trenes en Francia, de dos pisos, metros. A lo mejor, en España no vas a encontrar a otra tía que pinte trenes, que habrá pintado cinco trenes, diez trenes, quince, pero que no pintan tren. (A II: B)

MUSA – Cuando yo empecé a pintar, mucha gente no quería pintar con chicas. No había muchas chicas que se lo llevaban en serio. Pintar trenes, por ejemplo, es una cosa muy seria y tú no puedes ir con alguien que no va a tomarlo en serio. No va a saber como comportarse. Tenían metido en la cabeza, los chicos, que las chicas no saben correr, que las chicas gritan y que las chicas se caen. ¡Imagínate! Y cuando no sabían que Musa era una chica me llamaban a pintar con ellos. Y cuando me vieron, lo primero que dijeron fue eso. No me gusta que seas una chica porque las chicas se caen. No me voy a caer, y si caigo te puedes caer tú. Pero gritas. Yo no grito. Han visto muchas películas, esto no tiene porque ser así. Pero luego hay casos que son de este modo. Yo conocí a una chica que pintaba y fuimos a pintar un tren una noche y venía con tacones y con falda. No tiene porque ser así. (A II: T)

XINA – Se supone que hay chicas que sí, que meten caña y que se mueven bastante. Se supone que necesitas cierta experiencia, ¿no? Como para poder pintar trenes o empezar a pintar metros, que está muy controlado el tema. (A II: B)

¿Te interesa pintar trenes?

CLAS – ¡Hombre! Me gustaría pero me da miedo, reconozco que tengo bastante miedo pero por eso, luego lo ves y te da subidón ver a la gente como hacen piezas bonitas. Veo que está bien pintar trenes pero se vas a hacer un manchorro... prefiero ver cosas chulas. Es difícil en el tiempo que te da... como cinco minutos... tienes que controlar bastante. (A II: N)

En España existen diferentes tipos de vagones que son utilizados por escritores. Un "Naranja" es el coche de este color utilizado para viajes de corto recorrido, así como el "Cercanías". El interés por estos ejemplos suele ser por el color base que ofrece efecto interesante a la pieza. El "Camello" es el tipo interprovincial de tren. Pero cuanto más moderno es el tren, más valor tendrá la pieza, como el AVE, por ejemplo, que ya ha servido de soporte para el graffiti más de una vez, a pesar de la gran vigilancia que suele estar sometido **[20-23, 32]**.

Los coches de Metro también son muy valorados por los escritores "treneros". La técnica utilizada es llamada "Palancazo", es decir: frenarse un metro en marcha, bajarse y pintarlo. Los escritores tiran de la palanca de seguridad que se encuentra dentro del vagón, el tren se para automáticamente y mientras el conductor busca el problema, ellos pintan su pieza y huyen rápidamente. Aunque parezca sencillo, la operación es extremadamente peligrosa y requiere gran práctica y sangre fría de quiénes la ejecutan. La complejidad del "palancazo" puede ser observada en los registros que se hacen en videos caseros de operaciones vandálicas con graffiti que pueden ser comprados en tiendas de artículos *hip hop*.

La opción de escribir en soportes móviles se asoció en tener ventajas como la que la pieza podría ser vista por un número grande de espectadores mientras viajaba por toda la ciudad "dejando conocer" el autor de la obra a un número bastante grande de observadores. Esta búsqueda por el movimiento es sustancial en el desarrollo del propio lenguaje. La preocupación con la movilidad y la ilusión de movimiento siempre estuvo, pues, directamente condicionada a la práctica del

graffiti *hip hop*. El elemento cinético no sólo está presente en el soporte de las piezas sino que en su elaboración y en la preferencia por algunos estilos denota una mayor o menor preocupación del escritor por la ilusión de movimiento. Los estilos más salvajes son la prueba concreta de esta búsqueda, las letras y los colores mezclados y tendenciosamente diagonales y oblicuos comprueban este interés por el movimiento; así como el uso de colores brillantes que reflejan las luces y animan a las piezas. Sin embargo, la mayoría de las piezas llevan consigo la propensión al cientismo, aunque lo enseñen de manera menos directa insinuando alteración, inquietud o conmoción.

La gran dificultad de pintar en trenes por el aumento de seguridad en las cocheras, sumado al crecimiento significativo de las ciudades en las últimas décadas, proporcionó a los escritores nuevos planteamientos de soportes para realizar sus piezas, causando una creciente valorización del graffiti en muros [33]. Muchas zonas fueron deliberadamente tomadas por los escritores que lograron cierta legalidad en la práctica del graffiti urbano. La sociedad de cierta forma ha empezado a aceptar los grandes trabajos de graffiti *hip hop* como estrategia de recuperación de zonas abandonadas o maltratadas en el entorno urbano. La consecuencia de la facilidad de realización de *masterpieces* en sitios muchas veces centrales y de gran visibilidad, hizo que muchos escritores y escritoras escogiesen escribir tranquilamente sus piezas en soporte no móvil, donde en cambio podrían desarrollar mejor su técnica en estos trabajos. Así, la diferencia fundamental del graffiti urbano y del graffiti en trenes está en la búsqueda por el desarrollo estilístico que los murales ofrecen al escritor *versus* el desarrollo de la velocidad, la adrenalina y el valor puesto sobre la mesa que el “trenero” proporciona al escritor.

Entorno

Desde luego, el barrio es importante en el sentido que puede constituirse en el primer entorno que va a sufrir la intervención del joven escritor. No es una regla general, pero es común que uno empiece a

garabatear sus primeras *tags* en los muros de su barrio, para luego, cuando tenga más seguridad técnica y estilística, salga de los límites de su comunidad para escribir sus graffiti por otras zonas de la ciudad. Sin embargo, con excepción de las grandes ciudades, es cada vez más difícil hallar grandes obras de graffiti en los centros de pequeños pueblos, debido a las labores de vigilancia y limpieza, principalmente. Esto explicaría la existencia de zonas especiales de graffiti, no oficiales, pero ocupadas por los escritores que las transforman en "zonas libres" para la práctica del graffiti [33].

Estas "zonas libres" de graffiti son tan transitorias como el propio graffiti. Son generalmente lugares alejados de los centros, como naves de fábricas, cuarteles o escuelas abandonadas, lugares escogidos por su ubicación protegida de los ojos de curiosos y donde los escritores pueden trabajar sin problemas con vecinos o con la policía. Los escritores se apropian de estos entornos y los modifican de acuerdo con sus necesidades. Diego (2000) analiza que

la acción de los jóvenes sirve para redescubrir territorios urbanos olvidados o marginales, para dotar de nuevos significados a determinadas zonas de la ciudad, para humanizar plazas y calles. (...) Diversas generaciones de jóvenes han recuperado espacios públicos que se habían convertido en invisibles, cuestionando los discursos dominantes sobre la ciudad. (p. 98)

En ellas hay una grande variación de obras, es decir, podemos encontrar piezas muy antiguas junto a otras recién hechas; y si observamos determinadas piezas en un día, en la semana siguiente, al volver, ya podremos hallar a otras distintas pintadas sobre las anteriores. Generalmente, las piezas son realizadas por los mismos escritores o *crews*, siempre que es posible, respetando las leyes de nunca pintar sobre el graffiti ajeno. Eso también denota que incluso en las zonas de graffiti, en estos sitios aparentemente abandonados, pero ocupados por los escritores para realización de sus prácticas, se establecen relaciones de poder y luchas por territorio. Es curioso que eso se presente de forma tan patente, una vez que el graffiti *hip hop* es valorizado también por ser una actividad sin fronteras, pero la verdad es que cada individuo lucha por garantizar y defender el espacio conquistado. A pesar

de ser generalmente zonas muy amplias, donde se supone que habrá sitio para todos, observamos que cada rincón acaba por tener un "dueño". De esta forma, parece que no es cualquiera que puede llegar y pintar simplemente. Incluso allí, el escritor que viene de fuera o el escritor principiante, debe ser invitado por otros a pintar o, a su defecto, conocer muy bien el espacio para no escribir sobre ninguna pieza ajena, ni tampoco invadir el territorio de otro. Pero, como afirma el grupo de escritores brasileños Nois: "En sitios donde se pinta mucho, la renovación es cosa muy importante. En sitios donde el graffiti ya ha dominado es esencial que siempre se esté transformando." (NOIS, 2002: 9)

Las zonas de graffiti son verdaderos escaparates de la evolución estilística del graffiti *hip hop*. Se puede observar los estilos y colores más utilizados en determinadas épocas, el tema y las composiciones más en moda, e incluso el ejercicio de entrenamiento personal y técnico de un individuo o grupo en la estética del graffiti.

Ya en los casos de graffiti en trenes, la mayoría de ellos se hace por la noche en las cocheras donde se aparcen los trenes. Para llegar hacia ellas, los escritores deben pasar por verdaderas aventuras, escalar muros, avanzar sobre agujeros, saltar obstáculos, etc. Hay muchísimas historias de escritores que se hicieron daño intentando saltar trenes, pasando por debajo de vagones o huyendo de la policía. A pesar de tantos peligros, parece ser exactamente la adrenalina que supone una excursión a las cocheras para realizar una pieza, lo que atrae a la mayoría de los escritores que suelen disfrutar de estas "suertes".

Hay relatos de escritores y escritoras afirmando que, para pintar trenes, uno hay que "tener" su propia cochera, es decir, llegar antes y apropiarse del derecho de pintar allí sobre los demás. Sin embargo, hemos oído también a opiniones contrarias que refutan este sistema de propiedad en la pintura de graffiti en trenes:

BICH – Mi primer graffiti la verdad, es que no lo pinté en la pared, pinté en el tren. El primer tren que me pinté fue en el día de mi cumpleaños en Madrid, en la central de Madrid, que en esta cochera no pinta nadie. Tuve suerte porque

estaba con este chaval que se llama Sarque, que es uno de los graffiteros más chulos de España, me llevó allí a su cochera, particular... porque luego hay un rollo con las cocheras, cada graffitero... por ejemplo, tú pintas con la gente, con tu grupo, yo por ejemplo pinto con mi grupo y te llevo a pintar en mi tren, y luego hay mucha guerra, mucha competitividad con los trenes porque trenes hay pocos y están muy vigilados, claro, entonces la gente no se enrolla. Por ejemplo si tú vienes de otra ciudad a Valencia, y soy guay, pues, te llevo a pintar trenes, pero normalmente no vas a llevar a la gente a pintar tren porque quemas la cochera, y los trenes quiero pintar yo, y cuanto más trenes tenga soy más guay y todo el rollo. Yo tuve suerte porque yo fui a Madrid y conocí a este tío que era súper guay, me llevaba a pintar y tal, yo que sé, tuve esas ocasiones y siempre que viene gente de fuera llevo a pintar a mi cochera. (A II: D)

¿Es verdad esta historia de que cada escritor tiene su cochera?

ANTRO – Eso es relativo. Yo creo que no queda ninguna cochera virgen, que no haya pintado nadie. Yo creo que quién la descubre es suya, pero ahora no, no hay cochera virgen. (A II: N)

¿Eso de que las cocheras tienen dueño, es verdad?

HANEM – Nada. Tú vas y pintas. Yo cuando era más enano, salía con la gente que pinta trenes, básicamente el tema es: una cochera está muy vigilada para que la pinte alguien que no le aporta nada pintar un tren. Incluso se va a hacer una mierda. Pero a mí me da igual. Quién quiere pintar tren, pues que pinte tren. (A II: S)

Lo que sí es cierto, es que los escritores “treneros” saben muy bien a que hora llegan y salen los trenes, o cuanto tiempo pueden estar allí, y como acceder sin problemas. Sin embargo, no es poco común que “se quemé” una cochera, es decir, que se vuelva muy vigilada. Esto suele pasar cuando la seguridad consigue atrapar algún escritor intentando entrar, o en plena acción

en las cocheras. Cuando esto ocurre, aquel sitio deja de ser adecuado y los escritores van a buscar otra más segura:

BICH – Sí, pero claro, ya se quemaron las cocheras ¿no? Por eso está la guerra... (...) Es por eso, porque ponen sensores al lado del tren, eso en algunas cocheras. A principio no había, había seguridad en los fines de semana, luego ya lo pusieron entre semanas... estos se nos van pillando el fallo y nosotros pillándose a ellos. Nosotros vamos a otra cochera... la putada es que Valencia es esto, y las cocheras están al final de línea de los recorridos de trenes, entonces las distancias son muy largas, tú tienes que ir a dos horas de camino para pintar y, si ahí no puedes esta noche, tienes que ir a tomar por el culo, y esta noche ya no pintas... la gente va a una cochera, se quema, luego a otra cochera y tal. (A II: D)

Últimamente, en España, las cocheras están cuidadosamente vigiladas, hay sensores en los trenes que avisan a la central cuando alguien se acerca, además de los jurados responsables por la seguridad de los trenes. Esto complica la experiencia de pintar en cocheras, haciendo que se vuelva una verdadera aventura para los escritores; que con cierto placer dan testimonio de sus hazañas:

Desde el principio buscábamos algo rápido porque sabíamos que de día no se puede pintar tan tranquilamente como en una misión por la noche. Llamé a uno de los escritores más osados, Kempo, y nos fuimos con Freg, BROS y Nakor de misión en esa misma tarde a un pueblo de la sierra para pintar en un horario. Pero los de RENFE se las saben todas y no paró más de tres minutos, así que decidimos ir a Cercedilla, cochera que últimamente está bastante difícil. Una vez allí, después de fichar concienzudamente la estación decidimos que sólo Kempo pintaría. Y sus pasos a la hora de pintar fueron los siguientes: Salir con la pintura ya agitada y aproximarse lo más rápido posible a la estación pero sin correr, entrando por el campo. Cruzar por debajo de un puente y aprovechar unos contenedores de basura para poder saltar la valla de piedra. Subir la cuesta, tocar chapa y mirar al otro lado de la cabecera y por debajo de las ruedas. En teoría el jurado se había ido en un tren anterior hacia Guadalajara, así que era el momento de cepillar: empezar a marcar la pieza con un plata pues no estaba el asunto para usar colores, rellenar sin dejar calvas y a continuación meter el trazo, el contorno en azul oceánico, color que le sirve también para el 3D. El plata se chupa el trazo, pero a base de repasar, consigue que se note. En ese momento le aconsejo que lo firme porque en la pieza no pone su nombre, y se hay marrón, por lo menos que

cuando rule, que se vea que es un tren de Kempo. (...) Cuando de repente, por cabecera sale un mendrugo típico de estación. No sabemos si era un chapa o el héroe de Cercilla, así que aviso a Kempo, '¡Cuidado!' (#7, 2002: 64)

El trabajo en las cocheras suele ser duro, hay poca luz y no se puede utilizar linternas, a menudo, para no llamar la atención. El control del tiempo también es importante, no se puede estar más que veinte minutos o una hora. Los escritores deben tener experiencia en esta clase de acción, pintar con velocidad, no vacilar y hacer el trabajo en el tiempo justo para sacar las fotos al final. Muchas de las piezas realizadas en cocheras ni salen a luz en el día siguiente, eso es porque los trenes pintados son llevados a limpiar antes de ponerse en circulación. Por ello, es importante que los escritores hagan sus fotografías, allí mismo, para luego enseñar a sus compañeros y comprobar sus hechos. Cuando un tren pintado circula por la mañana, al volver de su primer recorrido es inmediatamente llevado a la limpieza, lo que vuelve esa clase de graffiti más efímera que las formas de graffiti urbano (que permiten que una pieza esté en exposición por lo menos más de dos días). Pero esta bajísima "esperanza de vida" o duración de los graffiti en trenes no es motivo para inhibir las ilusiones de los escritores aficionados por esta forma de graffiti. Según Juan, un escritor Valenciano de la TFK, especializado en trenes, lo importante es hacerlo, porque si sale o no después no será un problema, si tienes la foto para enseñar a los demás. Otros entrevistados también hablaron sobre la experiencia:

ANTRO – Si pintas por la noche, suelen circular en la primera hora de la mañana. Se pega un recorrido desde la primera estación hasta la última, y a lo mejor lo dejan ahí para borrarlo. Si tienes suerte, sigue circulando, es que no tiene ningún criterio. Depende del día, si les hace falta sigue circulando, o porque hay mucha gente, o porque es hora punta no lo guardan. No hay ningún criterio. (...) Ellos [los jurados] lo que hacen es sacar fotos de las pintadas, tienen cámaras de video. (A II: N)

BICH – Si tú los pintas al final de línea, el llegaría hasta la Norte [se refiere a la estación norte de Valencia] ¿no? Porque todos los trenes de cercanías llegan ahí y vuelven en el recorrido. Normalmente un tren va y viene y cuando vuelve es cuando se supone que lo limpian, porque, claro, en Valencia no quieren dejar que los trenes se vean, no quieren la cultura del graffiti en Valencia. (A II: D)

Los escritores y escritoras de la primera generación en España cuentan que en aquellos años 80, la operación de pintar trenes era algo mucho más sencilla. Había menos seguridad en las cocheras y los trenes estaban disponibles, por así decirlo. Oímos principalmente historias de escritoras que pintaban en estas fechas. También en los primeros años del graffiti *hip hop* en España, a pesar del número mucho menos significativo de escritoras comparado con el de hoy, las mujeres estaban más motivadas a pintar trenes que ahora. Tal vez la explicación resida en la relativa facilidad de la operación y en la no existencia de escritores veteranos que pudiesen asustar a estos primeros escritores y escritoras con los relatos de malas experiencias:

IRE – Pues en esta época no era ya tan fácil como había sido. No era como es ahora, desde luego (...). Pero, era relativamente fácil. Tuve suerte y fui con la gente adecuada y a los sitios adecuados. Ellos lo sabían donde tenían que ir, yo que no sabía, pues un poco que me enseñaron. Supongo que comparado como está ahora era muy fácil, ipero yo no lo veía nada fácil!

¿Esto que llegabas allí y podías estar qué, una hora?

IRE – No, no. Un cuarto de hora, veinte minutos como mucho. (...) Hubo una vez, fui también a Barcelona a pintar, era facilísimo, allí sí, podías gastar una hora y media, tranquilamente. Aquí pinté, las veces que pinté trenes era por la tarde, con los trenes circulando, la gente en la estación, el tren apartado y yo por detrás por el otro lado. ¡Muy bien! O sea, que realmente es muy tenso, pero es muy divertido, muy entretenido. En Barcelona tuve que correr una vez muchísimo, cogieron a una persona con quién iba iy me estrené de riesgo! Y

realmente te digo, si me llevan a mí a ver el jurado me cogen seguro. Es que no corro nada, nada, nada. (A II: M)

ISRA – Empecé firmando en el 89, más o menos, iba al colegio y empecé quedando con la gente del barrio y firmaba sobretodo en el metro, estábamos todo el día en el metro, la estación, los carteles, por dentro saltábamos a las vías, firmábamos el tren enfrente, potábamos, que era como se decía. Llevábamos cámaras de video y en el metro no había nada, entonces era muy fácil estar horas y horas en la estación, no más que esperando trenes y saltar y pintar el de enfrente. Así estuve cuatro años, es que aquella época en realidad, tampoco existía moda de graffiti. (A II: O)

MUSA –...Mi año de pintar trenes a saco fue en el 93 y 94. Salía muy a menudo porque trabajaba en casa y podía hacer el horario como yo quisiera para poder pintar. Y pintaba bastante. A lo mejor pintaba una noche, y a las dos noches podía volver a salir y me subía en mi tren pintado, o me encontraba con mi tren pintado.

¿Aquí en Barcelona se ven trenes pintados?

MUSA – Sí, se ven. En Madrid he visto solo una vez. Antes, que venía de Madrid, toda vez que llegaba a Barcelona, trenes pintados. En Sans, en Cataluña, se ven bastante. Metros no veo, pero trenes de cercanías. Si quieres ver RENFE te puedes ir a Sans. Te quedas en el andén y verás, tienes que estar mirando, a lo mejor tienes la mala suerte que el tren pintado pasa por el otro lado. Es moverse y esperar. Siempre pasa. (A II: T)

IRE – Una vez pinté aquí y fue increíblemente genial, (...), pintamos en la estación y luego nos subíamos en el propio tren, íbamos dentro del tren, con tu pieza aquí al lado, viendo las caras de la gente al pasar por todas las estaciones, reflejándose en los espejos. Bueno yo viví aquello y para mí fue increíble. Llegar a Atocha, bajar del tren y ver aquella cosa allí ¡Madre Mía! (...) En aquel momento en Madrid era prácticamente imposible, y hacerlo de tarde,

ese tren tenía que salir, no había otra manera, vamos, no podían hacer otra cosa. Con lo cual, además de verlo circular estabas tú en el tren! (A II: M)

III.1.3. Relaciones entre autor y obras

Ética en la práctica del graffiti *hip hop*

El graffiti es un sistema organizado y tiene principios éticos en leyes informales que garantizan el desarrollo de su práctica y su efectividad incontestable observada en todas las sociedades donde se ha incorporado. Las pautas básicas son fundamentales y conocidas por todos los escritores, y su eficacia, por lo menos a nivel simbólico es fascinante, una vez que no hay registro oficial que plasme las conductas de los escritores, ni tampoco un manifiesto donde se hagan públicos los propósitos de interés general. A pesar de la transmisión oral de estos códigos de ética, se observan poquísimas variaciones en los diversos países y culturas acerca de cómo deben actuar los escritores con relación a su labor y con la labor ajena, y con relación al comportamiento en grupo. En la práctica, unos luchan para defender las normas, otros para subvertirlas, todo según los intereses que estén en juego. Las reglas son sencillas: nunca copiar el estilo de otro escritor y jamás escribir sobre una pieza ajena sin el permiso de su autor (que en España, se traduce como "pisar", "borrar" o "tachar" la obra de otro).

No respetar las reglas dentro del graffiti puede generar peleas muy serias entre escritores y *crews*; y las deudas morales y hostilidades son comunes entre ellos, o por vanidad, o por simple juego. El graffiti, aunque sea el elemento de representación gráfica de una cultura que tiene sus raíces en la paz, puede volverse un campo de batalla. Hanem en entrevista habla sobre el problema de las riñas entre los escritores:

HANEM – Nos mola currar mucho, entonces, nosotros tenemos nuestros muros.

En lugar muy concurrido por la gente, a mí no me mola ya. Porque cuanto más gente hay, más posibilidades hay de que te hagan una rayita. Hay sitios que vas y que dejas tu pieza y te piras. Hoy me hago un plata y me voy. Pero ir a un sitio y llevar todo el día pintando y viene uno y te pone Miguel, como me ha pasado, ¡a tomar por el culo! Yo por eso allí no pinto. (...) Hay gente con quién me llevo mal, evidentemente, como todo el mundo. Si voy allí en su barrio y planto mi pieza, me pego un curro, tarde o temprano la van a tachar. Si te metes en la boca del lobo te lo va a morder. El rollo es pintar donde no te tachan. Y no ir hacer esto [enseña un mural] donde me tachan, y hacer esto [enseña un plata] donde me tachan. Es que no me mola perder el tiempo. Sábado me voy a pintar, no voy a discutir con nadie. Una vez lo he hecho y me he tirado dos meses encabronado. Y lo único que he hecho fue perder el tiempo, porque en estos dos meses podría haber hecho 15 obras guapas. Yo paso de rayarme con nadie, yo voy a lo mío. (A II: S)

Pero ni todos piensan así. En el certamen de graffiti promovido por el Ayuntamiento de Orihuela en el 15 de junio de 2002, surgidos de la nada, un grupo de escritores avanzó contra otros que participaban del concurso mientras realizaban sus piezas. Hubo una pelea violenta, y la explicación para las agresiones fue la guerra que ocurría por una serie de graffiti tachados de ambos grupos. Unos peleaban contra los otros sin que ninguna solución pudiese ser definitiva. Al final los nervios fueron controlados pero se oía la gente decir "esto tendrá cola, vas a ver, en unos días."

Sobre no copiar el estilo ajeno, aparte de los que ya se tornaron universales (el *Wild Style* o el 3D, por ejemplo), ser copiado en el estilo puede significar también motivo de contentamiento para el escritor ya reconocido, desde que consiga defender la autoría del estilo copiado: "Graffiti es la lengua de los ignorados, si tu estilo fue robado, alguien ha oído tu voz".

También como regla general, se considera que un escritor está retirado cuando no se ve más nuevas firmas o piezas suyas por la ciudad. En este caso,

salvo poquísimas excepciones, será muy pronto olvidado en el movimiento.

Motivaciones personales

“El estilo no significa nada si tu nombre no aparece con frecuencia” (TRACY 168 *apud* CASTLEMAN, *op. cit.*: 29). El graffiti *hip hop*, como cualquier otro elemento de esta cultura supone una competición implícita en su práctica y esta será tal vez la más fuerte motivación para los escritores: la búsqueda por la fama. Como un juego, los escritores luchan entre sí para ver quién es el mejor entre todos o entre determinadas categorías; lo mismo ocurre entre MCs, DJs, *B-boys* y *B-girls*. En el graffiti la carrera por la fama se llama *getting up*, traducido al castellano por “dejarse ver”, este término original empezó a ser utilizado por los escritores a mitades de los 70 y significa, básicamente, la intención y esfuerzo de dejar el nombre registrado en la mayor cantidad de lugares posibles. Es decir, cuanto más se vea una *tag* o una pieza, y cuanto más sensacional sea el lugar donde se ha logrado firmar, más importante será aquél escritor dentro del movimiento. Es básico en el graffiti *hip hop* que el nombre del escritor aparezca con mucha frecuencia en su ciudad y fuera de ella, pues para que sean respetados y aceptados en el movimiento es necesario que se enseñen inagotables en su producción. Lee, en el libro de Castleman, cuenta su primera experiencia con el graffiti cuando tenía Flea I como maestro y la importancia del *getting up*:

Así que después me llevó a su casa [Flea I] y me dijo: ‘Ya sabes, cuando has pintando una vez tienes que seguir haciéndolo.’ Y yo le dije: ‘¿Qué? No, de eso nada, tío.’ Yo creía que con haber pintado sólo una vez ya eras famoso para siempre, que tu nombre iba de un lado a otro. ¡Que tonto era! Ya ves tú, un sólo metro. Lo más seguro es no lo veas más de una vez en tu vida. (...) Y luego me dijo: ‘Tienes que seguir pintando si quieres darte a conocer, si quieres hacerte ver’. Y yo le dije: ‘Vale, vale, tío’. Estaba la mar de preocupado, pero lo hice y volví a pintar otra vez, y otra, y otra. (CASTLEMAN, *op. cit.*: 28)

El *getting up* introduce el joven escritor en el movimiento. Uno al empezar debe conquistar su espacio y respeto en la comunidad *hip hop* y es a

través de esta carrera que se hace conocer, que “se deja ver”, llamando la atención de los veteranos, más por sus ganas de competir y fuerza de voluntad que por sus habilidades técnicas en este primer momento. La satisfacción narcisista contenida en el *getting up*, el placer de marcar la ciudad con su nombre, de estar por todas partes, de dejar registro de su existencia es también un elemento importante que motiva a los escritores, principalmente a los que se dedican a “taggear”, a “bombardear” las paredes, los monumentos, los coches, los buzones, las puertas y toda suerte de superficies que encuentran en sus caminos con su firma.

Pero ciertamente, la búsqueda por la fama y el reconocimiento es objetivo fundamental incluido en el *getting up*. Hugo Martínez, el director de la organización UGA, consideraba que uno de los hechos más significativos para diferenciar los escritores del *hip hop* con los demás productores de graffiti era esta carrera por la fama esencial en sus prácticas. Para Martínez “el rasgo más característico de esa forma de graffiti es su intencionalidad, la peculiar importancia otorgada al hecho de moverte, de difundir tu nombre” (*op. cit.*: 28). En entrevista Isra habla de de su experiencia inicial en el *getting up*:

ISRA – Antes era más firmar y nadie tenía dinero para comprarse pintura. La pintura de ahora es muy barata, pero la de antes... era muy cara. Éramos chavalillos, no teníamos dinero para nada. Te robabas los botes y con los cuatro botes era con lo que pintabas. Preferías hacer veinte firmas que una pieza, ahí contaba más la cantidad que la calidad y desde luego ninguno teníamos calidad, lo que contaba era que se viera lo más posible. (A II: O)

Isra nos habla arriba de la práctica del bombardeo, de salir por la calle dejando su *tag* por los sitios por donde se pasa. Esta actividad es practicada exhaustivamente por el escritor más joven que necesita “dejarse ver”, hacerse conocido o famoso en la escena del graffiti. Observamos en nuestra investigación que los escritores y las escritoras ya maduros en la práctica del graffiti, se disponen cada vez más a desarrollar su estilo personal sea pintando

trenes, sea pintando murales; y consecuentemente, el bombardeo pasa a ser una actividad cada vez más rara en su práctica como graffitero. Sin embargo, eso no quiere decir que dejarán de escribir su *tag* para siempre. Las *tags* siempre acompañarán la pieza, como la propia firma del artista en su obra. Además, seguirán firmando ocasionalmente, cuando se les parezca interesante: en un viaje a otra ciudad u otro país, por ejemplo; o en cualquier oportunidad, especialmente cuando haya cierta importancia. Las *tags* también serán más elaboradas y bellas a medida que se desarrolle el estilo personal. También observamos que las escritoras suelen exigirse considerablemente menos que los chicos en lo se refiere al "*getting up*". Las propias escritoras se caracterizan como más tranquilas en este sentido:

¿Firmas o sólo haces piezas?

IRE – Uah ¡firmas! ¡Una a cada dos meses! O cuando pinto, alrededor, ¡no llevo un bote en el bolso, ni un rotulador! (A II: M)

XINA – Ellos van, no sé, muy fuerte, van a meter caña, van de un poco rebeldes, nosotras vamos mucho más tranquilas. (A II: B)

Y la práctica de bombardear, de taggear, ¿crees que las chicas lo hacen con la misma frecuencia que los chicos?

MARTA – No pienso que somos más en eso. Yo prefiero pintarme murales en colores que ir por ahí firmando en paredes. Eso ensucia las calles. (A II: H)

La fama se puede alcanzar por varias maneras, ya sabemos que el graffiti es una forma de expresión que se basa en la competición, y por eso la fama es muy anhelada entre los escritores y representa un objetivo para cualquiera. En los primeros años del graffiti el simple hecho de una pieza aparecer reproducida en algún medio de comunicación visual, como revistas, cine, etc., ya era suficiente para dar fama al escritor; sin embargo, hoy en día, la presencia del graffiti es tan corriente en nuestras ciudades que nadie más se

fija en la televisión cuando aparece una pieza, tampoco causa sorpresa ver un graffiti en una película. "Dean se hizo famoso cuando uno de sus vomitados apareció en *Fiebre del sábado noche*, (...), Super Cool apareció en *El Exorcista...*" (CASTLEMAN, *op. cit.*: 83). Todavía la mejor fama es la conseguida por el *getting up*, de allí surgen los "reyes", uno de los más importantes títulos simbólicos alcanzados por un escritor. Lo logrará aquél que consigue que su nombre aparezca más veces en determinada línea del metro, o barrio, o por toda una ciudad, independiente de cómo es su estilo. Ellos son escogidos por los mismos escritores en consejos informales. Hay los reyes de firmas y también los de estilo. A los aficionados por el estilo, no se les exigen hacer tantas obras para conseguir el título, pero, en cambio, tienen que hacer piezas perfectas en laterales exteriores de los trenes o en muros. Al contrario, a los que optan por el camino de las *tags*, se les exige escribir sus nombres de forma masiva y numerosa, hasta que otros escritores empiecen a darse cuenta de que existen.

Observamos en nuestras entrevistas que la mayoría casi absoluta de escritores y escritoras, cuando son preguntados sobre su preferencia por la calidad o por la cantidad en el graffiti, contestó en favor de la calidad. Actualmente, la carrera por la fama en el graffiti, tanto en España como en el resto del mundo occidental, se hace realmente a través de una evolución en la técnica y en el estilo de trabajo. Estos hechos pueden también ser observados en las revistas de graffiti *hip hop* que cada vez más se dedican a mejorar la calidad estilística de las imágenes publicadas exigiendo la renovación técnica del escritor que intenciona exhibir su trabajo en estos medios. También el número de escritores ha subido de forma tan impresionante, que el número de piezas halladas en las urbes es muy grande para cualquier intento de contarlo exactamente; esta enorme cantidad de pinturas y firmas ha transformado la "carrera cuantitativa" del graffiti en un juego casi utópico. Por supuesto que todavía sigue siendo importante que el escritor enseñe una numerosa producción, pero su reconocimiento actualmente depende mucho más de la calidad de sus piezas que del número de veces que las ha realizado:

¿Qué es lo que te gusta en el graffiti?

IRE – Ahora mismo la parte creativa, en otro momento de vida me atraía más el riesgo, la emoción, que la gente te conozca. Ahora mismo, estoy en otra fase y me atrae más hacer bocetos, dibujos que me gusten, y buscar la novedad.

Eso tiene que ver con la otra pregunta que te iba a hacer que es ¿lo que buscas en el graffiti, la calidad o la cantidad?

IRE – Para mí ahora mismo la calidad. Me encantaría la unión de las dos cosas, sería perfecto. Pero soy incapaz, porque no tengo tiempo, ni dinero, ni momentos para las dos cosas. Y ahora mismo miro la calidad. (A II: M)

¿Qué prefieres, calidad o cantidad?

MUSA – Cantidad, la verdad es que no tengo mucho; lo que busco es la calidad, un buen trazo, un buen degradado. El conjunto que quede bien, prefiero eso que hacer tres piezas y que las tres se queden mal. (A II: T)

¿Qué es lo que buscas en el graffiti, calidad o cantidad?

DRIM – Ahora mismo, que va todo. O sea, la calidad y la cantidad. Por ejemplo, tener muchas piezas que no tengan la calidad no me sirve de nada. Entonces busco la calidad junto a la cantidad. (A II: S)

Pero, además del deseo de hacerse famoso en el grupo, ¿por qué uno escribe graffiti? ¿Qué lleva a un joven a salir con su *spray* por las calles para escribir cosas aparentemente ininteligibles? Las respuestas pueden ser muy diversas: porque tienen algo que decir; porque desean alterar el entorno o embellecerlo; por ideología (contra la injusticia social, contra la marginalización, contra el control del sistema); como estrategia de desarrollo de la identidad, autoafirmación; por hacer algo que los adultos no hacen; por hacer algo que los amigos hacen; por la adrenalina, o simplemente porque les gusta hacerlo – “Graffiti para mi es algo que si no hago, no me quedo a gusto tío, es algo que como una droga tienes que hacerlo sabes, todos los días” (THAE, 2001: On

line).

BICH – Yo hago arte, varias cosas, hago otras movidas con diapositivas... Empecé con el de graffiti no porque me gustaba el arte, yo en el graffiti no busco arte, (...) siempre busco la estética, el estilo y todo el rollo, pero en el graffiti lo que busco es adrenalina. (A II: D)

El ejercicio del graffiti *hip hop* no deja de ser una manera de actuar en grupo, de integrarse dentro de una cultura paralela a la que vuelve igual a todos los ciudadanos. Con pautas específicas que determinan la función de cada miembro, haciendo que aquél determinado grupo tenga de hecho algo en común y que tengan realmente algo que decir, aunque sea solamente para ellos mismos:

MEY – No es solo el tema de ir a pintar, es que te vas con todos tus amigos a pasar el día, me gusta más saber que voy a estar con todos mis amigos pasándomelo bien, que lo que se hace en la pieza, la pieza también... Me gusta echarle fotos y que se vea. Es lo que conlleva al pintar, es lo que a mí me gusta. (...) No me gusta el hecho de pintar, sino lo que lo rodea, lo que conlleva el ir a pintar. (A II: P)

Los análisis teóricos acerca del graffiti *hip hop* defienden que, más allá de lo que dicen los jóvenes escritores sobre sus motivaciones para “dejarse ver”, el fenómeno es, además, una estrategia utilizada por grupos marginados para “dejarse oír”. Conque, más que vándalos, muchos prefieren definirse como clandestinos que intentan cambiar el rigor de la vida, llevando las personas a visualizar la incoherencia de la existencia. Enseñan que las calles son prisiones y que debemos ser liberados de la sutil trampa de las imágenes y letras bonitas que ordenan y manipulan nuestra voluntad. El graffiti, por esta mirada, enseñaría el lenguaje controlado por un sistema sofisticado de desconstrucción de los códigos permitidos.

III.2. El graffiti *hip hop* y la sociedad

III.2.1. La opinión pública

Desde que empezó el graffiti *hip hop*, mucho se ha hablado de lo que piensa realmente el pueblo sobre la nueva práctica. A pesar de la dificultad de llegarse a un acuerdo acerca de la opinión pública sobre el graffiti, que suele variar según costumbres sociales y culturales, es posible apuntar a las varias posturas que asumen los ciudadanos acerca del graffiti *hip hop* para sacar a la luz las posibles respuestas del público.

Las opiniones en contra suelen ser bastante negativas. En el panorama internacional, se destaca la clásica guerra anunciada por Richard Ratvich, presidente de la Compañía Metropolitana de Nueva York en 1981, al proyecto presentado por un grupo de escritores que proponía la decoración de un tren, bajo la supervisión de la propia empresa, con objetivo de medir las respuestas de los usuarios del metro:

Yo sé como responderá el público a esta idea: la odiarán. Hablo con muchos ciudadanos pertenecientes a diferentes grupos, y siempre me preguntan sobre el problema del graffiti, como si se tratara de profanación. El metro está hecho un desastre, y el público considera que el graffiti es una forma más de deterioro, como la basura, el ruido, la suciedad y las puertas rotas. Tengo la obligación de respetar los derechos del público, y todo el mundo detesta las pintadas. (RATVICH *apud* CASTLEMAN, *op. cit.*: 184)

Los medios de comunicación pueden ser rigurosos y duros en sus opiniones acerca del graffiti *hip hop*. Hay cientos de reportajes que hablan del fenómeno con desprecio a fin de convencer la opinión pública de que el graffiti es antes de nada un problema social. Las denuncias en los medios de comunicación van desde delitos ambientales hasta juicios de carácter subjetivo que reducen a los escritores y escritores a ignorantes, irresponsables e incluso marginales violentos como en el fragmento presentado abajo:

Hacer graffiti es crimen previsto en ley ambiental. Quienes lo comenten pueden y deben ser punidos. Tolerar que marginales ensucien la ciudad es aceptar la idea

que esta se ha tornado tierra de nadie. *São Paulo*, sin embargo, sigue teniendo diez millones de dueños que no pueden permitir que la destruyan. El primer paso es que el poder público mire firmemente el delito (...). La cuestión de la *pichação* en *São Paulo* es análoga a la teoría de la ventana quebrada introducida por el prefecto de Nueva York, Rudolph Giuliani. De acuerdo con ella, una ventana quebrada es la señal de que nadie se importa con la casa, lo que estimula el desorden. O sea, una ciudad sucia, descuidada, sugiere que allí habita el caos. Conque es necesario cumplir la ley y punir. (MONTEIRO & ALCALDE, 2000)

Sin embargo, ni todo lo que se lee en periódicos o revistas son opiniones contrarias al graffiti. El ejemplo presentado a continuación fue sacado del periódico *El País* y enseña cómo el graffiti aún puede ser considerado de manera positiva en la sociedad. El reportaje habla de Sex, conocido escritor granadino y su trabajo apoyado por el Ayuntamiento de Granada:

De pronto, Granada se ha visto asaltada por la poesía. Pero no de la oficial, la clásica o la académica. Ni siquiera la de García Lorca. Las calles de la ciudad, de unos días a esta parte, han sido adornadas por los versos de un enigmático personaje, Sex, El Niño de las Pinturas, que toma cualquier muro disponible para retratar con sus pintadas a la infancia del Tercer Mundo y acompañar sus dibujos con reflexiones filosóficas. La iniciativa del artista del graffiti ha sido tal, que el Ayuntamiento de la ciudad ha decidido crear un itinerario para que puedan visitarse todas las pintadas que ha hecho por Granada. (...) Así, poco a poco, ha ido convirtiendo las paredes más desoladas de Granada en obras de arte efímeras que durarán lo que duren en pie los muros que las sostienen o hasta que alguien decida borrarlas. (...) El Ayuntamiento de Granada repartió folletos con la reproducción de todas sus obras y el lugar donde pueden ser contempladas como una forma de alentar el arte alternativo. (...) 'La verdad es que quien se dedica a las pintadas', comenta Ruiz, 'lo hace de una manera muy pura. Un pintor, en invierno, pinta cuadros en su casa con una estufa, o en verano, con el ventilador. Luego los muestra en una galería y los vende. Un artista de graffiti se gasta todo su dinero en botes de *spray*, deja su arte ahí, en la calle, y no cobra nada por él. Nadie sabe lo altruista que puede ser quien se dedica a esto'. (ARIAS, 2001)

Hemos observado que la opinión pública suele ser simpática con las piezas "más artísticas", es decir, aquellos trabajos más parecidos con la idea que tenemos hoy de "obras de arte", mientras que el rechazo por las firmas es casi general:

MEY – Al tener la tienda veo que cada vez más la gente esta interesada en el graffiti. Y más, lo utilizan para anuncios, a cada día se ve más. (...) Los murales, a la gente sí le gustan. Las firmas no, porque está guarreando. Y los trenes, pues, tampoco. (...) Si está colorido está bien, pero si haces una firma,

estás guarreando, lo que no saben es que antes de hacerte una pieza, te haces una firma. (A II: P)

La opinión de los investigadores de graffiti también puede presentarse de forma muy diversa y antagónica en determinados momentos. El ejemplo de dos estudios del graffiti en España está plasmado en las duras críticas que hace Jesús de Diego (*op. cit.*) a las conclusiones de Joan Garí (*op. cit.*) en lo referente al graffiti *hip hop*:

Empeñado en demostrar a toda costa el carácter dialógico del discurso mural del graffiti, se olvida del análisis de los abundantes aspectos icónicos, simbólicos, referenciales y culturales que el graffiti *hip hop* trae consigo. La evidente ausencia de un trabajo de campo sobre el terreno, en contacto directo y continuado con los escritores de graffiti, le lleva a afirmar que en su mayoría, son adolescentes incapaces de otra motivación que no sea la emulación de figuras ya conocidas. No sólo no es cierto, sino que los mecanismos de transmisión ideológica y cultural en el ámbito del graffiti *hip hop* se garantizan, como el que suscribe estas líneas ha tenido ocasión de presenciar en numerosas ocasiones, en todo momento a lo largo de sus prácticas culturales cotidianas. (p.59)

Existe, por otro lado, un grupo social bastante interesado en el graffiti *hip hop*, los artistas visuales e individuos interesados en el mundo de las artes plásticas que vienen cada vez más apropiándose o únicamente observando y estudiando el lenguaje y las pautas del fenómeno. A pesar de algunos posicionarse desfavorablemente al graffiti como, por ejemplo, Richard Oldenburg (*apud* BECKER, 1987: 86), el director del museo *Whitney* de Nueva York en los 80, que se ha lamentado que gastaba anualmente una cantidad enorme de dinero para limpiar la fachada del museo tomada de graffiti y que ahora, además, debería también comprarlos. Otros muchos críticos han intentado añadir el graffiti *hip hop* en el espacio de las galerías y museos, o en su defecto, analizarlo como si allí estuviese:

La ostentosa exuberancia de sus obras se ha visto realizada gracias las ventajas que supone el trabajo en estudio. (...) Pese a toda tosquedad, típica del artista autodidacta, ninguna de las obras aquí expuestas sería motivo de descrédito en una colección de arte contemporáneo. (SCHJELDAHL *apud* CASTLEMAN, *op. cit.*: 124)

La crítica presentada arriba, acerca de la exposición de graffiti realizada por la *United Graffiti Artists*, UGA, en *Razor Galery* del Soho en 1973, deja plasmada, en las palabras del periodista el claro intento del mercado de arte de despojar el lenguaje marginal, "tosco" y natural del graffiti callejero para transformarlo en un experimento contemporáneo de estudio y taller. Sólo así podría el graffiti ser aceptado y valorizado debidamente en el universo del arte erudito. Pese a todo eso, tras el intento fracasado del mercado artístico en los años 80 de absorber el lenguaje del graffiti *hip hop* y canonizarlo entre las estéticas contemporáneas, hoy en día es sabido que la práctica del graffiti no admite ser eliminada de la marginalidad por ser ello su sentencia de muerte. La gran motivación del escritor aun es actuar de forma transgresiva: "No mola lo de la pared autorizada, es una forma de control" (INOK, *apud* CASTILLO GÓMEZ, *op. cit.*: 238). Y la relación graffiti *hip hop* y arte de galería se hace a cada día más complicada.

No se puede ignorar tampoco, lo que piensan los propios protagonistas sobre el efecto que sus obras suelen causar en el ciudadano común. El que no comprende el significado del código no es, en la mayoría de los casos, ni siquiera considerado. He aquí una contradicción: al escritor, aparentemente, no le importa ninguna clase de comunicación con el mundo externo; sin embargo, lo que hace justamente es comunicarse con el mundo exterior sin ninguna restricción.

El código o la clave del graffiti *hip hop* son construidos por ellos y para ellos. Es un lenguaje alternativo usado y comprendido exclusivamente por los escritores, por lo menos en un primer momento. Sin embargo, eso no significa, en absoluto, que el espectador ajeno al *hip hop* no pueda absorberlo, darle sentido o comprenderlo. La clave del graffiti está también en intentar leer lo que está escrito, o identificar los signos como un sistema de repeticiones que aparecen a menudo por el barrio, por la ciudad o país, independientemente de su legibilidad. Caso contrario, estaría vedado el acceso del espectador a

cualquier representación de imágenes o signos sin significado aparente, desde pinturas abstractas hasta letras de músicas en idiomas extranjeros.

BICH – Y yo entiendo que haya gente que no le guste, pero también hay gente que dice 'ah, mola el graffiti, es que si hiciesen muros así bonitos, pero ponen firmas'... Pero la firma es un lenguaje también. A mí me gusta más tren, más "bombe", más plata, (...) es un lenguaje entre graffiteros, a mí me da igual que la maruja esa no lo entienda, yo estoy haciendo mi *tag* para que lo entiendan los otros graffiteros. (A II: D)

Como Bich, estos escritores están tan convencidos del rechazo de la opinión pública acerca del graffiti *hip hop* que en general prefieren dirigir su producción a sus compañeros, por garantía de que así su obra será reconocida. Otros escritores, al contrario, ven belleza o utilidad en lo que hacen, sea en términos estéticos, como algo que añade color y vida en la ciudad, o sea en términos políticos y de contestación, como un instrumento de lucha y protesta contra el sistema del poder: "Si la ciudad nos respaldara y nos tratara como artista en lugar de delincuentes, podríamos contribuir un montón a la belleza de Nueva York." (DAZE *apud* CASTLEMAN, *op. cit.*: 183).

Entre ellos también hallamos a veteranos que se proponen únicamente en llevar el graffiti hacia un pueblo ajeno al movimiento, como Sonik, escritor reconocido internacionalmente que viaja tanto a países donde el graffiti está muy desarrollado, como a países donde el graffiti casi no existe. Su único objetivo es dejar allí sus piezas a un pueblo que irá entenderlas de forma muy diversa de la manera como las entienden sus compañeros escritores. Pero, según él, la belleza de todo graffiti está justo en esta diversidad de opiniones (UP, 2000: 61).

III.2.2. Orden público y mercado

En citación sacada del libro de Jesús de Diego (2000), Jeremiah Luna habla de la "represión del graffiti como la respuesta natural del discurso institucional ante producciones artísticas inasimilables para sus propios mecanismos culturales y sociales" (p. 113):

¿Qué es lo nos está impidiendo participar en el juego de la producción pública de sentido? Nuestros espacios públicos permanecen firmemente controlados por los intereses del capital y del estado capitalista. La renuncia a nuestra capacidad para adornar nuestro entorno es un buen ejemplo de la depravación a la que ha llegado nuestra situación bajo el capitalismo tardío. A menos que uno tenga mucho dinero, el acceso a los muros públicos está bloqueado. Y si por alguna casualidad alguien posee el dinero suficiente, se está obligado, por lo general, a producir más dinero con las imágenes que adornan estos mismos muros públicos mediante la publicidad de algo para vender. Aquellos que se rebelan contra las exigencias del capitalismo empeñándose en el auto producción sin beneficio se enfrentan al castigo a manos del estado capitalista, en forma de multas o incluso del encarcelamiento. (Id.)

El graffiti y los escritores se multiplicaron de tal manera que a finales de los 70 ya era un problema político en Nueva York. La prensa se interesó desde el principio por el fenómeno. En una entrevista al *New York Times* en julio de 1971, Taki 183, el histórico pionero del graffiti, habla románticamente del graffiti como algo que "no hace daño a nadie", preguntando a todos "¿Por qué tienen que meterse con los más inofensivos? ¿Por qué no se enfrentan con las compañías de publicidad que llenan el metro de pegatinas en las épocas de elecciones?" (TAKI *apud* CASTLEMAN, *op. cit.*:137)

Las consecuencias de la entrevista fueron devastadoras, el periódico enseñó a Taki como un joven encantador e incomprendido por la sociedad. A los otros chavales, les encantó tomarle como ídolo y el número de escritores creció considerablemente. En 1972, la prensa publicaba el segundo reportaje sobre el graffiti, pero de esta vez con intención de rechazarlo. Incluso se programaba un día de "lucha contra el graffiti" (*op. cit.*: 138). Fue el alcalde Lindsay, el gran protagonista en la guerra contra el graffiti realizada en los años 70 en Nueva York, hablaba de "su cruzada personal contra el graffiti": "tiene que haber algún tipo de enfermedad mental" (*op. cit.*: 139-140). Pero ni los

insultos de los políticos, ni las nuevas leyes, ni las duras medidas contra el graffiti, entre ellas, la prohibición de la venta de pintura *spray* a menores de dieciocho años y la retirada del mercado de varios modelos de rotuladores y botes de pintura, etc. Ni tampoco la creación de nuevos barnices y productos disolventes para facilitar la limpieza de graffiti en diversas superficies, sirvieron para estancar la hemorragia, la fiebre producida por la escritura que sacaba millones y millones de dólares anuales de los cofres municipales.

La MTA (*Metropolitan Transit Authority*) de Nueva York siguió limpiando los trenes, y gastando, cada vez más, grandes cantidades de su presupuesto en ello, para que los coches fuesen inmediatamente redecorados después que volvían a circular. Otra de las medidas tomadas por el gobierno americano para contener el graffiti era obligar a los escritores a limpiar sus piezas y las de sus compañeros; el grande defensor de los graffiti, Norman Mailer, autor de *The faith of graffiti* (1974), declaró que esta medida era "tan desgarradora como condenar a Cézanne a destruir las obras de Van Gogh" (MAILER, *apud* MAESTRE YAGO, *op. cit.*: 66). Sin embargo, los escritores penalizados que pasaban los fines de semana fregando trenes e estaciones de metro, aprovechaban la oportunidad para cambiar información y los espacios limpios pasaban a ser una nueva superficie sobre a la que pintar en la semana siguiente (CASTLEMAN, *op. cit.*: 155).

Contra la prohibición de venta de muchos artículos vinculados a la práctica de escribir graffiti, como rotuladores de punta mayor de tres centímetros, los escritores solían crear sus propios instrumentos con materiales alternativos y pintura sin olor.

La policía será, entonces, la mejor alternativa del poder público contra el graffiti. Según ella, los archivos fotográficos son muy útiles porque pueden servir como "huellas dactilares" de los escritores. Se puede identificar un escritor por su estilo, incluso si este ha cambiado de nombre, examinando y comparando las fotografías. También la policía suele hallar a los escritores si tienen información del barrio dónde viven únicamente siguiendo las *tags*. Ellas

pueden llevar a los agentes hacia la propia casa del escritor.

MC Alberto nos revela una interesante historia que sirve para ilustrar la acción de la policía contra el graffiti en España. Según él, hace más de cinco años, un grupo de escritores valencianos usaba un código entre ellos para vender fanzines y material "subversivo" de graffiti. La estrategia era escribir todas sus *tags* de un sólo color y añadir flechas en las firmas. Si uno seguía la dirección indicada por estas flechas, llegaría probablemente a un muro donde se encontraba una pieza mayor y con muchos colores, allí al observar bien, se veía dos números mezclados entre las letras y entre el dibujo, estos eran la clave, pues indicaban el número de la finca y la puerta donde se podría comprar los fanzines, los rotuladores, los vídeos, etc., en aquella misma calle donde estaba ubicada la pieza. Sin embargo, la policía, al enterarse del código, puso fin al mercado negro de aquellos escritores.

En entrevista para esta investigación, el policía valenciano Rafael explica mejor como funciona la represión policial al graffiti *hip hop* en España: LÁZARO – El tema graffiti es un tema de daños a unos bienes, entonces la ley, nuestra ley dice que tiene que haber una denuncia por parte de la persona que le han hecho un graffiti y que le han causado unos daños. Pero vamos a diferenciar, una cosa es que nos hagan un graffiti en un monumento que afectaría el patrimonio municipal, y otra cosa es que hagan un graffiti en una persiana típica, o en una pared, que tenga una propiedad, que sea de una persona particular. La persona particular que tiene que iniciar todo el proceso legal contra estas personas. Entonces ella va a valorar los daños que esta pintura o este graffiti le han hecho en X pesetas. Si la diferencia va a superar las 50.000 pesetas, estará un delito, a diferencia de una falta por el tema de daños (...). Pues, a partir de ahí, si estuviera con el tema de la falta, no conllevaría a ninguna detención. Y si estuviera con el tema del delito, si cogiéramos la persona, sí que conllevaría a una detención. Y es como con cualquier otro delincuente, con la lectura del derecho, con abogado... Tú imaginas que tienes un comercio como El Corte Inglés y llegan unos y empiezan a hacer graffiti en todos los cristales, en la fachada de acero

inoxidable; todo eso conlleva, a lo mejor, a lo deterioro de la fachada, el cambio de los cristales, al equipo de mantenimiento que tenga que limpiar todo... Puede ser que ahí han hecho una simple firma, y otros que son verdaderos artistas a la hora de hacer el graffiti van a plasmar un dibujo, incluso hay gente que le autoriza que le hagan el graffiti, y paga por ello. Creo que son situaciones diferentes.

¿Y en un monumento público, por ejemplo?

LÁZARO – Ahí ya no es el simple hecho del graffiti. La persona está dañando un monumento público. Entonces el Ayuntamiento es el que va a iniciar todo el proceso para reclamarlo. Evidentemente los daños contra el patrimonio cultural son más cuantiosos tanto el valor económico cuanto en valor cultural. (...) Nosotros aquí somos la policía local en el ámbito de la ciudad. (...) Las denuncias se tramitan a través de la policía nacional. Pues cuando cogemos una persona de estas características se la llevamos a las comisarías del cuerpo nacional y presentamos la denuncia junto con la persona danificada que tiene que colaborar y decir que este le ha causado tantos daños. No está realmente tipificado expresamente como un delito - el pintar graffiti - eso genera unos daños y estos daños pasan a ser una falta o un delito. Y según esto lleva a un camino judicial o no.

¿No hay nada en el Código Penal que penalice el graffiti en particular?

LÁZARO – No. En nuestro Código Penal Español no. (A II: K)

Las consecuencias de la represión policial son mejor explicadas por los propios escritores y escritoras entrevistados. El miedo a las sanciones y altas multas parece ser el gran motivo de no pintar trenes para algunos:

CLAS – Tienen mucho material de seguridad, por eso es un marrón pintar tren porque si te pillan, no solo te comes el marrón de multa de tu pieza, sino que te pillas todo el vagón.

ANTRO – La multa no es porque has pintado un tren, eso va relacionado con los metros cuadrados que hayas pintado. Pero si vas a pintar un tren con 17

vagones ya pintados y te pillan, aunque hayas pintado solo un vagón, te comes los 17.

CLAS – Si vas a pintar ten cuidado si hay piezas en el vagón. Porque si te cogen vas a comer más. ¡Multas exageradas, de 50 mil! (A II: N)

Sin embargo, todo lleva a creer que los escritores suelen ser más “perseguidos” por las autoridades que las escritoras, porque “se supone [aun] que las chicas nunca pintan” (Id.), a pesar de relatos de chicas que han sufrido la misma presión que sus compañeros, como el caso de Musa:

MUSA – Bueno, yo tuve problemas solo una vez. (...) Nos pusimos a pintar y al cabo de un rato, vimos pies por debajo del tren que venían hacia nosotros. Muchos pies, muchos pies. Yo estaba pintando con dos amigos más, ellos se fueron corriendo en dirección contraria a la estación. Pero pensé, yo con toda esta pintura no voy a correr tanto como ellos, me escondo y que vayan a por ellos. Me fui a la estación toda tranquila. No llevaba las manos pintadas pero llevaba pintura. Cuando salí de la estación, me cogieron. Claro, prueba de que estaba pintando no tenían, no me habían visto la cara, solo los pies y los pies pueden ser de cualquiera. Entonces nos llevaron al ágora. Pero nada, muy feos, muy brutos. (...) Ellos tomaron declaración y lo que sí hicieron fue, quizá, porque yo era la chica, me llevaron aparte. Los dos chicos juntos y yo sola. Me llevaron a uno de los tenientes, o como se llama, a una de las habitaciones y me empezó a interrogar. Más duramente que a ellos. A mí me gritaba el hombre, se ponía la cara delante de mí y empezaba a gritar y decía que yo le dijera la verdad. Y yo, pues la verdad es está, no hemos sido nosotros, no sé de que nos está acusando.

¿Pero habéis llegado a empezar la pieza?

MUSA – Sí. Ya estaba casi terminada. La historia era que estaba claro que éramos nosotros porque no había nadie más. Pero no podían decir que éramos nosotros porque no tenían pruebas. Estábamos jugando con eso. Entonces el hombre empezó a cabrearse cada vez más y me decía “yo sé que tú no has

sido, no has podido ser, pero denuncia tus amigos, sí que ha sido ellos". Yo no iba hacer eso y decía, no es verdad, estaría mintiendo. No son muy inteligentes, se podía rebatir todo con facilidad. Cogieron nuestros botes de pintura, "¿eso es pintura?", y yo, sí. Y me enseñaron un bote vacío. "¿Esto está vacío?", sí. "Esto es porque lo habéis utilizado". Sí pero no tenía porque ser mío pues no estaba en mi mochila, lo habían pillado en la estación, total que no tenían allí ninguna prueba para acusarnos. Entonces hicieron una denuncia y nos dijeron que ya nos llegaría. Y nos llegó, tuvimos juicio. Pero nos libramos por eso, por falta de pruebas. Hubo juicio y eso fue lo chungo, tuvimos que pagar los abogados. Teníamos dos acusadores, RENFE y el pueblo. La gente que pintó conmigo sigue pintando, sigue tranquila. Pero supongo que cada uno tiene que decidir si quiere asumir. Yo no descarto volver a pintar porque me ha gustado mucho. Pero hoy por hoy, no me compensa una cosa con la otra. (A II: T)

También los ayuntamientos tienen, actualmente, sus medios de contención al graffiti. Generalmente son los servicios de limpieza de una ciudad el órgano responsable por la limpieza de los graffiti. Sin embargo, hay programas altamente desarrollados en particular en limpieza de graffiti, vendidos por empresas privadas a órganos públicos que se proponen tratar el problema no solo desde el punto de vista técnico como político. Uno de los ejemplos más modernos es el programa "*The Graffiti Solution: A Definitive Guide to a Graffiti / Vandalism Eradication Management Program for a Local Government*" (SALTMARSH & KMA, 1999), probado en algunas ciudades de Australia, con técnicas de gestión, informatización de una base de datos de las zonas y de las acciones de escritores de graffiti. Y el establecimiento de una nueva forma de acumular los delitos para sanciones más amplias, que arreglarían el problema de la imposibilidad de abrirse proceso judicial por un graffiti únicamente; así, por una acumulación de graffiti se aumenta la gravedad de delitos de una persona, y se podrá abrir un proceso, ya no solamente por una vía penal, sino civil. Este programa trata el graffiti como una

práctica criminosa, cuyo precio supera el valor estimado a veinte billones de dólares americanos anualmente en todo el mundo. Los objetivos son una completa erradicación del graffiti en comunidades y la rehabilitación de los escritores, llamados en este documento de ofensores, participando en proyectos sociales, en trabajo voluntario y tratamiento psicológico. El documento garantiza un cien por cien de eficacia en la erradicación del graffiti en las comunidades interesadas (id.).

En España, no hay registro de ningún programa privado de semejante amplitud en cualquiera de las comunidades. Siguen siendo los Ayuntamientos los responsables por la limpieza y el control de las pintadas y de los graffiti. En Valencia, por ejemplo, el Ayuntamiento tiene su Brigada de Limpieza, el *Servici de Residus Sólids i Neteja*, cuyo funcionamiento es explicado en entrevista por el director, Sr. Antonio Molla:

MOLLA – La Brigada tiene un presupuesto importante de unos 100.000.000 de pesetas, en euros, pues, casi 1.000.000 de euros. Que consta de veinte equipos, un equipo por distrito municipal. De manera que aquí tienes los distritos municipales de Valencia, cada distrito tiene tres o cuatro barrios. El equipo tiene una furgoneta con todo el material necesario para repintar; en el caso se pinta con el mismo color, en el caso de piedra se lava con chorro de arena o con productos abrasivos. Esta furgoneta va equipada con dos personas y todos medios materiales y mecánicos para repintar o quitar la tinta. (...) El trabajo va por zonas. Limpian una zona de su distrito, y si hay algún aviso puntual en concreto, pues, en esta jornada de trabajo se dedica una hora a hacer temas puntuales fuera de su zona prevista en su calendario de trabajo. (...) De cierto, pintadas solo de mobiliario y no de medios móviles, que no dependen de aquí de este servicio, no se toca. Y las pintadas de mobiliario que dependen de otros servicios, como semáforos, señalización, buzones de correo... las basuras sí que las limpiamos, pero todo tipo de mobiliario que no sean fachadas privadas o muros, que no sean contenedores y papeleras, es limpiado, quitado los graffiti, carteles, por los servicios correspondientes que los

dependen. Correos limpia sus buzones, tráfico limpia sus semáforos, cada institución limpia el mobiliario que depende de ellos. (A II: 96-97)

En contrapartida, a pesar de tantos problemas, hay todavía algunas pocas instituciones, públicas o privadas, que participan de campañas de promoción del graffiti, sea con intención de sacar provecho de una demanda de mercado o política, sea con intenciones de unirse al enemigo para intentar vencerlo a través de la legalidad controlada.

Por ejemplo, hay una parte de la industria interesada en sostener las demandas de este mercado, porque es cierto que los escritores de graffiti necesitarán siempre de material para producir sus obras y deberán forzosamente pagar por ello. Estamos hablando principalmente de la industria de pintura en *spray* que tiene en España la Montana *Colors* SL, como uno de los más bien sucedidos ejemplos. Montana ya fabrica casi exclusivamente pintura *spray* dedicada a las exigencias de los escritores de graffiti, tanto en lo que se refiere a los colores, como en la cualidad del pigmento y de la fijación, o en nuevas tecnologías de boquillas y formatos, todo según sugerencias de los propios artistas del *spray*. Es tan reconocida entre los escritores europeos, que no existe uno siquiera que no use, o desee usar, Montana en la elaboración de sus piezas. Esta industria está tan vinculada al movimiento del graffiti que suele patrocinar las fiestas y los certámenes del *hip hop*.

Actualmente, no son raros los casos de amparos gubernamentales u organizaciones que tienen como meta extender o facilitar la vida y la producción de los escritores en las ciudades. En España, es posible localizar algunos ayuntamientos que ya empiezan a promover efectivamente fiestas y certámenes de graffiti con finalidad de controlar y estimular la práctica legal de la actividad. En Móstoles, pueblo madrileño tradicionalmente conocido por sus muchos escritores, se realiza cada mayo un gran certamen de graffiti donde siempre hay muchos escritores veteranos concurriendo a los premios, lo que supone una alta calidad de las piezas presentadas; además de los invitados que suelen ser las grandes atracciones para los visitantes. En 2001, por ejemplo, la

gran estrella invitada al Certamen de Móstoles fue Seen, uno de los primeros escritores de Nueva York. Ya en 2002, el Certamen Nacional de graffiti ocurrió en el Festimad 2002, con "Montana Project", bajo la concepción y trabajo del escritor madrileño Mata.

También el Viñarock 2002 ha sido escenario para la exhibición de grandes nombres del graffiti nacional e internacional. Organizado por la empresa "Graffitishow S.L." el evento reunió los escritores Sye de Pamplona, Scawt de Mallorca, Kapi de Barcelona, Hanem de Valencia y el alemán Loomit. También hubo participación femenina (no oficial) con Drim, escritora valenciana que estuvo activa "entre bastidores" de la producción de graffiti pintando una estupenda pieza junto a Hanem, Kapi, Scawt y Loomit, en el muro de una fábrica en el polígono industrial de la región.

Pero certámenes de menor tamaño, ocurren por toda España. Orihuela, tranquilo pueblo alicantino, también reúne, todos los veranos, a casi un centenar de escritores. Menos profesional y por ello más accesible, en Orihuela cualquiera puede inscribirse, a diferencia de los grandes certámenes, donde el escritor, para participar, debe enviar un boceto de su proyecto que será aprobado o no por el tribunal que va a juzgar los trabajos. También en Orihuela, el ayuntamiento facilita ocho botes de *spray* (Montana) a los participantes. Allí se pueden hallar desde escritores más veteranos, a jóvenes de once años que acaban de empezar y tienen, pues, una gran oportunidad de competir con los grandes. El certamen de Orihuela es un ejemplo de cooperación entre el gobierno local y los escritores. Ibero Mercés, Coordinador de Juventud del Ayuntamiento de Orihuela (en 2002) explica en entrevista como empezó la iniciativa:

MERCÉS – Fue también por petición de un grupillo de chavales que estaban interesados en el tema, y también para intentar evitar un poco la problemática que existe con el graffiti; ya no solo en Orihuela, imagino que en todas las ciudades de España. Creo que hay un malentendido por parte de la gente, hay chavales que se dedican al graffiti, a pintar lo que es una pared, y hay gente

que se dedica a molestar, a hacer la firma típica, la pintada, que molesta tanto al comerciante como a las instituciones públicas, el monumento. Entonces, creo que era una necesidad que había en Orihuela de hacer este tipo de concurso porque había una petición bastante amplia de un grupo de chavales. (...) Nosotros empezamos con un colectivo pequeño, que nos solicitó este tipo de concurso. Aquí, lo que pasa en estos grupos es que el boca a boca corre muy rápido. En el primer año participaron 45, la segunda edición ya se amplió a 64, y en este año hay 82 inscritos. Creo que esto va en aumento, porque bueno, viene gente de Cartagena, de Elche, Torre Vieja, de toda la comarca e incluso fuera de ella. (...) Queremos hacer una Asociación de Graffiteros, con el fin, como te he dicho, primero para evitar que hagan las pintadas, de que ellos estén coordinados, y que nos ayuden tanto a organizar esta ciudad como otras muchas. La idea de la Consejería de Juventud es crear una zona de ocio en Orihuela. Lo que queremos es, allí, preparar unos murales fijos para que ellos durante todo el año puedan usarlos. Y no solamente que sea un concurso al año. Incluso ellos mismos, nos vayan solicitando actividades. (A II: J)

Por un lado, es cierto que si uno va a los grandes certámenes, tiene garantizado que participará de un hermoso espectáculo de estilos y técnicas. Pero por otro lado, los pequeños ofrecerán al espectador la ventaja de poder comparar y entender el desarrollo de los estilos y el desarrollo técnico del graffiti *hip hop*, además de ofrecer un ambiente más democrático a quién está interesado en participar.

Observamos que la mayoría invitada a participar de estos festivales son escritores varones. Pocas escritoras han participado, incluso en los certámenes de graffiti. De las escritoras entrevistadas, solamente Ire y Musa han confirmado haber participado de exhibiciones de forma sistemática. Además, Ire nos ha hablado con cierta preocupación acerca de la contribución de estos festivales, principalmente por el carácter institucional que el graffiti adquiere en ellos. Otras escritoras como Drim, Bich y Marta [34], también apenas citaron alguna participación en certámenes o exhibiciones, pero no de forma amplia:

MUSA – He participado de algún concurso. He ganado dinero con graffiti pintando sitios, pero no con concursos. Y lo que más he participado fueron exhibiciones. Porque por ser una de las pocas chicas que pinta. Porque no es muy bonito y muy chulo encontrar una chica que pinta. (A II: T)

IRE – En el tiempo que pintaba con Musa, ella viajaba mucho e íbamos juntas en muchas exhibiciones. Concursos no, no me gustan. Parece que comparar obras es imposible.

¿No por el hecho de la organización?

IRE – No, a mí me parece bien, que apoyen. Mientras puedas pintar, te van a poner pinturas, es lo que más quieres, (...), si no institucionalicen y el graffiti siga libre en la calle. No se puede caer en el error de que pongan paredes del Ayuntamiento y que pinten allí, no. Que las pongan y pintaremos allí, pero también en otros sitios. El graffiti pierde su esencia; tiene que haber cosas, rápidas y guarras, el tío corriendo, ahí está la gracia. (A II: H)

III.2.3. La artísticidad del graffiti *hip hop*: ¿arte o delito?

La formulación de esta pregunta viene siendo ensayada a lo largo de esta investigación desde que empezamos a hablar acerca del graffiti. Habrá sutiles semejanzas entre los graffiti y algunas formas de artes visuales, esto es cierto. Pero es importante relacionar y analizar la débil línea que separa o une el graffiti *hip hop* de los movimientos y expresiones artísticas institucionalizadas en nuestra sociedad. Así que, para definir si el graffiti *hip hop* es o no una expresión artística y si los escritores son artistas, en vez de vándalos y delincuentes que atentan contra la propiedad pública y privada, debemos tener en cuenta que estamos ante una cuestión casi imposible de ser solucionada, una vez que no hay una ecuación que determine hasta que punto una imagen

puede o debe ser considerada como objeto de arte en la contemporaneidad.

Para facilitar nuestra labor, vamos a excluir de nuestros análisis la opinión del ciudadano corriente, ajeno al funcionamiento verdadero del fenómeno graffiti *hip hop*, y definir la investigación a los argumentos presentados por los escritores y por los investigadores acerca del graffiti *hip hop*. La exclusión se explica en el hecho de que el espectador común, desinformado de las estrategias del graffiti *hip hop*, tiende a clasificar las piezas mayores y más elaboradas, incluso las ubicadas en espacios públicos prohibidos a la pintura, como obras de arte solamente por la apariencia agradable y armoniosa, reduciendo, concomitantemente, el gran número de firmas, bombardeos y piezas encontradas en trenes y metros como expresiones de mal gusto, vandálicas y criminosas, por su connotación más agresiva.

Esta tendencia de reducir el fenómeno del graffiti *hip hop* en dos grupos jerárquicos distintos, es decir, en primer plano, bellas piezas y en segundo plano, pintadas desagradables, no tiene mucho lugar dentro del esquema tradicional de funcionamiento del graffiti *hip hop*. Tanto las *tags*, los vomitados, las piezas de los trenes como las grandes piezas murales, tendrán todos el mismo estatuto dentro de la máquina que mueve el graffiti *hip hop*.

El problema de este juicio está en la depreciación de las piezas caracterizadas como vandálicas. En el propio sistema del graffiti *hip hop* existe, sí, una jerarquía que organiza y clasifica tipos de graffiti; sin embargo, es inocente afirmar que una pieza será menos o más que otra, tratándose de disposiciones generales, una vez que una dependerá de la otra para existir y todas organizarán el mismo fenómeno. Por lo mismo, es también inocente afirmar que el escritor de trenes y el escritor de *tags* son vándalos y que el "supuesto" otro, el escritor de piezas murales es el verdadero artista callejero; una vez que, generalmente, es la misma persona el que deja su firma en la ciudad, el que pinta el metro y el que realiza el bonito graffiti en la fábrica abandonada o en el muro amablemente ofrecido por el Ayuntamiento.

Es lo mismo deporte. Hace años que se lo digo: no se puede pensar una parte sin la otra. Aunque la opinión pública sea contraria no puedo llegar a los chicos más

jóvenes y decirles que dejen de *taggear* o de hacer bombardeos, aquello que he amado hacer cuando era más joven. (ATOME, In: *hip hop to the Foundation*, 2001:7)

Sin embargo vamos a observar que , en verdad, la impresión corriente que orienta el observador a considerar la pieza "bonita" como arte y las demás piezas, generalmente halladas en lugares públicos prohibidos, como vandálicas, organizarán puntos importantes que van a tratar de rivalidades entre pinturas legales y pinturas transgresivas. El choque entre estas dos formas de hacer el graffiti *hip hop* nos puede ayudar a llegar a otra gran cuestión que divide la opinión de muchos escritores, es decir, ¿la pieza legal puede ser considerada graffiti *hip hop*?:

¿Habrá diferencia entre graffiti y el arte de galería?

BICH – Sí, a saco, no tiene nada que ver. Sí que está bien, también que tú, como artista hagas graffiti en un espacio para enseñar a la gente que no sabe lo que es el graffiti, es que no soy sectaria, que va, yo estoy abierta a todo, pero una cosa es una cosa y la otra es otra. Yo de pequeña siempre me gustaba robar, robaba mogollón... supongo que es mi personalidad, porque no busco en el graffiti el arte, en el graffiti busco eso, la adrenalina y me gusta pintar trenes por eso. (A II: D)

El tema, ocasionalmente, produce distintos juicios entre los que participan directamente del problema, es decir, escritores e incluso investigadores de graffiti *hip hop*. Al tener en cuenta, por ejemplo, solamente lo que piensan muchos de los investigadores del graffiti *hip hop*, vamos a observar que la gran mayoría considera el graffiti *hip hop* como expresión artística genuinamente pública. Quizá este juicio casi institucionalizado venga de la profunda admiración al tema y una de las maneras de valorizarlo ante la opinión pública es legándole el estatuto del arte. Hemos visto antes que Mailer, como entusiasta del graffiti llega a defender la idea de que mandar que los escritores de Nueva York limpiasen sus piezas era lo mismo que condenar

Cézanne a borrar las pinturas de Van Gogh, en una clara defensa del graffiti *hip hop* como expresión artística. También Jesús de Diego, deja muy claro en su libro *Graffiti, la palabra y la Imagen* (2000), su visión acerca del graffiti *hip hop* al configurarlo como “un fenómeno de orden artístico y expresivo de primer orden” (p. 25).

Ya, buena parte de investigadores de graffiti textuales, llega a considerar el tipo *hip hop* como vacío, agresivo, y con contestable connotación artística. Es curioso observar que muchas veces lo que puede parecer insulto al escritor *hip hop* es justamente lo que el mismo piensa acerca de su trabajo y que, solamente por ello, lo hace.

¿Es el graffiti vandalismo? Claro que sí, sino no es graffiti. Hacer un graffiti es imponerse a los demás en la vía pública con un proceso ilegal, es vandalismo! Luego cada uno debe medirlo. (EL TONO, 2001: On line)

Muchos escritores no aceptarán la clasificación del graffiti como arte puro o tradicional. Sin embargo, observamos que, a pesar de defender su opinión acerca de la autenticidad vandálica o artística del graffiti, han considerado también la posibilidad del propio graffiti presentarse como una paradoja, en este sentido. Es decir, ser tanto arte como vandalismo, dependiendo de la forma como se presenta. Aquí observamos, entre sus autores, una flexibilidad con relación a las pautas del graffiti muy parecida con el juicio de la opinión pública que divide claramente las bellas piezas y el bombardeo en arte y delito. Los siguientes ejemplos ilustran estas conclusiones:

¿Relacionas el graffiti con el vandalismo o con el arte?

CLAS – Un poco de las dos, es como preguntarme calidad o cantidad; si es arte, es calidad, si es bombardeo, es cantidad. Tiene que ver las dos. Me gusta ver un muro súper curado, pero me gusta ver la ciudad bombardeada. Me gusta que un graffiti esté bien echo, y para mí eso es arte, pero me refiero a arte siempre que sea con botes y haciendo piezas. (A II: N)

¿Relacionas más el graffiti con el arte o con el vandalismo?

HANEM – Para mí el graffiti es vandalismo. Es que el graffiti depende mucho de la forma de ser de cada persona. Aparte de ser graffiti, aparte de ser vandalismo. Y luego, por donde lo encamina cada persona, será más artístico o más vandálico. El graffiti es lo que es. Es incontrolable. Pueden dar cien mil paredes legales, pueden hacer diez mil exhibiciones, pueden hacer lo que quieren y el graffiti va a estar ahí siempre. (A II: S)

ISRA – Ahora tengo 27, hace 10 años. Poco a poco empezaron a cambiar las cosas, a partir de que me pillaron yo me lo tomé por un lado un poquito más artístico, no violento porque tampoco era violento, sino más de vandalismo, que lo respeto muchísimo y siempre lo he admirado, pero digamos que yo me metí por otro lado. (A II: O)

¿Graffiti es arte o vandalismo?

MUSA – Las dos cosas. Depende de cómo lo hagas y de cómo lo mire. (A II: T)

Lo cierto es que el graffiti está lejos del arte de las galerías y museos; pero si uno quiere considerar el graffiti *hip hop* como forma de expresión artística, deberá clasificarlo pues como arte público o arte de la calle. Pero a diferencia de los pintores de la calle que no van a ver el espacio urbano como instancia territorial, el escritor suele apropiarse de los pequeños espacios donde deja sus piezas. Esta acción será establecida de forma simbólica a través de las leyes de no tajar jamás la pieza ajena, o del espacio adquirido por las *crews* en las zonas de graffiti o en las cocheras. Esta forma de tomar el espacio urbano debe ser analizada pues contiene una importante característica del graffiti que lo aproxima mucho más al juego y a la competición que a una estrategia estética, pura y simple. Sin embargo, esto no sería suficiente para alejar un graffiti *hip hop* de una obra de arte público, y tanto escritores de graffiti, como artistas anónimos de la calle, eligieron el espacio público para plasmar sus obras como única alternativa o mejor alternativa de fruición para su trabajo. Podemos observar, sin embargo, que el selecto grupo de escritores

que asume esta postura con relación a su producción, está menos vinculado con el movimiento *hip hop* en comparación a los que insisten que el graffiti *hip hop* no es arte, sino una forma de comunicación transgresiva muy particular.

Hay también los escritores participantes del *hip hop* que defienden el graffiti como expresión artística y que exigen su reconocimiento como artistas. Estos escritores suelen ser los grandes veteranos, ya famosos incluso internacionalmente en la escena del graffiti, que de cierta forma, ya no necesitan dejarse ver con tanta frecuencia en las calles como los principiantes. Sin embargo, la mayoría de ellos, sigue practicando, con mucho gusto, el graffiti en superficies prohibidas. Sus opiniones refuerzan estas observaciones:

¿Cómo relacionas el graffiti, con arte o con vandalismo?

IRE – Es la gran pregunta. El graffiti en sí, es que tampoco lo considero un vandalismo, me parece más arte. Pero me parece más aun una manera de comunicación de la gente que está dentro. Porque no empiezas a comunicarte con la gente que no sabe del graffiti, empiezas a comunicarte con los que saben ¿no? Yo he hecho eso y tú lo sabes, o he pasado por aquí... Para mí, mi graffiti es más arte que otra cosa. Más artístico que vandálico. (A II: M)

Hay una línea muy sutil entre el trabajo legal y todo el resto, y un montón de discusiones: algunos están de acuerdo, otros lo odian. (...) Para mí todo es llevado a la intención con la que se hace estos trabajos. (ATOME, *op. cit.*: 6)

Es que hablar del graffiti *hip hop* como expresión artística, en la mayoría de los casos, supone la transformación de algo que antes era transgresivo y gratuito en algo que ahora es legal y posiblemente comercial. Sabemos que un objeto puede ser pensado artísticamente sin que sea necesario establecer un valor monetario sobre ello, sin embargo, resulta ser rarísimo hoy en día, en pleno capitalismo tardío, que una obra de arte no sea valorada por el mercado que rápidamente se le determinará un precio entre cero e infinitos euros. Así que, hablar de graffiti artístico para muchos escritores es lo mismo que hablar de graffiti comercial.

El tipo comercial si es comparado con el genuino graffiti *hip hop*, descontextualiza las pautas originales que dan al último su esencia, principalmente en lo que se refiere a las condiciones de trabajo: "ser ilegal, ser realizado en la calle y ser gratuito" (DIEGO, 2000: 128). Lo que supondrá un resultado muy próximo al *Kitsch*, teorizado por Eco (1970) donde un aspecto o el todo de una imagen, al ser transportado de su sistema original para otro distinto, se vuelve parcial y carente de los verdaderos valores estéticos. Por estas razones, el graffiti comercial es rechazado por escritores que aun trabajan en las calles de forma transgresiva.

Pero el graffiti artístico y comercial fue para los escritores, a pesar de toda polémica, una salida económica complementaria y una forma de sacar provecho de su labor. Esta estrategia acabó por transformarse también en proceso de ascensión social del graffiti; es decir, una vez que comerciantes, medios de comunicación, industria cultural y políticos se interesaron por la estética, el pueblo de cierta manera también cambió la imagen y el juicio que tenían antes sobre el tema. El graffiti sigue afirmándose y evolucionando su estética porque ahora, más que nunca, el escritor tendrá cierta "libertad social" al presentar una pieza más elaborada en los muros de la ciudad; ya no será considerado tan marginal como antes.

La heterogeneidad de opiniones ha confirmado la imposibilidad de una conclusión definitiva sobre de la artísticidad del graffiti *hip hop*. Pero tal conclusión no es, en absoluto, necesaria, porque en verdad el graffiti *hip hop* puede actualmente negar el estatuto del arte y aun así mantener su poesía. La posmodernidad es caracterizada, entre otras cosas, por una aversión a los límites y categorías tradicionales que intentan fijar conceptos al arte erudito y al arte popular. La producción visual actual se hace a partir de imágenes que se ofrecen al consumo mientras produzcan fuerte placer al espectador-consumidor. Así el posmodernismo cultural se ha empeñado en destruir el aura de la cultura modernista ofreciendo un arte más vulgar, más divertido y de fácil utilización, donde la mezcla de imágenes y sentidos es un recurso de eficacia comprobada. Tras ello, la consecuente rehusa por respetar

“las distinciones de valor entre el soneto y la novela de televisión” (EAGLETON, *op. cit.*: 319), es un marco característico de las poéticas posmodernas que, además del amor por la intertextualidad y por la citación, crearon un modelo occidental de recuperación de culturas y sistemas marginales. Todo esto significa que aunque fuera necesario, la posmodernidad siquiera estaría preocupada en evaluar la artisticidad del graffiti *hip hop* para elevarle el sentido.

III.2.4. El graffiti *hip hop* como resistencia a la dinámica urbana

El graffiti actual ha cambiado algunas de las antiguas pautas para volverse menos tradicional en cuestiones referentes a materiales, soportes, temáticas, agentes, etc. Cada vez menos se admite el análisis sencillo que lo localiza dentro de una práctica individual o aislada, reducida a una mera expresión gráfica del movimiento *hip hop* y circunscrito solamente dentro de sus relaciones con los escritores y con sus *crews*. La evolución de la práctica y la expansión de las fronteras simbólicas entre fenómenos y saberes posmodernos, nos ha permitido establecer nuevas conexiones y usos al graffiti *hip hop* como experiencia colectiva en un sentido más amplio, como producto no de un sujeto o de un grupo perteneciente a una subcultura, sino resultado de la propia cultura occidental.

El graffiti *hip hop* entra en la escena contemporánea más que nunca acoplado a la realidad urbana posmoderna, y más en particular, según Giller, como “resistencia a la dinámica urbana” (*apud* DIEGO, 2000: 214) identificada por su carácter autorepresentativo e informal que posibilita la expresión de la identidad individual y de grupos, en general, marginados: por su poder de recuperación de zonas urbanas abandonadas y por constituirse como alternativa de recodificación del sistema comunicacional institucionalizado y

manipulado por la comunicación de masas y por la industria cultural.

Las relaciones entre el graffiti y el espacio público urbano pueden ser establecidas, en primera instancia, por la dialéctica entre dos grupos de información visual presentes en el entorno urbano: las intervenciones institucionalizadas que organizan el sistema visual de una ciudad como calles, edificios, monumentos públicos, mobiliario urbano, espacio publicitario, etc.; y las intervenciones informales, como los actos vandálicos, la propaganda ilegal, los iconoismos y el propio graffiti. El poder de resistencia del graffiti *hip hop* sugerido por Giller y por Diego (2000) obtendrá fuerza en la relación establecida entre estructura institucional y transgresiva del entorno urbano.

La concepción utilitaria de las ciudades como distribución urbana basada en lo funcional y en lo útil prevalece en nuestros días. Las planificaciones urbanas ofrecen una visión de la ciudad construida a partir de "un discurso utópico en que la uniformidad, la homogeneización y el orden se convierten en los instrumentos clave para la aprehensión de lo urbano, la gobernabilidad y la vigilancia de sus habitantes" (DIEGO, 2000: 216) donde la imagen oficial de la ciudad es una imagen ficcional donde los predicados de funcionalidad, utilidad social, belleza y limpieza resultan en la transformación del espacio público en el escenario para la actuación de las fuerzas del poder (*op. cit.*: 226). La distinción entre barrios elitizados y suburbanos, la segregación económica, la publicidad y el comercio, la ordenación del tráfico y de los sistemas de comunicación y de transportes, y todos los demás elementos y normas que juntos formatean la ciudad contemporánea reflejan la invisible institución de una "esfera pública no pública" (KLUGE & NEGT, 2001: 238) en los núcleos urbanos como instancia utilizada para organizar la experiencia social en beneficio de intereses dominantes concretos: por ejemplo, la vinculación de la "experiencia social y colectiva real de la mayoría de la población a la imagen aparente de la esfera pública y una supuesta voluntad política colectiva, para así organizar la suspensión de dicha experiencia" (*op. cit.*: 237). Aún según Kluge y Negt (p. 238), toda la ilusión causada por el

fraude en la esfera pública y su consecuente institución de los valores y modos de producción del capitalismo tardío, atingirá también la manifestación social y pública del lenguaje con sus formas de comunicación social.

La realidad de una falsa esfera pública produce relaciones de propiedad y exclusión y en el ámbito de la comunicación con la implementación de reglas, leyes y restricciones acerca de temas e ideas, y con la conversión del espacio comunicacional en propiedad privada y mercancía. Esto se instituye, para Lyotard (*apud* GARI, *op. cit.*: 175) en la "tendencia de imponer límites a los juegos discursivos a través de la institucionalización":

Una institución siempre difiere de una discusión en que requiere limitaciones suplementarias para que los enunciados sean declarados admisibles en su seno. Esas limitaciones operan como filtros sobre la autoridad del discurso, interrumpen conexiones posibles en las redes de comunicación: hay cosas que no se pueden decir (...) y maneras de decirlas. (Id.)

A su vez, las culturas urbanas, como el *hip hop*, pueden crear dispositivos de reacción y contestación a la apropiación alienante de la esfera pública a través de manifestaciones en el espacio urbano que tienden a refijar territorios y significaciones visando reconquistar las posibilidades de comunicación y subjetivación de sus identidades. Para muchos teóricos del graffiti *hip hop*, como los ya citados Giller (1997) y Diego (2000), el graffiti *hip hop* puede ser considerado como una de las actividades estratégicas de las culturas urbanas para recuperación de la identidad, de la individualidad y del valor del sujeto en el contexto social, principalmente a partir de sus mecanismos de autorepresentación en el entorno. La eficacia de la práctica se supone por presentarse diversa a las formas comunicacionales del grupo social dominante que van a tener su salida en la economía, en la política y en las leyes, en las conductas sociales correctas, etc.; y en el ámbito de las imágenes, en la publicidad y en el arte elitista. La comunicación expresada por el graffiti *hip hop* se hace vía la transgresión y plantea cuestiones sobre la identidad individual y colectiva de forma alejada de los medios y modelos institucionalizados.

El graffiti *hip hop*, como fuerza subversiva y lúdica también planteará nuevas posibilidades de percepción de la situación urbana, ampliando su carga semántica, una vez que cada intervención, tanto en el sentido físico como en el simbólico, abrirá múltiples posibilidades de lectura, aprehensión y fruición. Pero su mayor tensión estará en la posibilidad de ocupar el lugar de elemento neutro, o no marcado.

Este carácter no marcado del graffiti hace contrapunto a la excesiva información visual (símbolos, señales y signos presentados en letreros, emblemas, gráficos, paredes, paradas, luces de neón, buzones, basuras, interiores y exteriores de edificios) que influye en nuestro gusto, en nuestra capacidad perceptiva y representativa, condicionando valores, comportamientos, verdades, políticas, etc. El graffiti *hip hop* por no estar circunscrito dentro del sistema iconográfico oficial, puede venir "vacío" de significación, y tendrá un papel importantísimo en la guerra contra lo que Baudrillard llama "dictadura de los signos" (*apud* BONITO-OLIVA, 1987: 16).

Podemos aun recoger, una vez más, a Diego (2000) cuando habla del graffiti y su relación con la posmodernidad. Para él la intertextualidad y la intericonicidad del graffiti se presentan en los procesos de cita, distorsión y transformación de los contenidos de la cultura de masas que tienen en el *sampling* su máxima (p. 240). Como "mecanismo intertextual libre, sin método preciso" (p. 241), y "desposeído de sus propiedades semióticas" (Id.), el signo producido por el graffiti *hip hop* se abre a nuevas posibilidades semánticas.

Por lo tanto, el graffiti *hip hop*, como signo transgresivo, dudoso, y lleno de ambigüedad, recupera el lenguaje visual urbano de su banalización simbólica instituida por la dictadura de significados preestablecidos continuamente. Todo eso va a asignar al graffiti una caracterización política. Pero el activismo del graffiti no ha sido, todavía, reconocido plenamente como movimiento político operante, sea por parte de sus autores, sea por los militantes de la política clásica que traducen por revolucionario únicamente la intervención directa en el Estado.

Se puede decir, entonces, que lo político en el graffiti *hip hop* nacerá de

forma accidental, es decir, sin que el escritor tenga plena consciencia de las posibles consecuencias de su práctica. Sin embargo, eso no va a impedir que muchos escritores vean a si mismos como revolucionarios marginales del sistema de arte y de mercado. Defendiendo las imágenes que producen como instrumentos ideológicos, agentes de cambio social, como Eskae (*apud* WALSH, 1996) abajo:

Yo hago graffiti ilegal porque lo veo como un acto político contra la estructura de cómo las cosas son. La idea de propiedad y prosperidad, las personas que piensan que pueden poseer una propiedad. (...) ¿Qué derecho tienen para decir 'yo poseo esto'? Todos nosotros poseemos esto... el graffiti es un puntapié en la cara del sistema del museo y de la galería, dónde el artista se alcahuetea como una prostituta para el sistema capitalista... el arte del graffiti es libre para que todos puedan venir y ver, nadie puede poseerlo, pertenece a todos nosotros. (p. 9)

El simple hecho de insertar el escritor dentro de una forma de producción cultural ajena a los modelos de la industria cultural vía subversión y transgresión de valores, ya es suficiente para recuperar el poder político social de la práctica de graffitear. Sin embargo, el carácter contestatario y subversivo, existe solamente cuando los graffiti descontextualizan elementos de la comunicación y cultura de masa. A partir del momento que pasa a ser mercancía, se transformará en uno más de los estereotipos de la sociedad de consumo, como una "singularidad programada" (SUMIYA, 1992: 391). Cuando esto ocurre, pasarán a actuar como *midias* alternativas, el ejemplo propuesto por Sumiya para ilustrar esta absorción ya evidente en la actualidad es la "extraña permisividad de la administración de *Père Lachaise* en lo que concierne a continuos bombardeos en el túmulo de Jim Morrison, lo que seguramente auxilia en la manutención del aura de marginalización de este mito de la contracultura" (*op. cit.*: 419). En este sentido el graffiti *hip hop* perderá toda su fuerza revolucionaria.

Las posibilidades políticas y activistas del graffiti contemporáneo, presentadas arriba, establecen la más fuerte relación actual de la práctica con la sociedad contemporánea. Es decir, lo político en el graffiti *hip hop* es también lo que le confiere autenticidad en el panorama posmoderno.

III.3. Graffiti *hip hop* Femenino en España

III.3.1. Mujeres en el *hip hop*: La Nación y las *B-girls*

Desde sus principios el movimiento *hip hop* fue una subcultura creada y dominada por varones. La propia batalla que es el motor del *hip hop*, tanto en la música, como en la danza o en la producción plástica, está simbólicamente mucho más relacionada con el mundo masculino que con lo femenino. Al punto que no es precipitado decir que el *hip hop* es esencialmente una construcción masculina, cuyos productos culturales tendrán, simbólicamente, la autoría articulada en la subjetividad viril. Eso no quiere decir que la mujer tiene su participación allí prohibida, testimonios como el presentado abajo comprueban la presencia femenina desde sus principios; pero, al contrario de lo que ocurre en la amplia cultura, la mujer en el *hip hop* parece necesitar dos veces más de virilidad que de feminidad cuando su reclamo es de producción:

Los hombres no crearon el rap, simplemente fueron los primeros a ser gravados. Las mujeres siempre estuvieron en el rap y siempre tuvieron sus pequeñas *crews*. Siempre fuimos conocidas por animar fiestas en casa, calles, institutos, las plazas, y todos los otros sitios. (VIBE, 2001: 176)

La diferencia que fundamenta el lugar femenino en la sociedad y en el *hip hop* es que cuando vivimos la cultura en términos generales, por más patriarcal o hasta misógina que ella se nos presente, siempre habrá un espacio muy bien definido a la mujer: el de madre, el de progenitora de la especie que, aunque desvalorizado, aún es esencial para la supervivencia de la propia humanidad y su cultura. Sin embargo, cuando hablamos de una subcultura como el *hip hop*, la participación femenina es simplemente un "azúcar", por así decirlo, únicamente "pone salsa" a aquello que existiría y existirá independiente de la presencia y/o del producto de la mujer.

Hemos presentado anteriormente un rápido recorrido por el desarrollo histórico del movimiento *hip hop* en los Estados Unidos donde identificamos sus principales pautas: igualdad entre hermanos, respeto, fraternidad, etc. No es necesario, sin embargo, introducir la participación femenina en la escena del *hip hop* para probar que la filosofía del movimiento no condice con la forma como se relacionan los miembros de la "Nación". El *hip hop*, desafortunadamente, cada vez más se transforma en ejemplo de violencia, lo que es bastante paradójico una vez que su filosofía habla principalmente de paz y respeto. Las batallas y las competiciones han servido menos para demostrar la superioridad simbólica de los rivales en el manejo de los elementos (*rap*, graffiti, *break*), que como medio de obtener poder y dinero. Los asesinatos de dos iconos de la música, Tupac y Notorius Big en la década de 1990, no fueron las únicas muertes trágicas del mundo del *rap*. Y si añadimos a las historias violentas del *hip hop*, las historias de violencia contra la mujer, sea directa o indirectamente, vamos a concluir, una vez más, que los discursos de Afrika Bambaataa son solo literatura en la subcultura. Sin embargo, no es necesario estudiar el *hip hop* tan profundamente para concluir que el problema de la violencia no está en particular orientado a las mujeres o a sentimientos misóginos; pero, por otro lado, las dificultades que tuvieron desde el principio para participar, y poder producir, son fundamentales como punto de partida para entender la producción femenina en el *hip hop*.

Ellas, a pesar de todo, siempre se hicieron presentes a pesar de los obstáculos impuestos a su sexo. El testimonio abajo nos ayuda a comprender la situación:

Los 'hermanos' que luchaban contra racismo, privaciones económicas, peleas entre *crews*, y por una chance de coger el micrófono, pensaban dos veces antes de dejar las 'hermanas' mover la peña. El resultado era que, para lo mejor o para lo peor, muchas mujeres eran forzadas a copiar las tácticas agresivas de los MCs masculinos, es sólo mirar algunos de los primeros discos de MCs femeninas, que oírás las rapers luchando por un espacio en el club de los chavales *hip hop*, muchas de ellas haciendo *raps* combativos sólo para llegar en la puerta. (...) A pesar de todos los que odiaban mujeres en el *rap*, siempre existió un ejercito de ellas sobreviviendo y prosperando en un ambiente que muchas veces parecía ofendido con sus existencias; sea rimando, pinchando, bailando o escribiendo graffiti, produciendo fiestas o dirigiendo discográficas, las mujeres siempre han

participado del *hip hop* desde el primer día. (VIBE, 2001: x)

La participación femenina en el *hip hop* se hace más explícita con el triunfo de las primeras MCs, y hasta hoy, es en la música que la mujer ha conseguido mayor publicidad en la escena del movimiento. Quizá por ser el *rap* el elemento más lucrativo económicamente, la promoción tanto masculina como femenina de los artistas de este segmento es inmensamente más efectiva y más documentada que las demás. La posibilidad de fama de la mujer escritora de graffiti o de la mujer bailarina del *break* no mueve tanto capital a punto de transformarse en atractiva inversión para los grupos que patrocinan el *hip hop*. No es por poco, que la mujer MC se ha vuelto una de las mejores apuestas del mercado *pop* – desde que se pueda explotar al máximo su bella figura, una vez que el talento musical muchas veces se queda relegado a un segundo plano.

Así surgió, dentro del propio *hip hop* la imagen de la *Diva*, *b-girl* seductora que, aparte de su talento musical y poético, domina los *b-boys* con talentos más sensuales. Cuando la *Diva* pasa a existir, probablemente, la subjetividad de la mujer y su productividad se vuelven amenazadas por el viejo lugar de “puro objeto”. Algunas *b-girls* han cuestionado tal rótulo de forma contundente, mientras otras lo ven como verdadero cumplido; la revista inglesa Vibe, en reportaje especial sobre las *Divas*, publicó ejemplos de ésta paradoja:

La *Diva* es por definición ‘lo mejor’. Sin embargo, ni todos abrazan la palabra. Cuando la escritora de Vibe preguntó a Lauryn Hill sobre ser llamada *Diva*, ella rehusó el término. “De hecho, *Diva* quiere decir puta”, respondió. “Entienda, eso no es lo mismo que decir tú eres todo, es lo mismo que decir itú sabes cantar puta! A los tíos les son permitido ser majos, chulos y putos. *Diva* es tan abstracto. Es como, ¿qué hace ella? Ella es *Diva*”. Pero existen otras, como Missy Misdemeanor Elliott, que parecen estar totalmente a gusto con la idea: “Oigo las *Divas* llamadas de putas”, Elliott ha dicho una vez, “pero percibo que las que son llamadas así son las que respetamos. Cuando un hombre actúa de cierta manera, él esta actuando con agresividad, pero cuando nosotras actuamos así, somos como putas. Por lo tanto, ser llamada puta o guarra es una palabra de fuerza para una mujer”. No importa como quieras llamarlas, *Diva* o Puta, no hay como negar que el *hip hop* está pasando por una explosión de energía femenina sin precedentes. (VIBE, 2001: ix)

Este lugar de *Diva* ocupado por la mujer en el *hip hop* se parece también al lugar ocupado por la mujer posmoderna en la sociedad económica productiva. Hemos visto que para triunfar profesionalmente, la mujer necesita organizar su subjetividad con atributos masculinos de actividad, productividad, y racionalidad, sin perder de vista lo más femenino de su "naturaleza": el poder de seducción y la delicadeza. La *b-girl Diva*

tiene que ser firme y femenina, sexy y elegante, afirmativa y receptiva. Eso exige más "cojones" para una mujer que para un hombre en el *hip hop*. Y aparte de eso, tiene que hacer el doble de fuerza sólo para ser considerada. Ella tiene que saber cuando ignorar los pesados insultos misóginos y cuando contestarlos. Las MCs que consiguen hallar el propio equilibrio son las que sobreviven a la prueba del tiempo. (...) Las historias de las mujeres MCs sigue su desarrollo. (VIBE, 2001: x)

Tan análoga es la condición profesional femenina en el *hip hop* y en la sociedad occidental que hacerse próspero financieramente, en los primeros tiempos, nunca fue fácil para ningún MC o DJ, pero era particularmente difícil para las mujeres. Cuando "Mercedes Ladies" actuó junto con artistas como "Furious Five" o "Dr. Jeckyll & Mr. Hyde", Sherri Sher cuenta sobre las deslealtades de su trabajo al principio:

Todos recibían, pero nosotras teníamos que pelear con los promotores o pegar a los encargados para recibir. (...) Llegábamos a llorar después de un concierto, porque trabajábamos duro y levantábamos la peña, pero nunca teníamos lo que nos habían prometido. (VIBE, 2001: 9)

Pero lo que ocurre actualmente en el mercado del *hip hop* es un posicionamiento cada vez más expresivo de la mujer MC en comparación con los primeros años. El texto abajo llama la atención con ejemplos de artistas tan famosas como sus contemporáneos hombres y refuerza la idea que las *b-girls* que trabajan con la música han logrado avanzar profesionalmente en sus carreras de forma bastante lucrativa y espectacular:

Hace cinco años profesionales de las discográficas todavía repetían la profecía de que artistas femeninas del *hip hop* no vendían discos. Si esta idea fuera real, tal vez fuera simplemente porque las mujeres tenían muy poco control sobre sus

carreras. Hasta aquellas que escribían sus propias rimas y escogían su propia ropa eran, muchas veces tratadas como simples novedades y recibían menos dinero que los hombres. Con Lauryn, Missy, Mary y Eve cuidando de sus propios negocios, estas señoritas están, moviendo el juego del *hip hop* como nunca antes. (VIBE, 2001: ix)

La MC lucha por su crecimiento y por el desarrollo de su producción dentro del *hip hop* marcando su espacio a partir del refuerzo de la diferencia sexual, sea usando la ambigua imagen sensual de la *Diva*, sea usando la vía política de una crítica directa más feminista, actitud comprobada en la más famosa *Diss Battle* (batalla de descalificaciones), contada por Toner (1998), que en 1984 marcó la entrada del discurso antimachista en el *hip hop*:

Todo comenzó con la edición del *single* "Roxanne, Roxanne" de UTFO, un *rap* machista y misógino, aunque no más que muchos otros. Indignada, una joven de catorce años llamada Lolita Shanté se rebautizó Roxanne Shanté y contraatacó con "Roxanne's Revenge" (la venganza de Roxanne). (...) Al poco tiempo empezaron a aparecer *singles* con *raps* relativos al tema Roxanne, cada cual dando su opinión sobre el tema (p. 62).

La cuestión de la mujer surgía entonces en el *hip hop* como tema principal con Roxanne Shanté. Estaba inaugurado el inicio de la búsqueda femenina por el respeto. Las *b-girls* necesitaron usar diferentes artes para lograrlo al punto de sus contradictorias estrategias iniciales ser (mal) interpretadas como sumisión a los valores masculinos del *hip hop*. El caso de MC Lyte fue sugestivo, porque como una de las primeras a tener credibilidad entre los *b-boys* de su época, y a pesar del incuestionable talento artístico, el respeto que ha logrado entre ellos se explica principalmente por haber asumido una imagen masculina: "Yo quiero que los raperos escuchen mis rimas en vez de mirar a mi cuerpo. Quiero ser llevada en serio, que no me miren *aquello*, sino escuchen lo que digo" (VIBE, 2001: 46). Pero, según Nat Robinson (Id), Lyte jamás sería admitida en el *hip hop* de antaño si usase, por ejemplo, las ropas y los modales que las mujeres usan hoy en día.

Los *b-boys* solamente la han considerado una mujer "dura" y de valor por siempre haber actuado vigorosamente. Lyte logró, por ello, trabajar junto a figuras "*hardcore*" del *hip hop* masculino como KRS-One, Eric B. & Rakim, o

Ice-T. Según Milk (Id.), Lyte nunca actuó bajo el estereotipo de chica, y siempre estuvo más preocupada "con sus habilidades con el micro", logrando así el respeto y el título de gran MC, a despecho de, simplemente, el de gran MC femenina.

Sin embargo, llega a ser rotulada lesbiana por su postura masculina (Id.); es decir, si por un lado, MC Lyte para probar su talento tubo que hacerse casi un hombre, por otro, ha sido cuestionada en su conducta por la propia cultura masculina que le imponía tal condición. Al cuestionar su opción sexual, los *b-boys* han enseñado que la mujer en el *hip hop* está sujeta a dobles dosis de pruebas, lo que Queen Latifah, explica con mucha categoría:

es verdadero decir que las mujeres que consiguen respeto en el *hip hop*, que es un mundo dominado por hombres, son perseguidas por rumores de ser lesbianas. Si eso es verdad o mentira, el mensaje es evidente: una mujer no puede ser dura, fuerte, objetiva y excepcionalmente talentosa en el *hip hop* sin que sacrifique aquello que la hace verdaderamente mujer. (VIBE, 2001: 57)

A partir de los años 90, la escena *hip hop* empieza a valorar los atributos femeninos de las artistas gracias a los esfuerzos de mujeres como Mary J. Blige, Yo Yo, Latifah, etc. (VIBE, 2001: 138). A pesar de la nueva estrategia de recuperación de una postura más natural y menos mascarada en la escena, la consecuente supervaloración de los atributos de sensualidad entre las *b-girls* en contra los talentos artísticos ha sugerido un cambio simplemente circunstancial, pues la necesidad de asumir un estereotipo ha perdurado. Según Yo Yo,

Yo no sabía realmente lo que era una feminista. Yo simplemente he intentado colocarme y ser yo misma. Quería ser la voz que levantase las mujeres diciendo "inosotras no somos tus putas!" (VIBE, 2001: 65)

En este contexto surgieron los términos machistas que engendran el glosario misógino del *hip hop*, desde los más sutiles como *Diva*, hasta los más directos como *Bitch*. Estableciendo, como hemos visto al principio de este análisis, distintas posturas de *b-girls* con relación al argot y el tratamiento que

reciben en la Nación *hip hop*: MC Trina, por ejemplo, cree que cuando oyes raperos rimar usando la palabra *Bitch*, ellos estarán refiriéndose a las putas, como algo peyorativo, pero cuando una mujer usa esta palabra en el rap, ella adquiere poder. Una *Bitch* en el *hip hop* es una mujer fuerte que no aceptará las provocaciones (VIBE, 2001: 142). Sin embargo, la misma MC ha cuestionado el hecho de cómo las mujeres en el *hip hop* sufren con constantes críticas que no se limitan únicamente a su producción artística, sino a su postura y vida sexual; a despecho de los hombres, a quién nadie les cuestiona el comportamiento:

He oído DMX decir que ha follado con un cadáver, pero si oyes una rapera hablar de polvos o sexo oral, eso se transforma en un gran escándalo, pero todos follan, itu madre ha follado! Por eso estás aquí. (VIBE, 2001: 145)

Muchos *b-boys* también han desarrollado una mirada crítica ante los valores machistas del *hip hop* tradicional, como por ejemplo ZKR, entrevistado por la revista italiana *Aelle* (*apud* LUCCHETTI, 1999: 41):

El problema de las pocas chicas en el *hip hop*, creo, es porque quieren ser realmente majos y no les hace sentirse bien el hecho que sus tías se muevan; puede incluso que la tía sea mejor que él y lo cierto es que no quiere correr el riesgo. Eso sirve tanto para los botes como para el micrófono. Es un desprecio de parte del hombre para la mujer, seguramente. Cuanto más la chica sentirse respetada, más fácilmente empezará a ser creativa. Todos hablan de respeto, pero muchos no saben ni lo que significa la palabra.

En España, la situación de la escena *hip hop* no se presenta muy distinta. Toner (1998) cree que en función de su origen estadounidense, el *hip hop*, al multiplicarse por todo el mundo occidental, impregnó las culturas hospederas con sus valores (p. 111). Por lo cual, aun fuera de los Estados Unidos podemos registrar comportamientos y respuestas de *b-boys* y *b-girls* muy parecidos a los hallados en territorio norteamericano, por más extranjeras que sean las maneras de las culturas que asimilaron el *hip hop* a partir de los años 80. El *hip hop* fuera de su hábitat estadounidense aun conservará el carácter de organización social de determinados grupos, generalmente menos favorecidos y al margen de la cultura dominante, según el desarrollo económico

de cada sociedad. Y también se formulará como estrategia de lucha a grupos étnicos y sociales. Es cierto que se puede observar una contradicción en los países donde tal subcultura ha llegado, pues al mismo tiempo que se tiene conciencia de estar participando de algo importado por el neocolonialismo estadounidense, se intenta forjar algo nuevo, distinto de la matriz y que ponga en evidencia las raíces originales de la cultura del país en cuestión.

Según Toner (1998: 111), la búsqueda por la distinción se hace, incongruentemente, a través del conservadorismo. La paradoja no está solamente en la acción de conservar para innovar, sino también en el hecho de que se intenta conservar algo que nunca se ha tenido, una vez que los orígenes fueron importados de una cultura ajena y agregados en una nueva. Toner explica que la supuesta autenticidad lograda a través de prácticas conservacionistas será muy distinta a la del sistema original que probablemente no tendrá este dilema, una vez que ya es auténtico; poniéndose, incluso más liberal o más flexible. El autor concluye que el *hip hop* español "siempre ha dado la sensación de estar atrapado en esta contradicción" (Id.).

En este sentido, no podemos esperar que el lugar ocupado por mujeres en el *hip hop* español sea muy distinto del estadounidense. Se tiene aquí un número aun reducido de *b-girls* famosas en la escena, en comparación con los Estados Unidos, donde el mercado *hip hop* es mucho más próspero y desarrollado. Pero a pesar de todo, hay nombres femeninos de importancia reconocida tanto en el escenario artístico, como las MCs Ariane, La Mala y Dnoe; como en el escenario ejecutivo, como Sonia, Ana y Nieves, directoras de la discográfica Zona Bruta.

Históricamente, el movimiento *hip hop* español se desarrolla después que el *rap* español entra en el mercado. A principio, los primeros encuentros significantes de los jóvenes españoles interesados en el *hip hop* tuvieron lugar en la zona del Nuevo Ministerio en Madrid (SANTI, Apéndice II: 68). Después, de forma muy experimental hubo el lanzamiento de los discos "Rap en Madrid", una recopilación de grupos madrileños apenas; y "Madrid *hip hop*", ya con grupos españoles.

Actualmente en España el movimiento se presenta más o menos cerrado a los no participantes, en función de su exagerada explotación por el mercado pop. Pero la intolerancia interna, que de alguna forma aumenta los prejuicios entre los propios miembros del grupo, comprueba la tesis presentada por Toner sobre el conservadorismo excesivo hallado en el *hip hop* español. Los más radicales, creyéndose dueños de un "sexto sentido" para medir las relaciones de unos y otros con el propio *hip hop* ayudan a instituir el sectarismo y la misoginia, menudamente explícita en la subcultura.

Generalmente y principalmente con respeto a la participación y no propiamente a la producción, las mujeres son más fácilmente acusadas de hipocresía con relación a sus intereses en el movimiento *hip hop*. Como si fuera verdad, es común la idea de que a la mayoría le interesa únicamente el juego romántico y sexual del ambiente. De esta forma, el *hip hop* se vuelve cada vez más machista que masculino, una vez que se inclina a no tolerar el interés de las mujeres por sus pautas. El fragmento de una entrevista presentado abajo es solo un ejemplo entre tantos otros, y atestigua este prejuicio con relación a la participación femenina:

¿Cómo tratan los que, como yo, vienen de fuera?

BRIAN – Yo también he llegado desde fuera, porque a mi me ha gustado siempre el *hip hop*, pero nunca he estado vinculado al mundo *hip hop*. A lo mejor he tenido la suerte de conocer personas agradables... pues me imagino que será como en todo, hay personas desagradables y personas agradables, (...) Claro que rechazan bastante, pueden rechazar bastante. Una persona puede ser muy graffitera y si tú no eres tan graffitero, a saco, como él, a lo mejor te rechazan un poco. En el plan de que tú no estás a mi nivel. Pero no en plan malo, sino porque esa persona tiene su punto de vista y su filosofía de actuar... Puede ser también un punto de vista de vacileo, de chulear. Pero también, muchas veces, lo que están diciendo son cosas fuertes, entonces, o las dices muy educadamente o las dices con mucha fuerza, si no la gente no te respeta. Y más si estás diciendo cosas que a la gente no le gusta normalmente.

¿Y las mujeres dentro del hip hop?

BRIAN – No conozco a ninguna tía... Así pensando, puedo contar con los dedos de las manos las que de verdad les interesan el movimiento por ellas mismas, porque la mayoría suele ser para relacionarse con la gente del movimiento. Para situarse y de ahí coger fama. O bien para ligar, o para tener nombre, para ser alguien dentro del movimiento, pero no porque le guste.

¿Crees que hay machismo en el hip hop?

BRIAN – Sí... hay mucho machismo... A lo mejor hay tías que van de graffitera para ligar, o sea, que se interesa simplemente para ligar.

No eres el primer que me habla esto.

BRIAN – A lo mejor, sin darme cuenta yo veo que los tíos son más reales y las tías un poco más falsas, y van de raperas o de graffiteras...

O porque juzgas más a las chicas... son menos, entonces miras a ellas y te preguntas ¿por qué están, será porque tienen novio? Ya los chicos, ya se dan por hecho que están porque les gusta el movimiento...

BRIAN – Es posible. Pero luego cuando una tía viene se le aprecia mogollón, si es verdaderamente auténtica. Pero hay que demostrarlo primero... pero nosotros también tenemos que demostrarlo, yo que sé, tienes que demostrar un poco tu autenticidad, para integrarte. (A II: C)

El juicio prejudicial que se hace acerca de la simple participación de la mujer en el movimiento *hip hop* como alguien que se introduce en el ambiente con el objetivo principal de establecer lazos sexuales apenas, nos permite hacer analogías muy claras al comportamiento estereotipado y anacrónico de la mujer decimonónica tradicional que orientaba sus raras apariciones y participaciones en la esfera pública para establecer relaciones matrimoniales únicamente. Estas interpretaciones acerca del comportamiento femenino en el *hip hop* descontextualizan la mujer contemporánea de sus posibles intereses y permiten conclusiones cuestionables como la presentada abajo:

MC ALBERTO – ¿Qué pasó con las tías?, ¿qué hacían para gustar más a un rapero? Empezaron a usar esta postura, llevaban camisetas pero no tenían ni

idea de la cultura *hip hop*, ¿son tontas? Para eso, que no lleven una camiseta que ponga Public Enemy si no saben ni quien son. (...) Los tíos, la gente del *rap*, las tomaban como tontas, porque lo que hacían era seguir una moda e intentar moldarse para ligar con los tíos, y si fueron tratadas como tontas es porque realmente se comportaron como tal, no tenían ni puta idea de la cultura. (A II: E)

Estos juicios probablemente encuentran explicación en el legado machista de la amplia cultura patriarcal en el comportamiento general de los individuos, porque si la única explicación posible para el interés de una mujer en ésta subcultura fuera el de conseguir una pareja, sería más difícil detectar la participación no productiva de las mujeres en la escena independientemente de sus maridos o novios. Por otro lado, acerca de la productividad femenina en el *hip hop* español y los posibles rechazos machistas, en entrevista, una de las directoras de Zona Bruta, Sonia (A II: R), ha declarado en contrapartida, no tener ningún problema en ser mujer y trabajar con el *hip hop*:

SONIA – Claro que he oído a muchos *rappers* decir tonterías y cosas machistas. Pero, luego, a la vez, lo que me mola, por lo menos cara a cara, los *rappers* tienen respeto a las chicas que hacen algo en el *hip hop*. Por lo menos cara a cara. Entre ellos no sé las tonterías que dirán, pero cara a cara nunca les han faltado al respeto. Luego, si te metes en Internet y vas a los chats... Por ejemplo, Silvia, por el hecho de haber salido así en la portada [en su disco “El Blanco Dnoe”], ya ponen que es una puta, una zorra. [35]

Entre las mujeres que se han hecho respetar en el *hip hop* español, está también la MC Ariana Pollo, natural de la República Dominicana, que representa hoy una de las más importantes artistas femeninas del *hip hop* en España. Ari, como es conocida en el medio artístico, incluye temas sobre la mujer en sus canciones, además de ostentar el honor de haber sido la primera mujer a tener éxito en el *hip hop* nacional (MC ALBERTO, A II: E). Siguiendo sus pasos y trabajando a partir de una poética decididamente política hallamos también a Silvia, o Dnoe (citada por Sonia), lanzando su primer disco por Zona

Bruta en 2002. Esta nueva artista prometía, según Sonia, "provocar" a los *b-boys*. Y Dnoe provoca dos veces, una al presentarse desnuda en la portada de su disco, y después con sus letras directas que denuncian sin censura los comportamientos machistas de la sociedad. Como en su canción "Diga lo que digas", donde, entre otras cosas, canta: "dicen que las mujeres somos como las pipas, que se nos abre, se nos come y senos tira. Tú sabes que eso es mentira..." (DNOE, "El Blanco Dnoe", 2002, disco promocional, Zona Bruta, Madrid, *track 3*)

Basta mirar la información de la prensa sobre la MC en la época del lanzamiento del disco para entender que Dnoe ha usado una estrategia bastante ambigua, semejante a la de las *Divas* estadounidenses, para colocar en pauta la cuestión de la mujer en la sociedad desde el *hip hop*. En un artículo en la revista Serie B, la artista es presentada como "madre de un hijo de tres años y con un corpazo de impacto, que nos acerca su estilo de rimar de doble filo" (GARCIA, 2002: 8). Ella se vuelve un símbolo sexual contra el machismo. Esta contrariedad de posiciones ha garantizado a artistas como Dnoe, el pase libre al mundo masculino del *hip hop donde*, una vez dentro, logró acertar el blanco. En otro reportaje sobre el *debut* de Dnoe, las primeras alusiones a la MC fueron también relacionadas al cuerpo y a la condición femenina de la artista. Tras esto, el texto trató de analizar el lugar de las mujeres en el movimiento *hip hop* hablando de cuestiones como sexismo y prejuicios pero de forma bastante distinta a las inferencias de Dnoe:

Tiene muchas letras en común con la conocida marca de productos lácteos DaNoNE, incluso su pronunciación rápida, mal dicha y mal oída, puede hacernos recordar dicha marca. Pero el punto culminante que puso todas las sinapsis neuronales del que escribe a comenzar a relacionar fue el conocido slogan que la marca ha publicitado por todo el mundo, aquél que reza 'consigue un cuerpo Danone'... o en este caso, Dnoe. (...) Las preguntas standart sobre la tal Dnoe, tipo, ¿de dónde ha salido? ¿Qué estilo tiene? ¿De qué van sus líricas?... quedan eclipsadas ante tamaña exhibición de carne, erotismo y piel hechos carátula y publicidad. Es su cuerpo al que se apunta como objetivo, como centro de la diana de los lujuriosos y húmedos deseos de la mayoría adolescente y postadolescente que suman casi el absoluto de la población *B-boy* nacional. (...) Una pregunta: ¿Cuántas *B-girls* van o no van comprar un trabajo con una portada así? ¿Sólo las lesbianas como se ha escuchado por ahí? Creo que muchas posibles compradoras pueden sufrir un inicial rechazo ante una portada así... y eso tampoco es justo.

(...) Punto Uno: el sexo vende. Y en el mundillo discográfico también. Y no digamos del rap, sobretodo americano, donde se hace proselitismo con que el éxito y la calidad de un MC/Grupo va ligado a la cantidad de mujeres exuberantes que aparezcan en sus videos. (...) ¿Por qué ha causado tanto movimiento la portada de Dnoe? Sencillamente porque el rap, el *hip hop*, o como se le quiera llamar es sexista, machista. Resulta muy triste ver que a estas alturas, iaño 2002, señores (y señoras)!, unos premios como los HHN tengan que destacar un premio 'femenino' y, lo más grave, que las tres finalistas sean las tres únicas participantes, sin haber más candidatas. (...) Concretando: la propia Ari lo ha comentado alguna vez, y sería de necios negarlo, que su condición de persona del sexo femenino le ha ayudado en cimentar su popularidad bastante más que si hubiese sido un hombre que cantase con las mismas letras y el mismo estilo. (EJECUTOR, 2002: 16-18)

Esta crítica pone en evidencia las lecturas obtusas aun presentes en la escena *hip hop*. Críticos como el apodado "Ejecutor" de la revista española *Hip Hop Nation*, quizá ingenuamente, colaboran para fortalecer la imagen negativa de las mujeres y del propio movimiento. Gran parte de su texto está dedicado a un análisis extremadamente machista sobre el cuerpo de la artista (como si esto fuera importante en su crítica musical). A continuación, el autor presenta sus dudas sobre la autenticidad del trabajo de la MC poniendo en cuestión si las *b-girls* comprarían un disco con tal portada (llegando a dudar, en verdad, de la capacidad intelectual de las propias *b-girls*). ¿Habrá El Ejecutor escuchado el disco antes de escribir su crítica? Porque si lo hubiera hecho, sabría que el contenido es de profundo interés para las *b-girls*, una vez que denuncia comportamientos parecidos a los suyos. Pero para el autor el disco parece estar reducido a su portada y al colocar el problema en términos de opción sexual observamos semejanzas con el ejemplo de MC Lyte presentado anteriormente en este mismo capítulo. En ningún momento el autor ha levantado la hipótesis de que la imagen usada en frente del disco, así como las canciones, se organizaban en críticas contra el mundo misógino del *hip hop*. La estrategia de Dnoe fue poco comprendida por la lectura superficial de este periodista del movimiento *hip hop*, así como probablemente no ha llegado a otros tantos que aun se contentan con mirar y escuchar sin analizar todos los signos presentados.

Pero el estigma de prostituta, de mujer demasiado libre, de leviana y amoral, fue mucho más destructor para la subjetividad femenina en los siglos

XIX y principios del XX, que para la mujer artista de nuestra época. Este prejuicio moral de la mujer que trabaja y produce en ambientes masculinos aun acontece frecuentemente, sin embargo, las consecuencias de ello sobre lo femenino son más insignificantes en comparación con antaño, si la mujer consigue mantener intacta su subjetividad. Por su vez, desde que ha empezado a participar del *hip hop*, la mujer ha tenido que producir el doble para conseguir el destaque y la autonomía en su trabajo, estableciendo a partir de ello la vía más política del movimiento *hip hop* femenino.

III.3.2. Mujeres escritoras de graffiti *hip hop* y sus obras

Hemos visto que en el *hip hop*, las mujeres MCs han avanzado por territorios hostiles solucionando diversos obstáculos para introducir su producción en el mercado masculino; las consecuencias de sus esfuerzos se presentan en la creciente politización del *rap* producido por ellas. También la escritora de graffiti, como miembro activo del movimiento, sufre prejuicios morales y encuentra en su camino obstáculos semejantes como las demás *b-girls*. Consecuentemente, su participación y producción podrán ser afectadas por los excesos machistas de una subcultura establecida bajo conductas altamente androcéntricas. Nuestra investigación de campo ha recogido testimonios acerca de esta situación como el presentado abajo:

IRE – Yo creo que para saltar siendo chico es más difícil, hay mucho más competencia. Tienes que ser mucho más bueno para llamar la atención. Luego a las chicas, te ponen a prueba todo el rato, piensan que por ser chica te van a

tener que proteger, piensan que no vas a correr, (...) piensan que te vas a asustarte, no es así, te prejuzgan todo el rato. Sí que es cierto, que me ha parecido que cuando eres chica, si metes la pata en algo, van a por ti. Yo lo he vivido, cuando eres mujer te juzgan como persona y no como artista. A un chico no le tienen en cuenta con quien se enrolla, pero con una chica sí. Parece que junto a tu cuerpo y tu vida, incluyen tu manera de pintar. (...) Con quien sales o lo que haces está relacionado con lo que estás pintando o con lo que estás por pintar. Como es la mayoría hombres, realmente son ellos los que mandan. Y si de repente uno decide que eres una puta, o eres una estrecha, sea lo que sea, uno lo decide y te echan a patadas o a partir de entonces no vales y tendrás que luchar más. Yo tuve problemas de este tipo, claro. (...) Me da igual pero aprendí que la vida no debía girar entorno a un mundo como este. Quizá me vino bien porque pensaba que a mí no pasaría eso. Y cuando vino, vi que no hay que hacer nada para que te juzguen ¿no? Siempre había pensado que las chicas, les llamaban putas porque las eran. Suele ser un poco lo que pensamos las mujeres a veces, te crees que realmente tienen razón, pero no. (A II: M)

Sin embargo, la escritora, en comparación con la MC, por no ocupar un lugar tan expresivo económicamente dentro de la subcultura y del mercado *hip hop*; sino ocupando un espacio menos demarcado y estando todavía bajo la sombra del escritor, existirá de forma menos amenazadora para el imaginario machista del *hip hop* y por ello será más ignorada.

Los registros sobre escritoras son visiblemente raros. El papel de la mujer dentro del graffiti, una vez que la historia ha registrado apenas su participación en notas biográficas como el caso de Lady Pink, de Charmin, etc., parece ser, como mucho, insignificante.

Figueroa en su homónimo artículo sobre "La participación de la mujer en la génesis del graffiti newyorkino" (2002) ya había observado que las escritoras de graffiti presentadas en la literatura del tema no enseñan al lector la contribución que las mujeres pueden desarrollar en los movimientos

subculturales y las posibles transformaciones sociales que se puede hallar en la participación femenina. Todas son presentadas como entes a parte, que por suerte del destino participaron de los principios de la práctica, sin haber contribuido con nada aparte de sus nombres.

Pero Figueroa, paradójicamente, también admite que algunas de las antiguas escritoras dejaron el testimonio de acciones transgresivas y performáticas que se establecieron entre lo cultural y lo político por la reivindicación feminista en el discurso de su identidad genérica (Id.). Sin embargo, este autor no presenta los hechos correspondientes a tal información y añade nombres de escritoras de la época, exactamente como lo hicieron los mismos que él antes ha criticado. Desafortunadamente, no se ha podido hallar en los registros históricos iniciales del graffiti *hip hop* ninguna referencia fiable de hechos concretos o organizaciones femeninas importantes en el graffiti que se articulasen en términos políticos. Apenas escribir graffiti y ser mujer nos parece insuficiente para determinar un reclamo feminista. La rehusa de la mayoría en actuar de forma sistemática, no organizándose como grupo genérico, fortalece las relaciones de dependencia entre su producción y la conducta masculina en el graffiti. Figueroa, no obstante, no deja de apuntar la existencia de tales relaciones de dependencia identificando este lugar ocupado por la escritora como "autoinsuficiente", proponiendo, acertadamente, que el consecuente "proteccionismo que se presenta como un imperativo cultural" facilita la reducción de la actividad femenina a la imitación de las conductas masculinas.

Así, la mujer se encuentra en un nivel secundario, subalterno, que la sitúa en una serie de papeles aligerados que van desde el estorbo y el adorno a su uso como elemento de distracción o camuflaje o como activista consorte, reposo del guerrero, entre otras. En esta lucha no declarada pesa la consideración por parte de algunos escritores, conforme a la de la misma sociedad que llega a ampliarla a su visión como algo infantil o demente, de que el graffiti es algo de hombres, como sucedía o sucede con la caza o la guerra. Visión androcéntrica en la que además se incide por la posición marginal o clandestina de esta actividad. (Id.)

La naturaleza y el carácter masculino del graffiti *hip hop* son

fácilmente observados en el perfil de los sujetos que allí actúan: una mayoría aplastante de varones, "enriquecida" por una minoría sugestiva de mujeres. También podemos reafirmar la naturaleza del graffiti *hip hop* con la apreciación de valores propios del universo masculino oportunamente identificados por Figueroa como "lo aventurero, lo deportivo, lo arriesgado, lo delictivo, lo activista, hasta lo meramente artístico" (*op. cit.*). A continuación, este autor propone que tales elementos asignarán al escritor toda posibilidad de "revolución cultural" y "subversión político moral" en la práctica y producción del graffiti *hip hop*. Consiguientemente, vamos a decir que las escritoras, inmersas en este orden y carentes de poder y de subjetividad, van a hallar una posible solución para el conflicto en la construcción de una identidad "andrógena" o en modelos que asumen el estereotipo femenino de lo sensual, muy semejante a la imagen de la Diva. Así pues, el arreglo que desarrollan para solucionar el problema de la carencia subjetiva, estará en el simulacro de una imagen codificada por "órdenes", siempre masculinas, que construyan lo femenino ideal en la desconstrucción de lo femenino real.

Las escritoras españolas se encajan plenamente en esta evaluación. En primer lugar, a pesar de ser una reconocida minoría, no han buscado organizarse en grupos expresivos compuestos exclusivamente por mujeres que promoviese el acercamiento entre ellas:

MUSA – Tuve un momento de intentar hacer un grupo, o por lo menos intentar a conocer a todas las chicas que pintaban. Pintar con ellas, o llevarme bien con ellas, pero luego me di cuenta que me daba igual porque yo soy un escritor de graffiti. (A II: T).

Este desinterés les conduce a grupos mixtos dirigidos por hombres, donde gran parte de ellas, sin asumir necesariamente el liderazgo, actuará y producirá, participando de situaciones de intensa adrenalina donde tienen oportunidad de proceder menos femeninamente. Pero a la vez, suelen simular y preservar una imagen y una postura "mujerísima" inspiradas en el imaginario sensual del *hip hop*. "Soy un poco chico ¿no? En este aspecto, en el graffiti soy muy tío y tal, y tampoco nunca he ido con chicas", intenta explicarlo

la escritora valenciana Bich (A II: D). También según sus análisis Figueroa piensa que

la igualdad entre *B-boys* y *B-girls* parece pasar por la masculinización de la mujer o la asunción de valores tradicionalmente considerados masculinos o viriles en su rol femenino o por el abandono de actitudes "muy femeninas", en lo que se podría entender como maniobra de desmonopolización genérica. (*op. cit.*)

Sin embargo, tal maniobra para nosotros no es eficaz. Lo sería sí, en vez del estereotipo de la *Diva* o de la escritora "chico", la igualdad de fuerzas pasase por la recuperación de la singularidad femenina en las actitudes y en la producción de cada escritora. Porque pensar que se hará la diferencia siendo sexy o dura es estar "bailando la música" del discurso masculino.

El ejemplo de Bich presentado arriba es interesante porque, a pesar de elegir la imagen de la escritora "chico", sus piezas son visiblemente delicadas en algunos ejemplos [36] donde trabaja aspectos icónicos de tendencia más "femenina" e incluso infantil. Lo mismo puede ser observado en Noer, escritora madrileña cuya obra presenta varios trabajos en trenes. Así como Bich, Noer asume una postura y comportamiento más masculinos (el pintar trenes e invadir cocheras presupone una actividad viril), y en contrapartida, sus piezas suelen, a menudo, insinuarse "formalmente femeninas" [37]. Pero este supuesto "femenino" observado en Bich, en Noer y en otras escritoras como Mey, Luna, Seiza [38] o Marta [34] es también otro estereotipo, donde una serie de imágenes y tipos irán simbólicamente a ocupar el lugar de las representaciones de la mujer resumidas en un esquema tradicionalmente relacionado al "mundillo femenino".

Lo femenino real como alternativa para recuperación de la singularidad dentro del graffiti *hip hop* solamente podrá ser explotado cuando la escritora perciba que su poder será siempre el de la diferencia como operación de autopreservación subjetiva.

Mientras las escritoras necesiten ser ideales (dulces y seductoras) o iguales (destemidas y energéticas) a los hombres para tener el "permiso" de escribir con y como ellos – creyéndose así reconocidas y aceptadas como

legítimos miembros del “mundo graffiti” – seguirán construyendo estas imágenes reconocibles y eficientes solamente en términos culturales tan varoniles.

Otros aspectos también son relevantes para señalar el sometimiento de las escritoras a los modelos masculinos, como la inexistencia de premiaciones dedicadas al graffiti femenino en certámenes nacionales, o la falta de secciones fotográficas en revistas o *sites* especializados que estimulen la publicación de fotografías de piezas de escritoras. Todo eso dificulta la organización y el establecimiento de la producción femenina como algo diferenciado y valorado en el graffiti *hip hop*.

Sin embargo, el elemento quizá más negativo (por ser radical) y que más fortalece el padrón de grupo minoritario y poco organizado, es la forma como se introducen y realizan su producción en el espacio masculino del *hip hop*: para acceder al grupo su principal estrategia parece haber sido la más sencilla de todas, asociarse a los dueños de la situación. No se puede cerrar los ojos al hecho de que mayoría de las escritoras españolas empiezan en el graffiti como novias o amigas de escritores. Esta es la manera como siempre han conseguido entrar en el medio y en el sistema. En nuestra investigación no hemos identificado a ninguna escritora que haya empezado su carrera simplemente cogiendo botes de pintura y saliendo a pintar, lo que no significa, en absoluto, que tal práctica sea inexistente en el universo femenino. Tuvimos la oportunidad de observar como era más fácil y eficaz para la aprendiz empezar ya con cierto respaldo de escritores veteranos; a diferencia de los chicos que a menudo se inician en el graffiti juntándose con amigos igualmente inexpertos, o incluso solos, sin ningún vínculo con otros escritores veteranos a principio. Es que bajo la protección y apoyo de sus novios, hermanos o amigos, ellas reciben el pase libre para pintar graffiti, garantizan su aprendizaje y aun se protegen, de alguna forma, de los prejuicios morales a que estarán expuestas en diversas situaciones a partir de entonces. A continuación presentamos fragmentos de entrevistas que indican este comportamiento:

BICH – Empecé súper tarde a pintar, lo que pasa es que pinté muchísimo. Empecé y pinté muy a saco. Pero empecé tarde, en el 95, ahora tengo 26 en el 95 tendría 19 o 20. Empecé porque conocí a esos graffiteros y me gustaba mucho el graffiti. Les conocí y les llevaba a pintar porque tenía el coche de mi hermano, y les llevaba a pintar a trenes. Y como siempre iba y estaba vigilando, porque iba a hacer fotos, decía “jo, para estar aquí... no... pues yo pinto también”. Y pintaba muy mal a principio, todos los trenes que tenía idesastre! (A II: D) [Imágenes 39 y 58]

NAYA – He aprendido con gente. Yo qué sé. También, el tío con quién estoy lleva once años pintando. ¡Por eso tengo un buen profesor, un buen maestro! Yo no he empezado del cero. He empezado en mi casa, diez libros de graffiti, mogollón de revistas, sacos de fotos, ino es sólo que me interesaba, es que comía el tema! (A II: I)

MUSA – El graffiti me interesó porque yo estaba en el Instituto y conocí a un chico que sabía que pintaba. Él me enseñaba sus bocetos y me gustaba muchísimo. Yo no tenía ni idea que podía pintar, ni nada en el estilo. Simplemente me gustaba. (...) Las primeras personas con quién aprendí fueron Kapi y Mook. Habrá oído de ellos porque son los padres del graffiti de aquí. Kapi porque fuimos pareja durante mucho tiempo, entonces pintábamos mucho juntos. Y Mook porque era el mejor amigo de nosotros. (A II: T)

Al introducirse en la práctica del graffiti, la escritora española tiende a instalarse en la sombra de sus compañeros varones, sus preceptores. Este lugar destinado a ella es casi nada en comparación al ocupado por escritores hombres. En este sentido podemos decir que su derecho a la subjetividad dentro del grupo estará circunscrito únicamente al derecho de pintar y de tener un nombre, entre los miles y miles de nombres de escritores activos en el mundo. Es importante entender que estamos hablando de la escritora como sujeto dentro del universo del graffiti *hip hop*, no de la escritora como sujeto

dentro de su grupo o *crew*, porque en este caso, la mujer estará plenamente subjetivada, será respetada e incluso admirada y amada por el trabajo que realiza. Sin embargo, cuando le quitamos de su hábitat, por así decirlo, y la inserimos en un universo imensamente mayor e impersonal, la mujer escritora perderá completamente su singularidad volviéndose *uno menos* (y no *uno más*, como los escritores hombres). Esto ocurre porque su producción ni siquiera es valorada, simplemente por no presentar ninguna autonomía con relación a la producción masculina.

Súmase a esto la deducción machista de que una mujer no es capaz de escribir graffiti *hip hop*. Su existencia en el contexto cultural al que intenta inserirse sigue siendo extraordinaria en el sentido más negativo, pues como ha observado Figueroa (*op. cit.*), en el graffiti ya "se parte del prejuicio de que las mujeres se inician desde una posición más rezagada". En un análisis más radical, la mujer nunca podrá ser escritora en el graffiti *hip hop*, a menos que cambie ostensiblemente su conducta y forma de jugar. Hasta ahora su nombre y su condición femenina poco sirvieron como mejora de posición, al contrario, suelen ser completamente inoperantes dentro de la cultura *hip hop*; tornando la autoría femenina en el graffiti un hecho inexistente.

Por supuesto que las propias escritoras jamás han planteado su papel en el graffiti de esta forma tan nihilista. A pesar de tener plena conciencia de los prejuicios acerca de su posición y obra, tienen, a la vez, total confianza en el lugar que piensan ocupar:

SUGUS – Los chicos, a veces, ven nuestras piezas como algo a parte, no las valoran lo mismo que si las hicieran los escritores. (...) Hay chicos que no nos creen capaces, y por eso muchas veces nos picamos más con los chicos. Hay chicos que por simplemente tener en la cabeza que esa pieza es de una tía la miran peor. O en muy pocos casos, mejor. Nunca es una opinión objetiva. (A II: A)

¿Hay alguna dificultad para una chica empezar a pintar?

DRIM – Se mira más. A mí por ejemplo no. No es que no... Pero muchas veces me han confundido. Miran la peña y - ¡hostia, es una tía! pero realmente con la gente que he pintado, tampoco he notado nada. Nada, como una tía que pinta.
(A II: S)

XINA – Hay gente que te respeta, y hay otros que son cabrones, que no les gustan que haya mujeres o que piensan que no tenemos ni idea... ¡realmente yo no tengo ni idea! (A II: B)

¿Por qué hay tan pocas mujeres pintando graffiti?

NAYA – ¡Porque allí hay una tontería que es una cosa de tíos! Y aquí también. Si el otro día estuve pintando en un colegio en Torre Vieja, con unos chavales en un muro para el fin de curso, un mural. Y me puse allí a pintar y me venía el niño y me decía ¡anda, para una chavalita pintas bien! dando por hecho que por ser mujer ya no puedes pintar, ¡Y viene otro niño de nueve años y me suelta la tontería de que por estar embarazada no pintas mal! Hay mucho machismo. Y las tías, por la mayoría están muy cortadas. Es muy difícil, en un mundo en que está un poco ligado por los hombres, por los tíos que siempre son más... ¿yo qué sé? Lo mismo que si con 16 años te molas jugar al fútbol. Es muy difícil la aceptación. Y hay gente en realidad que le mola mogollón que las chicas pinten.

¿Qué los escritores piensan de las chicas que pintan?

NAYA – Depende. Hay algunos que no pensarán nada y otros que pensarán que de puta madre, y otros que son gilipollas. En plan... yo lo he oído que el graffiti es de hombres. Yo lo he oído. Y que una tía no puede pintar. Porque subnormales hay en todos sitios, en el graffiti, en el fútbol, y en todos los lados.
(A II: I)

¿Qué de la opinión de los escritores acerca del graffiti femenino?

XINA – Depende, depende de la persona. Porque, yo te digo, cuando hemos ido a pintar alguna vez con ellos, no es que tengas vergüenza, pero sabes que ellos

llevan mucho más tiempo, nosotras no lo hacemos igual de bien, es normal no, llevamos menos tiempo. Y no sé, supongo que habrá algunos que dirán "mira estas que van"... Hay algunos que nos animan, buen rollo, pero también a veces te das cuenta que igual piensan mal, porque siempre cuando una chica empieza a hacer algo de hombres hay cierto "¿por qué hacen esto?". Se supone que esto se empezó con los hombres y se ve un poco mal ¿no? Porque también tienes que ir a todo riesgo, y no se ve muy bien en esta sociedad que la mujer se ponga en cosas, en riesgo. (A II: B)

¿Por qué hay tan pocas chicas pintando?

CLAS – Porque se supone que nosotras estamos más preocupadas con otras cosas: que acompañar a sus novios...más que pintar. Preocupadas en hacer fotos. Porque es algo más de la calle.

¿Ves alguna diferencia entre el graffiti femenino y lo masculino?

CLAS – Hay muy poquita escena femenina. A lo mejor en el estilo sí. El de chica suele ser menos complicado que el de chico. Pero una chica puede hacerlo mejor que un chico, no tiene que ver el sexo, creo que es más bien el gusto. A una chica siempre le gusta algo más pomposo, más redondito, más bonito. Y un chico, un estilo más de flechas... pero no tiene nada que ver, hay chicas que hacen estilo salvaje, en Francia hay chicas que hacen caracteres, ellas hacen unas muñecas increíbles.

¿Qué piensan los chicos sobre el graffiti femenino?

CLAS – Yo hablo de mi entorno, y todos se respetan. Porque todo el mundo empieza haciéndolo mal, se supone que no es desde el primer día que vas a pintar bien. ¿Exhibiciones? Muy pocas. Yo creo que nos da miedo al ridículo, estamos en diferencia de personas, somos tres chicas y ellos son veinte, como están en su ambiente...

Eso quiero entenderlo.

CLAS – No, no hay machismo. Te hablo de mi grupo. A veces preguntas, evidentemente, pero no les importa ayudarte. Conmigo, estupendo. (A II: N)

MEY – Somos menos constantes, y eso se nota. Un chico pasa sus 24 horas pintando, en cualquier rato libre... y más, sus vacaciones no son vacaciones de ir hacia la playa, ya están pensando donde se pueden ir a pintar. Con eso te digo todo. (A II: P)

¿Los chicos piensan que las chicas pintan peor que ellos?

MUSA – Es que muchas pintan peor, porque hay muy pocas chicas y porque llevan muy poco tiempo que la mayoría, entonces, hay una desproporción tan grande entre chicos y chicas que parece que las chicas pintan peor. (...) ¿Cómo van a pintar? Pero hay muchísimos chicos que pintan fatal. Muy mal. Y chicos que llevan más tiempo que muchas chicas y que pintan muy mal, pero como pasan desapercibidos, porque hay muchísimos. La proporción nos desfavorece bastante, a las chicas.

¿Juzgan más a las escritoras que a los escritores?

MUSA – ¿Si son más perfeccionistas? No, son iguales. Si eres una persona que te interesa el graffiti no hay diferencia. Cuando hay diferencia entre chicos y chicas, a nivel no graffiti puede haber todas las diferencias del mundo... Sí que hay una diferencia... Irene estaba con un chico antes y el estilo de este chico y el estilo de Irene no tenían nada que ver, pero era increíble como mucha gente decía que Irene tenía un estilo influenciado por su chico. Eso ha pasado, he tenido influencia de todos mis chicos a lo largo de mi vida. Y el revés. Eso es relación, no pasa solo en graffiti, pasa en el lenguaje, pasa en todo. Pero nunca pasaba en los dos sentidos, como si la chica era la que cogía la influencia. (A II: T)

MUSA – A mi me han preguntado si iba a dejar de pintar porque dejaba de salir con mi novio que era escritor. (A II: T)

Hasta ahora, hablamos que todavía no se han presentado en España índices de una búsqueda por el establecimiento de una producción diferenciadamente femenina. Aun no observamos un número expresivo de imágenes que puedan insinuar una averiguación de la autonomía o identidad de

género dentro del universo reducido del graffiti hecho por mujeres, aparte de los estilos "femeninos" antes analizados. Su forma y su estructura, a pesar de la belleza de las imágenes y del estilo a veces excelente, no presentan fuerza suficiente para marcar posibles diferencias porque siguen camufladas en los formatos tradicionales masculinos **[39 y40]**.

Sabemos que el *hip hop* como subcultura organiza grupos sociales generalmente menos favorecidos, el graffiti como expresión gráfica de esta subcultura, suele enseñarse como simbólico reclamo político y social de estos grupos. Siguiendo a esta lógica, un graffiti *hip hop* femenino debería, por lo menos, presentar en sus entrelíneas las denuncias y los logros de la lucha de la mujer por la voz, por el respeto y por el lugar dentro y fuera de la cultura *hip hop*. Pero realizando sus piezas todavía bajo las pautas del graffiti masculino y quitando de sus trabajos cualquier singularidad de género, las escritoras consecuentemente van a camuflar la autoría original de las piezas bajo la forma y el estilo andrógino del autor masculino del graffiti sin realizar ningún reclamo original.

El producto del trabajo femenino, por lo tanto, por no presentar ninguna novedad aun es poco valorado, lo que dificulta, cada vez más, el avanzar de las escritoras hacia un estilo más singular o femenino. De esta forma, su producción en el graffiti *hip hop* español, tal como su subjetividad, se vuelve inexistente en términos de "graffiti *hip hop* femenino", una vez que lo que hacen estará siempre asociado o igual al graffiti masculino. En este caso, a partir de ahora ya podemos establecer una discrepancia entre graffiti realizado por mujeres y graffiti femenino, que tiene su existencia condicionada en la diferencia o singularidad aceptada, valorada y utilizada como estilo y poética de trabajo.

Pero, en realidad ¿en qué consiste esta singularidad en el graffiti femenino? Ya hemos visto que algunas prácticas artísticas contemporáneas, directamente relacionadas con el feminismo, han usado la autoreferencia y la autobiografía como recurso político para el establecimiento de un arte que tratase de la posición sociopolítica y cultural de las mujeres. Pero la

autoreferencia, a pesar de importante, no es bastante para singularizar una obra en sus aspectos femeninos extra formales. Es decir, hablar de la mujer, o pintar la mujer y su condición no hace que una pieza u obra de arte sea femenina. Esto todavía es insuficiente para identificar el elemento no formal de la singularidad femenina en determinadas poéticas.

Volviendo al problema del graffiti *hip hop* de las mujeres, su nulidad como poética femenina se establece en un sistema estéril donde únicamente escribir el propio nombre en las paredes parece ser poco si no viene añadido con elementos simbólicos de esta tan importante e incógnita singularidad femenina.

Pero si recuperamos el contenido del apartado I.4.3 (El discurso femenino en la poética del arte), quizá hallaremos allí alguna respuesta. La teoría de Kristeva nos ha interesado, principalmente, cuando la autora sostiene que el Semiótico puede surgir como componente de cualquier discurso (KRISTEVA & RUDELIC-FERNANDEZ, *op. cit.*: 669). Por lo cual, es necesario traerla de la literatura para el campo de las imágenes iconográficas a fin de volverla aplicable en este estudio. Fue en Barthes donde hallamos las claves para esta traducción entre dos saberes poéticos distintos. Y a partir de ahí, hemos podido revelar cómo un "algo más" lograría surgir como instancia femenina en las obras de arte.

En la primera parte del "O *óbvio e o obtuso*" de Barthes (1990: 38), la imagen en su connotación es tratada como una arquitectura de signos derivados de una variabilidad infinita de léxicos. Es decir, en las imágenes, cada signo a ser leído corresponde a un conjunto de saberes, de prácticas y técnicas. En el graffiti *hip hop*, por ejemplo, hay el signo del nombre, de la transgresión, del muro, del estilo, etc., que en comunicación identifican la imagen; es decir, el observador deberá entender sobre la práctica del graffiti *hip hop* (1º léxico) para relacionarla al nombre del escritor; deberá identificar en las leyes sociales la proscripción de esta práctica (2º léxico); deberá además captar las diferencias de estilo (3º léxico) y una serie de otros mensajes que serán combinados a partir de signos e información que recibe del medio, de la

cultura, de la política, de la experiencia intelectual, etc., para experimentar la imagen asignándole significaciones. Aquí ya podemos introducir el Semiótico de Kristeva como una especie de léxico, oculto, porque no se relaciona con los significantes de la cultura o del lenguaje que determinan nuestro espacio como sujetos sociales. Pero su comunicación con Barthes va más allá.

Barthes (*op. cit.*), además, ha analizado el proceso de interpretación de las imágenes. Y he ahí donde hemos hallado las respuestas a todas las cuestiones pendientes. Si cogemos una pieza cualquier de graffiti *hip hop*, tendremos:

1. Un primer sentido que será de nivel informativo – la pieza me remete a la cultura *hip hop*, urbana, al nombre de su escritor, etc. Este es el nivel de la comunicación directa.

2. El segundo sentido será de nivel simbólico, como la inscripción de nombre en el espacio urbano connotando la necesidad de autorepresentación del individuo en la sociedad, la transgresión de valores, y la propia representación de los modelos masculinos embutidos en estas obras revelando el dominio del hombre en la cultura y en la práctica del graffiti *hip hop*. Este segundo sentido se abre al nivel de la significación, a un análisis más elaborado, menos directo y más abierto; presente en cualquier imagen, sea artística o no.

3. La originalidad de Barthes está en la discusión sobre un tercer nivel, como una serie de significantes que nos obliga a realizar una lectura interrogativa que “incide precisamente sobre el significante y no sobre el significado” (p. 46). Al contrario de los dos primeros niveles, el de la comunicación y el de la significación, este tercer nivel, arriesga Barthes, es el de la significancia; lo que le conduce según su propio análisis, al camino abierto por Julia Kristeva.

Al sentido de la significación, Barthes da el nombre de sentido Obvio, pues es creado a partir de un léxico general y común a los símbolos (atado al Orden Simbólico laciano, de la cultura y del lenguaje). Cuanto al sentido de la significancia, “aquél que es demasiado, que se presenta como suplencia, que

mi intelecto no es capaz de absorberlo bien, simultáneamente insistente y efímero" (p. 47), propuso llamarlo sentido Obtuso.

La definición del Obtuso de Barthes tiene perfecta analogía con el Semiótico de Kristeva transportado al campo de las imágenes. Porque el Obtuso también va a desarrollarse más allá de la cultura, del saber y de la información, fijándose en las instancias de la emoción. Esta significancia excesiva no existe en todo lugar, sino en algún lugar. Tampoco se encuentra en la estructura de la imagen, y por eso no es evidente. "Sería un significante sin significado" cuya identificación está "entre la imagen y su descripción" (BARTHES, op.cit.: 54). Por esto, si no se puede describirlo es porque no significa nada. Así como el Semiótico, el significado Obtuso está fuera del lenguaje, "sin embargo, está en el interior de la interlocución" (p. 55). Y cualquier semejanza con la mujer lacaniana que no existe tampoco en el lenguaje, sino únicamente en la interlocución, no es mera casualidad; el tercer nivel del sentido, una vez más, establece relación con lo femenino.

Al leer Kristeva y posteriormente Barthes, finalmente nos hemos dado cuenta que esto a que llamábamos de "elementos simbólicos de la singularidad femenina" no identificado en graffiti *hip hop* realizados por mujeres, era el sentido obtuso (detalle tan esencial, apenas insinuado sin jamás enseñarse como un elemento concreto y definido en la estructura de la obra). Los graffiti *hip hop* de forma general, presentan su contenido político en el sentido Obvio de la significación y es ahí donde van a hallar toda su autenticidad, como ya hemos visto anteriormente. Cuando hemos propuesto la carencia de autenticidad en el graffiti de las mujeres en España vinculada a la falta de un elemento que los asociase a la feminidad, estábamos hablando del factor femenino hallado en la significancia y no en la significación de las piezas realizadas por mujeres. Así que, orbitar alrededor de la significación masculina, nunca dará a una pieza el estatuto del significante femenino. Estas obras no existirán como graffiti femenino, sino como un graffiti apenas, realizado por mujeres.

CONCLUSIONES:

la singularidad como significancia

El estudio del graffiti *hip hop* español producido por mujeres ha servido para definir, tanto los valores formales de la producción estética de las mujeres escritoras, como los niveles de actuación y posición de su producción en el segmento subcultural y en el sistema estético en que se proponen.

Tras esta trayectoria de trabajo podemos finalmente destacar a tres proposiciones que se interrelacionan y organizan el cuerpo conclusivo del estudio:

- 1. La organización del panorama del graffiti *hip hop* en España**, en los principales centros urbanos (Madrid, Barcelona y Valencia) hasta 2002, llamando la atención para la producción de hombres y de mujeres;
- 2. La no diferenciación existente entre graffiti realizado por mujeres y por hombres** facilitando establecerse una diferencia entre el graffiti realizado por mujeres y un graffiti femenino; y consecuentemente, **afirmar la diferencia entre graffiti de hombres y graffiti femenino**, como categorías distintas dentro del lenguaje visual del graffiti *hip hop*.
3. Y finalmente, **el notable valor de la singularidad como elemento de la significancia en el graffiti femenino**, como radical estructurante primario.

1

Panorama del graffiti *hip hop* en España: finales del siglo XX

Uno de los objetivos de esta investigación ha sido localizar el producto del trabajo de las mujeres que escribían graffiti, bien como su actuación en las pautas del movimiento, que todavía carecían de registros e información.

Lo que llamamos de panorama del graffiti en España, ha sido presentado continuamente en el desarrollo de nuestra investigación. Sin embargo, a propósito de recapitulación y conclusión general podemos confirmar que, hasta 2002, entre los tres principales centros urbanos de España (Madrid, Barcelona y Valencia), el número de escritoras era realmente inferior al número de escritores activos hasta hoy. Las escritoras también solían trabajar más en grupo que solas, a pesar de no haber tradición en la organización de grupos o *crews* esencialmente femeninas; hecho que, en contrapartida, se observa claramente entre los escritores hombres. Sin embargo, a pesar de algunas restricciones, grupos masculinos solían aceptar a participación femenina en sus constituciones.

Entre los estilos, concluimos que las escritoras tenían mayor tendencia a inspirarse en los modelos clásicos del graffiti *hip hop*. Había preferencia por relecturas del estilo salvaje y de las letras burbuja. Estilos de escritoras inspirados en la estética 3D era raras excepciones, aunque, de forma general, en España, el estilo 3D más elaborado era poco hallado también entre los escritores hombres. Es decir, la búsqueda estilística de las mujeres se hace paralelamente a la de los hombres.

Con relación a la calidad técnica, se ha observado que las escritoras parecían estar menos adelantadas que los escritores. Esto se explica por el número inferior de mujeres que trabajaban con graffiti *hip hop* y por las dificultades que conlleva esta práctica a las mujeres, donde podemos destacar:

un menor tiempo dedicado al trabajo; un menor empeño en la competición entre ellas y los escritores; el miedo ante las situaciones más extremas, como desarrollar la pintura en trenes o en sitios rigurosamente prohibidos; y los prejuicios de los escritores por la producción femenina que acaban por determinar ciertos límites en el avanzar de las mujeres.

Las escritoras, principalmente las que estaban empezando su andadura, solían sentirse apartadas del movimiento y temían, por eso, enseñar sus piezas iniciales, como si fueran incapaces de producirlas tan bellas como los hombres. Esto, de cierta forma, va a limitar el aprendizaje de la mayoría del conjunto femenino. También el prejuicio moral ante las mujeres suele problematizar la participación femenina en determinados grupos de escritores veteranos e inmensamente talentosos; el juicio desmoralizante de que todas las mujeres son "objetos", impedirá el acercamiento entre los géneros para cambios únicamente técnicos. Por eso, la mayoría de las escritoras empezaba su producción entre grupos de amistad de sus novios o parientes.

Aún con relación a la técnica y estilo, podemos concluir que pocas escritoras en España han desarrollado la pintura de muñecotes u otras imágenes que acompañasen sus piezas, generalmente limitadas a la escrita de sus nombres solamente. Poquísimas escritoras, como Ire y Noer, han dejado registro de obras con semejantes imágenes icónicas. En contrapartida, los principales nombres españoles de escritores especializados en pintura de caracteres eran hombres, hasta entonces, como Saturno, Okuda, Hanem, Sex, Rostro, Most, Kern, Dibo, etc.

La intertextualidad en el graffiti *hip hop*, por desarrollarse principalmente a través de la pintura de caracteres y figuras, también es más evidente en los trabajos de hombres por la cuestión presentada arriba.

Acerca de los soportes, las escritoras suelen preferir la pintura en muros y superficies estáticas. La producción del graffiti *hip hop* en trenes en España es también esencialmente masculina, a pesar del destaque para algunas como Noer, Hira, Bich, etc.

Las motivaciones personales de las mujeres se divergen de las

masculinas en el graffiti en pocos aspectos, pero aun así es importante. De forma semejante, la mayoría de los escritores, hombres y mujeres, escribe graffiti por amor a la práctica y al arte. La diferencia está en la búsqueda por la adrenalina, por la competición y por la transgresión vandálica que admite el graffiti; es decir, mientras que para los hombres estos tres elementos son importantes instancias motivadoras, para las mujeres, muchas veces ni siquiera hacen la diferencia. Principalmente en las pautas sobre adrenalina y competición, las escritoras suelen estar muy poco preocupadas o motivadas a esto. Por eso, el "dejarse ver" y el "bombardeo" en el grupo de escritoras son casi inexpresivos si comparados a los escritores.

Ya la transgresión pura y simple, con o sin conciencia política de búsqueda por espacio y voz social, pueden incluso, presentarse también como motivación femenina en el graffiti *hip hop*. Pero el desarrollo estético es, sin duda, el principal elemento de motivación e inspiración de las escritoras.

En este sentido, la mayoría de las mujeres suele ver el graffiti *hip hop* casi siempre como expresión artística; y los escritores, en su defecto, dividen la opinión entre clasificar el graffiti como práctica visual vandálica o/y estética. Hay excepciones, por supuesto, de escritoras, principalmente las pintoras de trenes, que han preferido dar al graffiti *hip hop* una connotación más vandálica que artística. Sin embargo, estas distinciones, tanto en hombres como en mujeres, con frecuencia han surgido bajo los conceptos de arte institucionalizado x arte público, lo que conlleva a una posición más o menos general de que el graffiti *hip hop* no es un arte de las galerías, sino un arte de las calles.

Los análisis acerca de la opinión pública han demostrado que el ciudadano común, en sus juicios de valor, normalmente es más flexible con las escritoras que con los escritores hombres. Gran parte de esto, viene del tradicional lugar de la mujer en la sociedad española, como un ser entrenado en la delicadeza para volverse inofensivo socialmente.

El poco poder legado al sexo femenino tanto en la sociedad como en la cultura, oscurece la importancia de la práctica ejercida por mujeres escritoras.

La comunidad y la policía parecen aun no creer que las mujeres realmente escriban graffiti; o prefieren pensar que quizá lo hagan solamente aquellas ya disgregadas de los valores socialmente aceptables o marcadamente femeninos. Por todo esto, los escritores suelen ser mucho más valorados o perseguidos por la opinión pública y por los órganos de control del orden público.

Y finalmente se puede decir que la producción femenina de graffiti *hip hop* en España ha intentado ubicarse en el espacio masculino que determinó, desde el principio, el fenómeno. Las piezas de mujeres todavía son poco valoradas entre el universo viril del graffiti y del *hip hop*, algunas ya se han dado cuenta de ello, otras siquiera lo ven como algo importante en su labor. Pero el resultado de ello es una dependencia casi absoluta de la producción de las mujeres hacia los modelos masculinos tradicionales. La falta de autonomía impide que el trabajo de mujeres gane un estatuto de importancia en el graffiti *hip hop* español.

Por tanto, las piezas escritas por mujeres, o pasan completamente despistadas por el grupo de escritores o llaman la atención únicamente por ser elementos extraordinarios a su sistema.

2

Graffiti realizados por mujeres y por hombres: igualdades y diferencias

Establecer las relaciones de igualdad y diferencia entre los graffiti hechos por mujeres y los graffiti hechos por hombres, como productos distintos, solamente fue posible a partir del análisis del graffiti realizado en España y las correspondencias entre la producción de escritores de ambos sexos. Tales correspondencias han sido observadas gracias a las dudas sobre la existencia de posibles diferencias formales entre los graffiti producidos por mujeres y hombres. El planteamiento de estas posibles diferencias formales ya había surgido en algunos estudios sobre el graffiti *hip hop*, sin que nadie

hubiese, hasta entonces fijado su atención en ello más detenidamente.

En el desarrollo del trabajo de campo ya se pudo percibir que la tolerancia de cualquier diferencia entre graffiti de mujeres y de hombres presuponía un asunto no "políticamente correcto". Es decir, aceptar la diferencia era lo mismo que aceptar que el graffiti de hombres era superior al realizado por mujeres, una vez que era ya "indiscutible" la superioridad masculina sobre el grupo femenino de escritores. Así, negar cualquier distinción entre los trabajos era una forma de proteger la idoneidad de las mujeres graffiteras.

El "horror" a la diferencia no es otra cosa sino un equívoco o una costumbre cultural que interpreta la singularidad como sinónimo de inferioridad, y más en particular, de inferioridad femenina. Este malinterpretar de papeles y contenidos, ha fortalecido el dominio total de los modelos de representación masculinos introducidos por el simbólico machista y patriarcal de la subcultura *hip hop* en el graffiti. Así, el graffiti realizado por mujeres es cada vez menos notable y diferenciado, y es cada vez más "neutro", como dicen a menudo los propios escritores y escritoras. Pero cuanto más neutro se hace, más semejante será al graffiti de los hombres. Su recorrido es una carrera a pasos largos hacia su disolución plena en la estética hombruna del *hip hop*.

Por otro lado, se estableció, a la vez, una diferencia entre graffiti de mujeres y graffiti femenino, siendo este último casi ideal por caracterizarse como un sistema visual en el graffiti *hip hop*, donde la poética de la "neutralidad" masculina se desintegra en la convicción de la singularidad de lo femenino.

Enumerando los hechos que nos llevaron a esta conclusión, en primer lugar, se ha observado que lo que escritoras y escritores llamaban a menudo de "estilo femenino" no tiene relación alguna con el desarrollo poético de singularización de lo femenino que definiría lo que insistimos en llamar graffiti femenino. El vulgar "estilo femenino" que se nos fue presentado era justamente

lo que diferenciaba el buen graffiti, del maltratado graffiti de las mujeres: eran simplemente conjuntos de valores formales de menor importancia presentes a menudo en algunas piezas y en el discurso de algunos escritores y escritoras.

Estos elementos pueden ser organizados en dos grupos: un primero, donde la iconografía social relacionada tradicionalmente a las "mujercitas" determina la construcción de un "estilo femenino" infantilizado; y un segundo, donde el color y la forma reciben principal importancia en la determinación estilística en cuestión.

En el primer grupo, los signos que marcan el presupuesto "estilo femenino" hacen parte del imaginario cultural más tradicional organizado en predicados canónicos. Estamos hablando de corazones, de flores y animalitos que componen el simbólico visivo relacionado al universo del "oso femenino", o al universo de lo que podemos llamar "femenino adolescente", que en la mayoría de los casos es directamente vinculado a la producción de la mujer en el graffiti *hip hop*. Es cierto que vamos a hallar piezas con estas características que supuesta e inmediatamente serán atribuidas a escritoras, y donde, en la mayoría de los casos, tal suposición será oportunamente correcta [36-38].

Sin embargo, será un error reducir estos ejemplos a "un estilo femenino" general en el graffiti, porque, además de no ser siquiera la mayoría, las escritoras que usan estos recursos icónicos, estos signos son códigos instituidos con doble cara: existen para reducir el grupo femenino a atributos de delicadeza, fragilidad emocional, seducción, etc. (es decir, a toda la vieja historia sobre la mujer), y para "infantilizar" y banalizar la producción visual de mujeres, como si estas fueran las únicas referencias de su producción estética y cultural.

En este sentido, aunque sea, de hecho, una diferencia formal que a menudo surge entre la producción de los géneros en el graffiti *hip hop*, el "estilo femenino" de los corazones y de las florecitas no es suficiente para establecer la singularidad del graffiti de las mujeres, que jamás será definida bajo los atributos de la banalización y de la vulgarización del universo de las mujeres.

Y las piezas de escritoras que se reducen a este diminuto sistema son mayoritariamente descalificadas en la escena del graffiti *hip hop*. En contrapartida, las escritoras que huyen de esta forma de trabajo no ven otra alternativa sino inspirarse en el graffiti de hombres para esquivar las críticas.

Ya los argumentos en defensa del "estilo femenino" presentados en el segundo grupo son fácilmente contestados en la comparación entre las obras realizadas tanto por mujeres como por hombres. Aquí, los graffiti femeninos son aquellos donde los colores predominantes son los pasteles o calientes y las formas curvas y delicadas [41]. A la vez, los "estilos masculinos" son aquellos que presentan colores fuertes y oscuros, además de formas oblicuas y pesadas [42]. Sin embargo, no sería sorpresa alguna afirmar que las tres piezas presentadas en el grupo de imágenes 39 fueron todas realizadas por escritores hombres y que las dos piezas del grupo 40 fueron realizadas por las españolas Hira y Musa. Este sencillo test es suficiente para concluir que el uso corriente de las clasificaciones con base únicamente formal para determinar posibles estilos "femeninos" o "masculino" no tiene razón de ser. Bastará que el observador interesado analice un conjunto de piezas anónimas para concluir que es imposible detectar la autoría genérica de un graffiti *hip hop* únicamente a partir de estos elementos.

Por otro lado, esta superficial forma de calificar estilos tiene una importancia fundamental en el análisis del comportamiento de escritores y escritoras y en el conocimiento de las diferencias entre las producciones. Y es que, realmente hay una supervaloración del estilo masculino que se presenta independiente del color y de la forma. Es decir, aunque rosadas y redonditas o verdes y oblicuas, los estilos y técnicas han sido, todos, desarrollados por hombres y no es su presentación formal, aún, lo que puede fragmentarlo. Eso supone que tanto aquél "estilo femenino" como éste "estilo masculino", son en verdad ejemplos de la poética masculina del graffiti *hip hop*.

He ahí, donde se puede afirmar que todavía no existe diferencia entre graffiti *hip hop* escrito por mujeres o por hombres, en los casos observados en España. Donde todo se resume en un único estilo "neutro", que se autoriza

independientemente de su autor ser hombre o mujer, bajo el manto de la neutralidad, a pesar de toda su parcialidad.

Ahora, si es verdad lo de la igualdad entre graffiti de hombres y de mujeres, no es correcto afirmar lo mismo con relación al graffiti producido por las escritoras y escritores, y un graffiti femenino ideal. Es decir, hablar de un graffiti femenino no es lo mismo que hablar de graffiti hecho por mujeres. Uno no presupone el otro a pesar de la compatibilidad que existe entre ellos. Pero el modelo femenino de graffiti solamente será posible cuando la escritora logre hallar la singularidad entre su producción y la producción masculina del graffiti *hip hop*. Es como si fuera, en verdad, otro graffiti. Por tanto, se puede afirmar que sí, existe diferencia entre el graffiti realizado por hombres y el graffiti femenino en el *hip hop*.

3

Graffiti femenino: la singularidad como significancia

Finalmente, para concluir el estudio, es necesario organizar qué elementos son estos que identifican al graffiti femenino en su caracterización tan singular.

La posibilidad de que analogías entre la práctica del graffiti *hip hop* de mujeres y las intervenciones artísticas femeninas posmodernas explicasen esta identificación fueron ya descartadas, a pesar de las diversas semejanzas ofrecidas por ambas producciones – como la apropiación estética del entorno urbano, las posibilidades de diálogo social, o el elemento autorepresentativo.

Esto porque, efectivamente, no hay analogía entre ellas, pues, al contrario de muchas mujeres artistas contemporáneas que aprovecharon el legado de la producción artística feminista de los 70 para desarrollar un arte usando elementos autobiográficos, hablando del lugar social de la mujer en la posmodernidad, y sirviéndose del espacio público para recuperar tanto la plática femenina cuanto la autoría de sus obras; las escritoras de graffiti *hip*

hop todavía no enderezaron su producción a una esfera activista. En otras palabras, mientras las artistas feministas trabajaban alrededor de una estética activista, las mujeres del graffiti no suelen demostrar la mínima preocupación con la cuestión directa de la mujer en la política social y cultural.

De esta manera, lo que se nos ofrece en los muros españoles es una pluralidad de imágenes y enunciados donde el discurso político todavía no ha alcanzado las proposiciones femeninas. Esta falta se establece menos en la presentación de piezas donde el sentido clásico de lucha feminista es tratado; y más a partir de un comprometido desarrollo formal y semántico, donde la subjetividad de la mujer escritora raramente está presente en las piezas para definir tanto la poética cuanto la autoría del lenguaje.

Y porque, como ya se ha dicho antes, hablar y escribir de las mujeres y de sus cosas no presupone necesariamente una poética femenina.

Lo que identificaría un graffiti femenino de los demás sería la singularidad del elemento femenino presentado en el sentido de la significancia, o en exceso obtuso preconizado por Barthes (1990), como algo que aunque velado, incomoda con su presencia perturbadoramente reconocible. Para comprenderlo mejor comparamos las obras de dos importantísimas escritoras veteranas españolas, Ire de Madrid y Musa de Barcelona:

Musa **[15 y 43]** es sin duda, la escritora más conocida y respetada por todos escritores españoles, hombres y mujeres. Su fama se ha consolidado justamente gracias al carácter asexuado de sus piezas, identificado por todos sus admiradores como un estilo "neutro". Incluso en su discurso, al hablar de las distintas referencias de hombres y mujeres como algo que "no debería notarse en el graffiti demasiado" (A II: T), Musa reafirma la importancia de la neutralidad genérica como requisito para la calidad de un estilo. Aparte de que, la escritora confiesa tener "las mismas referencias que muchos escritores de graffiti" por no ser "una chica que le gusta las flores."; sino "un escritor de graffiti" (Id.).

Sin embargo, cuando fijamos la atención en la obra de Musa, se nota

inmediatamente un estilo desarrollado bajo influencias de los modelos norteamericanos del *Wild Style*, prototipo preferido por escritores hombres para la construcción de una personalidad expresivamente audaz, veloz y viril. El respeto y notoriedad que Musa ha conquistado entre escritores y escritoras de España se debe, pues, a un estilo que a pesar de adjetivado como neutro es el preferido de los hombres [44].

Como Musa, otras escritoras actuales se han destacado entre el grupo de escritores hombres como Drim [39] e Hira [40], escritoras valencianas cuyo reconocimiento crece a cada pieza, más en función del desarrollo de un "estilo neutro" que de la técnica incontestablemente buena. Pero hay también casos de escritoras, que a pesar de un estilo "menos neutro", aparecen por ejecutar el graffiti *hip hop* a la manera masculina, como Noer [32], escritora madrileña que se destaca por pintar trenes. Pero será en Musa que el graffiti *hip hop* va a identificar el verdadero género, sin dejar margen a dudas acerca de la preferencia por la manutención de los discursos masculinos. La autoría en Musa reconoce la masculinización a través de la preservación de un grupo no diferenciado sexualmente de escritores de graffiti.

Ya Ire, también goza de una fama histórica en el graffiti español, principalmente entre escritores y escritoras de Madrid. Pero la razón por el modesto segundo o tercer lugar que quizá ocupe en el simbólico podio del graffiti de mujeres en España se encuentra, en el desarrollo de un estilo más diferenciado, y "menos neutro" por ser luminosamente más singular.

Ire trabaja casi exclusivamente con temas y elementos que han construido su subjetividad. El nombre que escribe se forma en las letras transformadas en imágenes de un sujeto perfectamente diferenciado, donde vamos a hallar más fácilmente las notas biográficas de la escritora.

Elementos de esta diferencia ya se presentan en el modo más directo, al plasmar gustos y fantasías en las piezas, como en las de inspiración egípcia [29], donde la definición de colores, ángulos e imágenes son utilizadas a rebeldía de cualquier estilo sometido a la esclavitud de las letras. O en los homenajes a Toy History [45], donde algunas veces añade muñecotes (hecho

raro en el graffiti de mujeres español); y trataba las letras siempre de acuerdo con el tema retratado.

Sus afectos también reciben homenagen en series como "Telma Y Louise" [46], logrando incluso hacer referencia al estilo de su amiga Musa, a quién dedica la pieza. Podemos allí percibir como la singularidad está presente de forma realmente poética y autoral de su graffiti cuando es capaz de traducir el estilo "neutro" de Musa a su característico estilo más diferenciado.

Aparte de lo observado someramente, el trabajo de Ire [47] presenta un apelo significativo que se destaca de los demás realizados por otras escritoras en España. No presenta ningún reclamo político desde el punto de vista feminista, sin embargo, garante una autenticidad activista caracterizada por lo que el graffiti *hip hop* femenino más se ha acercado de la recuperación informal del *slogan* "Lo personal es político". Hallamos su distinción y su posibilidad inaugural como paradigma a una nueva producción femenina en el graffiti, en la propia imagen de ciertas piezas que se impone más allá de su significado superficial como graffiti *hip hop*.

La imagen creada por Ire será capaz de sugerir al observador una fruición independiente de sus léxicos más tradicionales y melindrosos del graffiti *hip hop*. "Obtusamente" o "Semióticamente", no será más la pieza lo que llamará la atención, sino su imagen como significante de cualquier cosa innombrable que captura la mirada, insinuando un "algo más" que nuestra controlada percepción es incapaz de responder. Este sentido extra, o el *plus* que tanto irá perturbar por presentarse como exceso y como "lujo", no podrá siquiera ser significado, causando un impacto distinto al de los demás graffiti, que incluso suelen presentarse más "bonitos" que los de Ire.

Su relación con lo femenino se hará presente en el mecanismo de disfraz de la auteridad en algo que está dentro del discurso, cuando en verdad estaría en el límite o fuera del propio discurso. La imagen en las piezas de Ire, usa la máscara del graffiti *hip hop* para lograr su verdadero objetivo que es enseñar su enigmática singularidad.

También como ocurre con lo femenino que no está ni en el discurso, ni

en el simbólico de nuestra cultura, sino únicamente en la imagen o sensación que la mujer construye en su discurso, como significancia sin significado. El observador interpelado por este fosco sentido en el graffiti de Ire, no será capaz de identificarlo en la comunicación tradicional con la imagen, ni tampoco en la interpretación simbólica de sus signos a través de la búsqueda de los significados más ocultos que piensa poder descubrir; sino que, solamente podrá encontrarlo en la propia imagen, o mejor, en la sensación que ésta le causa – que no es otra cosa sino la significancia de la propia imagen.

El graffiti femenino sería la etérea resistencia contra esta “naturalidad” simbólica a que casi todos escritores y escritoras están sometidos. Por la singularidad el graffiti de mujeres cambiará su humilde estatuto. De copia y repetición de un sistema atrapado en valores masculinos se volverá un graffiti femenino – específico y diferenciado. Dando autoría y subjetivación a sus escritoras, dando autenticidad a una producción que se haga independiente de lo simbólico tradicional, no porque su intención será aniquilar esta narrativa, sino sofisticarla y confundirla.

I. BIBLIOGRAFÍA

#7 (2002). De misión, ¿imposible? In: *Serie B*, Madrid, nº 12, abril, pp. 64-65.

@149ST (2001). History Party 1. Female Writers (On line)
Disponibile: <http://www.at149st.com/>

@149ST (2001). History Party 2. Female Writers (On line)
Disponibile: <http://www.at149st.com/>

ABEL, Ernest & BUCKLEY, Barbara (1977). The handwriting on the wall: toward a sociology and psichology of graffiti. Connecticut: Greenwood Press.

ADES, Dawn (1997). Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Naify.

ALBORNOZ, Celina & KÜHNER, Maria Helena (1994). Mulher/Homem – uma relação em mudança. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

ALTHUSSER, Louis (1969). Lénine et la Philosophie. Paris: Maspero.

ANGIOLILLO, Francesca (2000). Pensadores debatem a função da cultura no ambiente urbano. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 7 de junho.

ARCO – Open Spaces (2001). Esculturas e Intervenciones en el Espacio Público, Madrid (On line). Disponibile: <http://www.arco-online.ua.es/>

ARGAN, Giulio C. (1995). Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras.

ARIAS, Jesús (2001). La ciudad efímera. *El Pais*, Madrid, 2 de junio.

ARRANZ ROJO, Angel (1994). Graffiti en Madrid: enero 1985- junio 1994, Tesis Doctoral – Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid: Madrid.

ARTE/CIDADE (2001). Como intervir em grande escala? São Paulo (On line). Disponible: http://www.uol.com.br/artecidade/urbanismo_all.htm

ATOME (2001). Entrevista. *Hip Hop to the Foundation*. n.6. Roma: Juice Prod. p. 2-7.

BADINTER, Elisabeth (1985). Um Amor Conquistado: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BALDIERI, Ivo & SENIGALLIESI, Livio [eds.] (1990). Graffiti Metropolitan: arte sui muri delle città, Genova: Costa & Nolan.

BALLARÍN, Pilar (2000). La construcción de un modelo educativo de "utilidad doméstica". In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – el siglo XIX*, v. IV. Madrid: Taurus Minor. p. 624-639

BARBOSA, Gustavo (1984). Grafitos de Banheiro: a Literatura Proibida. São Paulo: Brasiliense.

BARCELÓ, Carmen (1997). Graffiti Árabes: un intento de clasificación. In: *Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*. Actas de la segunda edición del Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia.

BARTHES, Roland (1985). A Aventura semiológica. Lisboa: Edições 70.

_____. (1987). O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70.

_____. (1990). O Óbvio e o Obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. (1986). Lo Obvio y lo Obtuso: imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós.

BATES, J. A. & MARTIN, M. (1980). The thematic content of graffiti as a nonreactive indicator of male or female attitudes. *The Journal of Sex Research*, v.16, nº 4, november, p. 300-315.

BATZTLE, Paul & COLLINS, Thomas B. (1970). Method of Inscreasing graffiti Responses. *Perceptual and Motor Skills*, University of Montana, Montana. v. 31, august-december, p. 733-734.

BEAUVOIR, Simone (1990). O Segundo Sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BECKER, W. (1987). In: BONITO-OLIVA [ed.], *American Graffiti*, Napoli: Electa.

BILODEAU, Denyse (1986). Du viu sur le mur. *Etudes Littéraire*, Quebec. v.19, nº 2.

BIRMAN, Joel & NICÉAS, Carlos A. (1986). O Feminino: aproximações. Rio de Janeiro: Campus.

BLANCO, Paloma (2001). Explorando el terreno. In: BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. & EXPÓSITO, M. [eds.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 23-53

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi & EXPÓSITO, Marcelo [eds.] (2001), Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- BONITO-OLIVA, A. [ed.] (1987). American Graffiti. Napoli: Electa.
- BOSMAUS, B. & THIEL, A. (1995). Guide of Graffiti-Research. Gent: Vitgeverij Rhinoceros v.z.w.
- BREACK (2002). Fekundzi3n Lirika. In: *Hip Hop Nation*, M3laga, n.26, pp. 62-63.
- BUSSY GENOVOIS, Dani3le (2000). Mujeres de Espa3a: de la Rep3blica al Franquismo. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – el siglo XX*, v. V. Madrid: Taurus Minus. p. 227-246.
- BYRNE, A.; PEVEN, D. & SHULMAN, B. H. (1973). Graffiti Therapy. *Hospital and Community Psychiatry*. v. 24, n3 5, p.339-340.
- CALABRESE, Omar (1994). La Era Neobarroca. Madrid: C3tedra.
- CANO, Gen3s & RABUÑAL, Anxel (1991). Barcelona: Murs, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- CASTILLO G3MEZ, Antonio (1997). Paredes sin palabras, pueblo callado”- ¿por qu3 la historia se representa en los muros. In: *Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*. Actas de la segunda edici3n del Seminari Internacional d’Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia.
- CASTLEMAN, G. (1987). Los Graffiti. Madrid: Hermann Blume.
- CAVALLO, Guglielmo (1997). Los graffiti antiguos: entre escritura y lectura. In: *Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*. Actas de la segunda edici3n del Seminari Internacional d’Estudis

sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia.

CHADWICK, Whitney (1992). Mujer, Arte y Sociedad. Barcelona: Destino.

CHALFANT, H. & COOPER, M. (1984). Subway Art. Londres: Thames and Hudson.

CHALFANT, H. & PRIGOFF, J. (1987) Spraycan Art. Londres: Thames and Hudson.

CHIPP, H. B. (1993) Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes.

COOPER, Martha (2001). Entrevista. @149st. *Female Writers* (On line). Disponible: <http://www.at149st.com/>

CORALLO, Mario (2000). I Graffiti. Milano: Xênia.

CORTAZAR, Julio (1987). Graffiti, In: Cortazar. *Orientação dos Gatos*. São Paulo: Nova Fronteira.

CRAMPE-CASNABET, Michelle (2000). Mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres: del renacimiento a la edad moderna*, v. III. Madrid: Taurus Minor. p. 344-431.

CYBRIWSKY, Roman & LEY, David (1974). Urban Graffiti as Territorial Markers. *Annals of Association of American Geographers*. v. 64, nº 4, p. 491-505.

DEMERS, Jeanne & McMURRAY, Line (1990). Le graffiti urbain, forme brève du manifeste au art mineur. In: *Vox & Images*, Montreal, v. 15, n 2, p.209-219.

DEUSTSCHE, Rosalyn (2001). Agorafobia. In: BLANCO, P., CARRILLO, J.,

- CLARAMONTE, J. & EXPÓSITO, M. [eds.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 289-356.
- DIEGO, Estrella de (1992). El Andrógino sexuado. Madrid: Visor.
- _____. (1987). La mujer y la Pintura del XIX Español. Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Jesús de (2000). Graffiti: La palabra y la imagen. Barcelona: Libros de la Frontera.
- DOMENICH, Mirella & CASSEANO, Patrícia (2000). Acadêmicos da Rima. Palavra. Belo Horizonte, ano II, n.14, junho.
- DORFLES, Gilo (1969). Nuevos Ritos, Nuevos Mitos. Barcelona: Lúmen.
- DUBY Georges & PERROT, Michelle [eds.] (2000). Historia de las Mujeres, 4v. Madrid: Taurus Minus.
- DURANT, Will (1991). A História da Filosofia. Rio de Janeiro: Editora Record.
- DUVE, Thierry de (1998). Reinterpretar a modernidade: entrevista de Thierry de Duve a Gloria Ferreira e Muriel Caron. *Arte & Ensaios – Revista do Mestrado em História da Arte*. Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano V, nº 5, p. 109-124.
- EAGLETON, Ferry (2001). Teoria da Literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, Umberto (1970). La definición del arte. Madrid: Alianza.
- _____. (1981). La Estructura Ausente: Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen.
- EJECUTOR, el (2002). El Terremoto Dnoe. *Hip Hop Nation*, Málaga, n.26, p.

16-17.

EQUIPO DIORAMA (1977). Pintadas del Referendum. Madrid.

FELSHIN, Nina (2001). ¿Pero eso es arte? El espíritu del arte como activismo. In: BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. & EXPÓSITO, M. [eds.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 73-93.

FIGUEROA, Fernando (2000). La Participación de la Mujer en la Génesis del Graffiti Newyorkino. Minotauro Digital, España (On line). Disponible: <http://www.minotaurodigital.net>

FOUCAULT, Michel (1996). A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola.

_____. (2000). As Palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1974). El orden del discurso, Barcelona: Tusquets.

_____. (1997) Las Palabras y las Cosas: un arqueología de las ciencias humanas. Madrid: Siglo XXI español.

_____. (2000). O que é um autor? Alpiarça: Vega.

_____. (1974). Historia de la Locura. Mexico: FCE.

_____. (1995-1997). Historia de la sexualidad. 3v. Madrid: Siglo XXI español.

_____. (1984). História da Sexualidade, 2v. Rio de Janeiro: Graal.

FRANGENBERG, F. (2001). Dar e Receber. In: GROSENICK, U. [ed.], *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Lisboa: Taschen. p. 30-35.

FRAISSE, Geneviève (2000). Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de los sexos. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – el siglo XIX*, v. IV. Madrid: Taurus Minor. p. 71-108.

FREEDBERG, A. (1992). El poder de las Imágenes. Madrid: Cátedra.

FREUD, S. (1980). Cinco lições de psicanálise, v. XI. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago. p. 13-58.

_____. (1980). Novas Conferencias Introdutórias sobre Psicanálise, v. XXII. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago. p. 15-226.

_____. (1980). O Mal Estar na Civilização, v. XXI. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago. p. 81-178.

_____. (1980). Três Ensaio sobre a Sexualidade, v. VII. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago. p. 129-250.

_____. (1980). Totem e Tabu, v. XIII. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago. p. 17-198.

GARCÍA, A. (2002). Dnoe. In: *Serie B*, Madrid, n.12, abril, p. 8.

GARCÍA-OSUNA, Carlos (1993). La mujer española, hoy. Madrid: Nuer.

GARÍ, Joan (1995). La Conversación Mural: ensayo para una lectura del graffiti. Madrid: Fundesco.

GELB, I. J. (1976). Historia de la Escritura. Madrid: Alianza.

GILLER, Sarah (1996). Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape. Estados Unidos (On line). Disponible:

<http://www.graffiti.org/faq/giller/html>

GIMENO BLAY, Francisco M. (1997). Défense d'afficher . Cuando escribir es transgredir. In: *Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*. Actas de la segunda edición del Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia.

GLOSARIO DEL GRAFFITI (2001). España (On line)

Disponible: http://www.graffiti.org/faq/graffiti_glossary_es.html

GOMBRICH, E. H. (1972). História da Arte. São Paulo: Círculo do Livro.

GROSENICK, Uta [ed.] (2001). Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI. Lisboa: Taschen.

GUERRILLA GIRLS (2001). Entrevista. New York (On line). Disponible: <http://www.guerrillagirls.com/>

HABERMAS, Jürgen (1994). Historia y Crítica de la Opinión Pública: La transformación estructural de la vida pública, Barcelona: Gustavo Gili.

HESS, Barbara (2001). Por Detrás da Flor. In: GROSENICK, U. [ed.], *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Lisboa: Taschen. p. 78-83.

HIGONNET, Anne (2000); Mujéres, imágenes y representaciones. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – siglo XX*, v. V. Madrid: Taurus Minus. p. 410-432.

HIP HOP SLANG GLOSSARY (2003). Estados Unidos (On line). Disponible: http://faculty.virginia.edu/jalexander/public_html/hiphogglossary.htm

HONNEF, Klaus (1992). Arte Contemporânea. Lisboa: Taschen.

HUBER, Joerg (1986). Serigrafittis. Paris: Hazan.

JABLONSKI, Bernardo (1998). Até que a vida nos separe. Rio de Janeiro: Agir.

JAMESON, Fredric (1995). Espaço e Imagem. Rio de Janeiro: UFRJ.

_____. (2000). Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática.

JORDÁ, Eva Marin (1994). De las intervenciones en la naturaleza a la naturaleza de las intervención. Tesis Doctoral. Facultat de Belles Arts San Carlos - Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

KÄPPELI, Anne-Marie (2000). Escenarios del Feminismo. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – el siglo XIX*, v.IV, Madrid: Taurus Minor. p. 521-558.

KAUFMANN, Pierre [ed.] (1996). Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Zahar.

KEHL, Maria Rita (1998). Deslocamentos do Feminino. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (2000). A Fratria Órfã – o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL. *Função Fraternal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

KINSEY (1982). El Libro Ilustrado de Archivos Sexuales. Simons Back, 1997-2001 (On line). Disponible:
<http://www.world-sexo-records.com/sex-161.htm>

KLUGE, Alexander & NEGHT, Oskar (2001). Esfera Pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria. In: BLANCO,

P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. & EXPÓSITO, M. [eds.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 227-271.

KNIBIEHLER, Yvonne (2000). Cuerpos y Corazones. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – el siglo XIX*, v. IV. Madrid: Taurus Minus. p. 339-426.

KRISTEVA, Julia (1969). História da Linguagem. Lisboa: Edições 70.

_____. (1984). O Texto do Romance. Lisboa: Livros Horizonte.

_____. (1974). La Révolution du Langage Poétique. Paris: Du Seuil.

KRISTEVA, Julia & RUDELIC-FERNANDEZ, Dana (1996). Psicanálise & Lingüística. In: KAUFMANN, Pierre [ed.]. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 661-670.

LACAN, J. (1998). O Estádio do Espelho como formador da função do eu. In: LACAN, *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 96.

_____. (1979). O Seminário Livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1999). O Seminário Livro 5: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1985). O Seminário Livro 20: Mais Ainda. Rio de Janeiro: Zahar. _

LASCAULT, Gilbert (1996). Psicanálise & Estética: Encontros arriscados entre preocupações estéticas e abordagens psicanalíticas. In: KAUFMANN, Pierre [org.]. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.

LAURETIS, Teresa (1994). Tecnología de Género. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de [ed.]. *Tendências e Impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. p. 206-242._

LAVIN, Maud (1994). Colectivismo en la década de la ambición: coaliciones políticas en el arte durante los ochenta en la ciudad de Nueva York. In: *DOMINI PÚBLIC*, Catálogo de Exposición. Barcelona: Centre d'Art Santa Monica – Generalitat de Catalunya.

LEFEBURE, Henri (1978). El Derecho a la Ciudad. Barcelona: Península.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1968) Antropología estructural. Buenos Aires: Eudeba.

LIPPARD, Lucy (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In: BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. & EXPÓSITO, M. [eds.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 51-71.

LLORENS, Tomas (1972). Equipo Crònica. Barcelona: Gustavo Gili.

LUCCHETTI, Daniela (1999). Writing. Roma: Castelvechi.

LUNA, J. (1997). Eradicating the stain: Graffiti and advertising in our public spaces. Estados Unidos (On line)

Disponible: <http://eserver.org/bs/20/luna.html>

MACCHIAVELLI, Mariarita (1999). Spray Art. Torino: Fabbri.

MAESTRE YAGO, Miguel Angel (1996). Los graffiti: texto e imagen entre lo marginal y lo erudito (los graffiti y la pintura. Analogías y apropiaciones desde Dadá hasta los años ochenta). Tesis Doctoral. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos – Universidad Politécnica de

Valencia, Valencia.

MAFFI, Mario (1975). La Cultura Underground, v. I & v. II. Barcelona: Anagrama.

MAILER, Norman (1974). The Faith of Graffiti, New York: Praeger/Alskog.

MANDINGORRA LLAVATA, M. Luisa & VARELA RODRÍGUEZ, Elisa (1997). Escribir en el Palacio Real. Los graffiti del mirador del Rey Martí. In: *Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*. Actas de la segunda edición del Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia.

MARINI, Marcelle (2000). El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – siglo XX*, v. V. Madrid:Taurus Minus. p. 358-389.

MARTÍNEZ, Rosa (1995). Mujeres de Ojos Rojos: poéticas de la experiencia o el devenir mujer a través del arte. *Revista Creación – Creación Estética y Teoría de las Artes*. España, nº 13, febrero, p. 42-46.

MIGLIO, Luisa (1997). Fragmentos de Historia. In: *Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*. Actas de la segunda edición del Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia. **p**

MILLARES CRISÓTOMO, José (1992). Estratégias Artísticas de Resistência: Fragmentos de un Proyecto de Intervención Social. Tesis. Facultad de Bellas Artes de San Carlos – Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

MONTEIRO, Dulcinéia da M. R. (1998). Mulher: feminino plural. Rio de

Janeiro: Rosa dos Ventos.

MONTEIRO, L. & ALCALDE, L. (2000). Isto é crime...mas há soluções. *Vejinha*, reportagem de capa, julho. São Paulo: Editora Abril.

MORENILLA TALENS, Carmen (1997). Los grafitos griegos y la literatura escrita. In: *Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti*. Actas de la segunda edición del Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia.

MATTHEWES GRIECO, Sara (2000). El cuerpo, apariencia y sexualidad. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres: del renacimiento a la edad moderna*, v. III. Madrid: Taurus Minor. p. 75-141.

NASH, Mary (2000). Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – el siglo XIX*, v. IV, Madrid: Taurus Minor. p. 612-623.

_____. (2000). Mujeres en España y en Hispanoamérica contemporánea. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – el siglo XX*, v. V, Madrid: Taurus Minor. p. 678-686.

NICOLA LOPEZ, Ivana M. (1996). Los graffiti: un saber alternativo. Tesis Doctoral. Departamento de Historia del Arte – Universidad de Barcelona.

NOIS (2002). Entrevista. *Rap Brasil, especial Graffiti*, São Paulo: Escala, ano I, nº 9, p. 4-9.

OBEYGiant (2001). A social and psychological explanation of GIANT HAS A POSSE. Estados Unidos (On line). Disponible: <http://www.obeygiant.com/>

- ORIGLIA, Dino (1990). Il sogno che graffia, In: BALDENERI, Ivo & SENIGALLIESI, Livio [eds.], *Graffiti Metropolitan: arte sui muri delle città*, Genova: Costa & Nolan.
- PARTRIGDE, Eric (1984). A Dictionary of Slang and Unconventional English. Londres: Routledge.
- PASSERINI, Luisa (2000). Sociedad de consumo y cultura de masas. In: Duby, G. & PERROT, M. [eds.], *Historia de las Mujeres – siglo XX*, v. V. Madrid: Taurus Minus. p. 388-409.
- PAULA, Regina de (1999). A mulher e as perdas na idade madura. Seminarios presentados en el Centro de Estudos Murilo Mendes – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de abril a junio de 1999.
- PEET, Matthew (1998). Entrevista. *NSW Graffiti*. Lunes 26 de octubre. Disponible: <http://www.graffiti.nsw.gov.au/mpeetinterview.html>
- PIZA, Daniela (1995). Governo Fleury deixa testamento cultural. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 3 de janeiro.
- PRADO, Adélia (1991). Poesia Reunida. São Paulo: Siciliano.
- PRANDEL, Andoche (1996). Psicanálise & Pintura. In: KAUFMANN, Pierre [ed.]. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 701-705.
- PRIGOFF, James (2001). Entrevista. *@149st. Female Writers* (On line). Disponible: <http://www.at149st.com>
- QUINET, Antonio (2000). A Descoberta do Inconsciente: do desejo ao sintoma. Rio de Janeiro: Zahar.

RAMOS, Célia Maria Antonacci (1994). Grafite, Pichação e Cia. São Paulo: Annablume.

RAMOS LIZANA, Alberto (2004). Hip hop en la comunidad valencia (1986-2003): Alicante, Valencia y Castellón. In: VV.AA. *Historia del rock de la comunidad valenciana: 50 años en la colonia mediterránea*. Valencia: Avantpress y el Instituto Valenciano de Música.

RANCIÈRE, Jacques (2003). Autor Morto ou Artista Vivo Demais?. *Folha de São Paulo*, Suplemento Mais!, São Paulo, domingo, 6 de abril, p. 10-11.

RAP DICTIONARY (2004). Estados Unidos (On line)
Disponible: <http://www.rapdict.org/terms/a>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1997). Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Espasa.

ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel [eds.] (1998). Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar.

ROUSSEAU Jean-Jacques, (1995). Emilio ou Da Educação. São Paulo: Martins Fontes.

RUESGA BONO, Julian (2000) *Vestir al Santo*, In: VV.AA. *El Fantasma y el Esqueleto – un viaje de Fuenteheridos por Hondarribia, por las figuras de la identidad*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Alaya y Diputación Foral de Guipúzcoa.

RUIZ, Elisa (1992). Hacia una semiología de la escritura. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

SAFILIOS-ROTHSCHILD, C. (1977). Love, Sex and Sex Roles. New York: Prentice-Hall.88-409.

SALTMARCH, Roger & KMA Konsult Pty (1999). The Graffiti Solution – A definitive guide to a graffiti / vandalism eradication management program for local government. Adelaide.

SILVEIRA, J.N. (1991). Superfícies Alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia Social – Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas.

SIMÃO, Luciano V. (1998). Da arte: sua condição contemporânea. *Arte & Ensaios – Revista do Mestrado em História da Arte*. Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano V, nº 5, p. 35-63.

SWAIN, G. (1986). O Feminino: aproximações. Rio de Janeiro: Editora Campus.

SULLEROT, Evelyne (1970). Historia y Sociología del Trabajo Femenino. Barcelona: Península.

SUMIYA, César (1992). As Culturas Marginais e os Grafites. Dissertação de Mestrado. Departamento de Relações Públicas, Publicidade e Turismo, Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

THAE (2001). Entrevista. España (On line)
Disponível: <http://www.amazing.es>

THE WORDS GRAFFITI GLOSSARY (2002). (On line)
Disponível: <http://www.graffiti.org/faq/graffiti.glossary.html>

TONER, Anki (1998). Hip Hop. Madrid: Celeste.

TONO, el (2001). Entrevista. Madrid (On line).

Disponible: <http://www.eltono.com>

UNOFICIAL RAP DICTIONARY (2003). (On line)

Disponible: <http://www.radio101.it/soul/dictiona.html>

VIBE (2001). Vibe Hip Hop Divas. London: Plexos.

VV. AA. (1996). Diccionario Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes.

VV.AA. (1997). Los Muros Tienen la Palabra – Materiales para una historia de los graffiti. Actas de la segunda edición del Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, UD Paleografía – Universidad de Valencia, Valencia.

XAVIER, Elódia (1991). Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

WALSH, Michael (1996). Graffito. Berkeley: North Atlantic Books.

WOOLF, Virginia (1985). Um teto todo seu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

WRITER'S VOCABULARY (2001). *@149st. Female Writers* (On line).

Disponible: <http://www.at149st.com/>

YÉPIZ, G. (2001). ACAMONCHI. México (On line)

Disponible: <http://www.acamonchi.com>

_____. (2001). Entrevista. Salamanca (On line)

Disponible: <http://www.187aka.357.com/>

_____. (2001). Smorgasbord-Acamonchi. Salamanca (On line). Disponible: <http://www.187aka.357.com/>

ZABALBEASCOA, Anatxu (2001). Revoluciones Urbanas. *El País*, Suplementos, Madrid, 7 de abril.

ZULU NATION OFICIAL (2001). The Precepts of Zulu Nation. (On line)
Disponible: <http://www.zulunation.com/>

Catálogos y revistas

23ª Bienal Internacional de São Paulo (1996). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

All Stars (2001). Barcelona, ano I, nº4, primavera / verano.

Almanaque de Graffiti (2000), São Paulo, nº 1.

Antagonismos: casos de estudio (2001). Publicación de la exposición *Antagonismos de Barcelona: Art Report*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona.

Blackbook (2000). Barcelona, nº 1, verano.

DOMINI PÚBLIC (1994). Catálogo de Exposición. Barcelona: Centre d'Art Santa Monica – Generalitat de Catalunya.

Down Rock's (2001). Barcelona, nº 1, abril.

Down Rock's (2002). Barcelona, nº 2, abril.

Espacios Públicos, Sueños Privados (1994). Catálogo de Exposición. Madrid: Sala de Plaza de España.

Hip Hop to the Foundation (2001). Roma, n.6, Juice Prod.

Non Stop (2000). Bern, ano I, nº 9.

Planeta Hip Hop (2000). São Paulo: Escala, ano I, nº 3.

Revista SB (2000). São Paulo: Spray Studio, ano III, nº 9, setembro.

SB B-boys Style (1998). São Paulo, nº 3.

SB B-boys Style (1998). São Paulo, nº 4.

SB B-boys Style (1999). São Paulo, nº 5.

Serie B (2002). Madrid, nº 11, febrero.

Serie B (2002). Madrid, nº 12, abril.

The Bomb Hip-Hop Magazine (1996). London, nº 47, june / july.

UP – UNDERGROUD PRODUCTIONS (2000). Suecia, nº 16.

Wanted 1.1 (2001). Madrid, nº 1.

Wanted 1.2 (2002). Madrid, nº 2.

Páginas web sobre graffiti e Hip Hop

187AKA 357 [revista electrónica] (2001). Salamanca (On line). Disponible:

<http://www.187aka.357.com/>

@149ST. Female Writers [página web] (2001). (On line)

Disponible: <http://www.at149st.com/>

ACAMONCHI [página web] (2001). México (On line)

Disponible: <http://www.acamonchi.com>

AEROADICT [página web] (2002). (On line)

Disponible: <http://www.aeroadict.com>

AEROSOL ART [revista electrónica] (2002). São Paulo (On line). Disponible:

<http://www.aerosolart.com.br/index2.html>

ART OR CRIMES [revista electrónica / archivo de imágenes y artículos] (2000). Estados Unidos (On line)

Disponible: <http://www.graffiti.org>

ART OF WALL [revista electrónica] (2002). Tokio (On line). Disponible:

<http://www.big.or.jp/~kizuku/k.html/art.html>

B-GIRL STYLE [página web] (2002). Estados Unidos (On line). Disponible:

<http://www.bgirlstyle.com/main.htm>

BOMB HIP HOP [página web] (2002). Australia (On line)

Disponible: <http://www.bombhiphop.com/>

BREAKBEAT SCIENCE [página web] (2002). (On line)

Disponible: <http://www.breakbeatscience.com/>

CAN2 [homepage] (2002). (On line)

Disponible: <http://www.cantwo.de/cantwo.htm>

CLEAN SURFACE [página web] (2002). (On line)

Disponible: <http://www.cleansurface.org/>

DAIM's HOMEPAGE [homepage] (2002). Alemania (On line). Disponible:

http://www.graffiti.org/daim/daim_1.html

DOIS MIL [homepage] (2000). São Paulo (On line)

Disponible: <http://www.artsampa.org/doismil.html>

EL TONO [homepage] (2001). Madrid (On line).

Disponible: <http://www.eltono.com>

ESCRITA URBANA [revista electrónica] (2000). São Paulo (On line).

Disponible: <http://www.bocadaforte.com.br/escritaurbana/index2.htm>

EKOSYSTEM [página web / archivo de imágenes] (2002). (On line)

Disponible: <http://www.ekosystem.org>

EM MAGAZINE [revista electrónica] (2002). Brasil (On line). Disponible:

<http://www.evilmonito.com/004/main.htm>

FUCK THE LAW [página web] (2001). (On line)

Disponible: <http://we.got.net/~euphoria/html/index.html>

FUTURA 2000 [homepage] (2000). (On line)

Disponible: <http://home.dti.net/futura/index.htm>

GRAFFITI ITALIANI [página web] (2001). Milán (On line)

Disponible: <http://www.backtabeatya.it/>

HAMBURG GRAFFITI [página web] (2001). Alemania (On line). Disponible:
<http://www.doubleh.org/english/more/links.html>

HIP HOP ESSAYS [revista electrónica] (2002). (On line)
Disponible: <http://www.mrblunt.com/culture/>

HIP HOP FLASH [página web] (2001). (On line)
Disponible: <http://www.hiphopflash.com/>

HIP HOP NATION WEBSITE [página web] (2001). (On line). Disponible:
<http://www.megamultimedia.com/hiphopnation/7/index.html>

HIP HOP SITE [página web] (2001). (On line)
Disponible: <http://www.hiphopsite.com/>

INSTITUT FÜR GRAFFITI FORSCHUNG [homepage / archivo] (2000).
Alemania (On line).
Disponible: <http://graffiti.netbase.org/>

KILLER MICE [homepage] (2000). Estados Unidos (On line). Disponible:
<http://www.killermice.com/public/public2.html>

LOOMIT [homepage] (2002). Alemania (On line)
Disponible: <http://loomit.de>

MONTANA [página web] (2001). España (On line)
Disponible: <http://www.montanacolors.com>

Mr. A. [homepage] (2000). Francia (On line)
Disponible: <http://www.monsieura.com/index2.html>

NSW GRAFFITI (2001). España. Disponible:
<http://www.graffiti.nsw.gov.au/mpeetinterview.html>

OBEYGIANT [homepage] (2001). Estados Unidos (On line). Disponible:
<http://www.obeygiant.com/>

RAP (2004). Estados Unidos (On line)
Disponible: <http://www.rapdict.org/terms/a>

RIO CON GENTILEZA [página web] (2004). Rio de Janeiro (On line).
Disponible: <http://www.riogentileza.com.br/>

SEEN WORLD [homepage] (2000). Estados Unidos (On line). Disponible:
<http://www.seenworld.com/>

SERIE-B [revista electrónica] (2002). Madrid (On line)
Disponible: <http://www.serieb.com>

SPACE INVADERS [homepage] (2000). Paris (On line)
Disponible: <http://www.space-invaders.com>

STYLE FILE [página web] (2001). (On line)
Disponible: <http://www.stylefile.de/>

STREET ART FROM JAPAN [página web] (2003). Tokio (On line). Disponible:
<http://www.threeweb.ad.jp/~endo/photoart/street/index.html>

SUPER SOUTH NICS MADRID [página web] (2001). Madrid (On line).
Disponible:
<http://members.es.tripod.de/supersouthnics/principal/default.htm>

TOM TOM [homepage] (2000). Paris (On line).
Disponible: <http://subversiv.con/tomtom>

TRUE B-GIRLS OF HIP HOP [página web] (2001). (On line). Disponible:
<http://www.geocities.com/bgirlsofhiphop/main.html>

UNDERGROUND CAN CONTROLLERS [página web] (2001). (On line).

Disponible: <http://www.cancontrollers.net/contact/contact.htm>

WANTED MAGAZINE [revista electrónica] (2002). Madrid (On line).

Disponible: <http://www.wantedmagazine.com>

ZONA BRUTA [página web] (2003). Madrid (On line)

Disponible: <http://www.zonabruta.com>

ZULU NATION OFICIAL [página web] (2001). Estados Unidos (On line).

Disponible: <http://www.zulunation.com/>

Glosario del graffiti *hip hop* en España

El graffiti *hip hop*, como cultura urbana, tiene su argot y sus jergas específicas, cuya mayoría de los términos tiene su origen en la cultura *hip hop* norteamericana. Las palabras y expresiones del *hip hop* y del graffiti *hip hop* usados en España son, en gran parte, evoluciones de los términos y de expresiones estadounidenses traducidos al castellano o, simplemente, desplazados del idioma original para el uso coloquial como léxico extranjero. Hay también palabras extraídas del vocabulario o de la jerga española que fueron añadidas con el paso del tiempo al glosario del graffiti *hip hop* español.

- # -

3D: Nombre dado al tradicional estilo tridimensional.

- A -

Aerosol Art: Arte del graffiti *hip hop*.

AKA: Sigla de la expresión de la lengua inglesa "*as know as*" que traducida al castellano significa "también conocido como".

AK/AK-47: Rifle de Ataque de origen ruso inventado en 1947, hoy en día producido en China. Los nombres de armas son usados principalmente por miembros del *hip hop* en connotaciones de poder y masculinidad.

- B -

Background (Fondo): Es el fondo o la base de la pieza. Se utiliza también para cubrir lo que esté debajo de la superficie. Puede ser en aerosol o pintura.

Back to Back: Cuando en una superficie se escriben varias piezas seguidas en línea continua.

Batalla (Battle): Representan el espíritu de competitividad de la cultura *hip hop* existiendo en todos los elementos – entre DJs, entre MCs, entre bailarines y entre escritores. La batalla en el graffiti *hip hop* puede ser de dos formas: De "Estilo" o de "getting up". Una batalla de Estilos va a juzgar la mejor pieza de los escritores. Una batalla "getting up" puede realizarse en un área de la ciudad donde una *crew* o escritores, en un periodo determinado, dejarán sus *tags*, bombas o piezas. El ganador será aquél que logre escribir su nombre más veces y en más sitios. Hay Batallas en que, incluso, el perdedor dejará de escribir su nombre en el área donde se realizó las pruebas.

B-boy / B-girl: Jerga que originalmente hacía referencia a los bailarines de *break*. Actualmente es usada internacionalmente para identificar a los hombres y las mujeres participantes de la cultura *hip hop*.

Bitch: Significando "prostituta", el término es usado en su grafía original para referirse a las *B-girls* de forma general, tanto el sentido más negativo y misógino, cuanto, paradójicamente, como un elogio.

BlackBook (Cuaderno Negro): Bloc donde el escritor realiza los bocetos y los proyectos de sus piezas. También es usado para coleccionar firmas de otros escritores.

Blockbuster: Letras grandes y cuadradas de dos colores. Se las usan para cubrir completamente las piezas otros escritores y también para pintar los vagones completos.

BMT: Línea del tren en Nueva York.

Bombardeo / Bombardear (Bomb / Bombing): Escribir masivamente el nombre en el espacio urbano. Cubrir un área con *tags*, *throw ups*, etc. Generalmente viene asociado a la práctica vandálica del graffiti *hip hop*.

Bubble letters (Letras Burbuja): Letras típicas de la Vieja Escuela reconocidas como un estilo en forma de burbuja y con sombras para definir el volumen. Definen un estilo paradigmático.

Buff: Persona contratada por el poder público o por particulares para borrar o limpiar un graffiti de cualquier superficie.

Buffed: Graffiti tachado.

Burn (ardor): Se refiere a una pieza realmente buena realizada con un buen estilo. No se usa en relación a los dibujos realizados apenas en los cuadernos negros, la pieza debe haber sido realmente realizada en el entorno urbano.

Burner: Un burner puede ser cualquier pieza que tenga muchos colores brillantes, un buen estilo (generalmente wildstyle) capaz de dar la ilusión de que la pieza se está quemando en la superficie.

- C -

Cap o Tips: Son las boquillas, modificadas o no, de los botes de *spray* para graffiti.

Character (Carácter o Muñecote): Son imágenes tomadas de la cultura de masas o de la cultura popular. Hay escritores que usan un carácter específico como si fuera también su firma, es decir, como una especie de marca registrada de su estilo.

China Marker: Es un crayón de grasa o aceite con base plástica, no son grandes pero muy funcionales.

Cloud: Se aplicaba en los inicios del graffiti en las piezas como una especie de fondo generando un efecto parecido a nubes.

Cocheras: Es donde estacionan los trenes en la noche o los fines de semana.

Computer Style: Estilo contemporáneo inspirado en las imágenes digitales de píxeles.

Crew (Posse): Son los grupos de escritores generalmente bautizados por tres o dos términos presentados en sus iniciales en la forma de sigla. Ejemplo: SG, TFK, etc.

- D -

Def: Término derivado de la lengua inglesa "death" (muerte), significa en el *hip hop* algo "realmente bueno" y positivo. La jerga es considerada en algunos glosarios como fuera de uso o de moda.

Dejarse ver: Getting up

DJ: *Disc Jockey*. Artista que manipula los discos haciendo *samples* y *scratches* para crear la música y la base del *rap*.

Drips: Término inglés usado en el arte norteamericano para referirse a la técnica de pintura inaugurada por Pollock. En el graffiti, también significa el efecto goteado o chorreado de *tags* y piezas. El *drip*, muchas veces puede identificar a un escritor inapto cuando no es intencional, en este caso, es

inaceptable.

- E -

End-to-End (E-t-E): Graffiti en trenes o metros que ocupa un vagón de un extremo a otro.

Escritor(a) (Writer): Tiene su origen del término inglés y su traducción al castellano es literal. El escritor o la escritora es aquél o aquella que escriben graffiti *hip hop*. Graffitero(a).

- F -

Fade: Mezcla de colores.

Fama: Una de las principales motivaciones de muchos escritores del graffiti *hip hop*.

Female Tips: Boquillas que se insertan en botes de *spray* que tienen un tubito en la entrada.

Fly: Nuevo término del *hip hop* semejante a "cool". Usado para referirse a algo interesante y bueno.

Freestyle: Especie de batalla entre MCs donde cada uno canta las rimas de forma improvisada en tiempo determinado. Gana el más atrevido y creativo.

Fresh: *Fly, cool, bueno, etc.*

- G -

Getting up: Significa la esencia de la carrera por la fama en el graffiti *hip hop*. Puede entender el *getting up* como la acción de pintar mucho en varios lugares con cualquier forma de graffiti, o escribir el nombre masivamente para llamar la atención de los demás escritores.

Graffitero (a): Término que también puede ser usado para identificar a escritores de graffiti. Sin embargo, su uso se hace más corriente fuera del universo del *hip hop*.

Gusano: Whole Train

- H -

Hall of Fame: Espacio selecto donde los mejores escritores escriben sus piezas.

Hip Hop: La cultura de finales de los 70s e inicios de los 80s que absorbió la

práctica del graffiti como la conocemos hoy en día, además del *break* y la música *rap*.

Hit: escribir en cualquier superficie con pintura o tinta.

Hit up: Cuando algo está cubierto con *tags*. Bombardeado.

Hecho en casa (*homemade*): Se refiere a materiales artesanales, como tinta, marcadores, boquillas, etc.

- I -

Insides: Escribir dentro de camiones, trenes etc.

- J -

Jam: Nombre dado generalmente a las fiestas. Fue muy usado en los años 50 para los encuentros entre músicos de *jazz*. La cultura *hip hop* absorbió la jerga para definir también sus fiestas y encuentros.

- K -

Kill: Escribir o bombardear excesivamente.

King (Rey): Título otorgado al mejor escritor de determinada categoría; puede ser de *tags*, bombardeos, de piezas en trenes, murales, etc.

- M -

Magnum: Marcador ancho usado por los escritores, no recargable.

Marcador: Rotuladores usados para firmar las *tags*. Puede ser de origen industrial o artesanal.

Masterpiece: Una pieza grande y bien elaborada.

MC: *Master of Cerimonies*. Artista que canta las rimas de la música *rap*.

MTA: Autoridad Metropolitana de Transito

Mural: Es una producción, generalmente de carácter colectivo, con piezas, caracteres y fondo ubicado en el entorno urbano.

- O -

Old School (Vieja Escuela): Referente a los principios del graffiti en los 70. Puede identificar a escritores o sus estilos y conductas.

Outline: Es el boceto realizado el blackbook. También se refiere las primeras

líneas o trazos hechos en la pared antes de se empezar una pieza, bien como los trazos finales que delimitan el trabajo del escritor.

- P -

Palancazo: Tirar de la palanca de seguridad de un tren o de un metro en movimiento. Los escritores suelen hacerlo para que, mientras esté parado el tren o metro, puedan bajar y escribir sus graffiti en las laterales externas de los vagones.

Pieza (Piece): Nombre dado a la obra de graffiti *hip hop*. Debe tener al menos tres colores para el graffiti ser considerado una pieza.

Pilot: Es un marcador con una punta gruesa que se puede rellenar.

Plata: Especie de *throw up* donde el escritor usa tonos plateados para conseguir efectos de luz y visibilidad en vías de ferrocarril y autopistas.

Pota: Throw Up

- R -

Rap: Música elaborada a partir de rimas y base rítmica específica del movimiento *hip hop*.

Rapero (a): Transposición del término inglés *rapper*, es usado en España para identificar al que hace música *rap*.

Relleno: Es el color interior de una pieza.

Roll Call: Lista del nombre de todos los miembros de una *crew* o de las personas que participaron de la realización de alguna pieza.

Rotulador: Marcador

- S -

Stickers: Son calcomanías con el *tag* dentro, piezas, caracteres, que se hacen con marcador o pintura.

- T -

Tachar: Borrar una pieza de graffiti escribiendo algo sobre la misma.

Tag: La firma del escritor.

Tagging up: Sinónimo de *getting up*.

Taggear: Lo mismo que hacer *tags* o bombardear.

Tagbanger: "Es una nueva subcultura en la cual el *tagbanger* no se considera *writer*, el solo pone *tags*, nunca hace piezas ni *throw ups*, la mayoría de las veces esta armado y esta asociado con pandillas, es una influencia negativa para el graffiti. Este término, como *tagger* fue inventado en gran parte por los medios y no está generalmente en uso excepto por ellos". (GLOSARIO DEL GRAFFITI: On line)

Tagger: Aquél que solamente hace *tags* o bombardeos. Está más relacionado a las prácticas del vandalismo.

Throw Up (Pota / Vomitado): Tipo de graffiti *hip hop* con letras sencillas y grandes donde se utilizan uno o dos colores solamente. Son rápidas de hacer y generalmente no hay preocupación en el estilo. Está también vinculado a las prácticas más vandálicas del graffiti *hip hop*.

Top to bottom (T-t-B): Es una pieza que se extiende por todo el vagón hasta cubrirlo completamente.

Toy (Juguete): Usado para identificar escritores sin experiencia o sin talento. En España también se usa para hablar de un escritor que no respeta a los demás. "Una vieja definición de "TOYS" es "Trouble on your system" Problema en tu sistema" (GLOSARIO DEL GRAFFITI: On line).

- U -

UP: Escritores o estilos en moda.

- W -

WildStyle (Estilo Salvaje): Estilo tradicional que se define en una construcción complicada de letras intercaladas, en la mayoría de los casos indescifrables.

Whole Car: Una pieza única que cubre todo el vagón, semejante al T-t-B.

Whole Train (Gusano): Tren completamente cubierto con piezas. En España también son llamados Gusanos.

Writer: Escritor de graffiti *hip hop*.

Fuentes:

DIEGO, Jesús de (2000). Graffiti: La palabra y la imagen. Barcelona: Libros

de la Frontera.

LUCCHETTI, Daniela (1999). Writing. Roma: Castelveccchi.

TONER, Anki (1998). Hip hop. Madrid: Celeste.

GLOSARIO DEL GRAFFITI [glosario] (2001). España (On line). Disponible:
http://www.graffiti.org/faq/graffiti_glossary_es.html

HIP HOP SLANG GLOSSARY [glosario] (2003). Estados Unidos (On line).
Disponible:
http://faculty.virginia.edu/jalexander/public_html/hiphogglossary.htm

RAP DICTIONARY [glosario] (2004). Estados Unidos (On line). Disponible:
<http://www.rapdict.org/terms/a>

THE WORDS GRAFFITI GLOSSARY [glosario] (2002). (On line). Disponible:
<http://www.graffiti.org/faq/graffiti.glossary.html>

UNOFICIAL RAP DICTIONARY [glosario] (2003). (On line). Disponible:
<http://www.radio101.it/soul/dictiona.html>

Writer's Vocabulary [glosario] (2001). *@149st. Female Writers* (On line).
Disponible: <http://www.at149st.com/>

III.
IV.

APENDICE II

Entrevistas Seleccionadas

Transcripción de entrevistas seleccionadas

Se presenta en este anexo, parte de las entrevistas realizadas en la investigación de campo del presente estudio, en orden cronológico correspondiente a octubre de 2001 hasta julio de 2002. En la selección de las entrevistas fue decisivo, en primer lugar la importancia de los contenidos y de los entrevistados para el desarrollo de la investigación, la relación directa que se puede establecer entre sus contenidos y el objeto de estudio, y finalmente la contribución de este material en su totalidad para investigaciones futuras.

También ha sido relevante la publicación integral de todas las entrevistas que tienen fragmentos citados a lo largo de la tesis, para que estos puedan ser verificados plenamente en el contexto real de sus sentencias.

Algunas entrevistas fueron suprimidas en partes que se presentaban ininteligibles. Sin embargo, también se presenta en anexo su registro original en formato MP3 organizando un total de aproximadamente seis horas de audio.

Acerca de la transcripción, hubo una preocupación en mantener el discurso en su forma más original y natural, siempre que posible. Se ha conservado las formas de expresión más coloquiales y las jergas (que entendemos ser elementos muy importantes en esta clase de estudio), e incluso algunos errores gramaticales, desde que no dificultasen el entendimiento del texto en su totalidad. Por tanto, optamos por cambiar solamente palabras o frases muy fragmentadas, típicas del discurso oral, que causaban real confusión en la lectura y comprensión del texto.

A

Nombre: Sugus

Función: Escritora de graffiti *hip hop*

Origen: España

Contenido: Entrevista

Fecha: 05 de octubre de 2001

¿Cómo es la movida de las mujeres dentro del movimiento hip hop? Me interesa toda la información que puedas ofrecerme sobre el tema, experiencias personales o de amigos y amigas.

SUGUS – Está un poco chungu, no por que lo hagamos mejor ni peor sino porque somos muy pocas. En el *breakdance* por ejemplo, lo último *contest* que vi sólo bailó una chica, y chicos pues, un montón. MCs hay bastantes y muy buenas, además. DJs bueno, yo no he visto a ninguna, pero las hay con ganas. Creo que esto se esta despertando ahora mismo...

¿Cómo está el graffiti femenino en España? Los nombres de las escritoras más conocidas nacionalmente o regionalmente y ¿Desde cuándo las escritoras españolas empezaran a surgir realmente?

SUGUS – Pues en cuanto al graffiti, las más conocidas son Musa, Ire, Thek, Noer... Gente que lleva un tiempo en esto. Aquí se notan Barcelona y Madrid como principales "potencias" Desde hace ya mucho tiempo se conocieron nombres como tierra, chicas muy reales a las que se las han valorado igual que a los tíos.

Una opinión personal: ¿Hay alguna diferencia entre el trabajo realizado por las mujeres en comparación a lo que hacen los hombres? desde el aspecto más formal (dibujo, colores, estilo, etc.), hasta diferencias que pueden ser determinadas por otros factores, como por ejemplo, sensibilidad, distinta visión de mundo, status dentro de la cultura hip hop, grupo de amigos, etc.

SUGUS – Creo que en cuanto al estilo y tal, cada uno tiene (o debería tener) el suyo, seas tío o tía. Las chicas suelen ser mas pacíficas, aunque ahora que esta muy de moda el *vandal*. Hay de todo, igual que los tíos.

¿Llevando en cuenta que escribir graffiti es una actividad básicamente ejercida por hombres, ¿hay espacio para las mujeres en el graffiti? ¿Hay rivalidad entre escritores y escritoras? ¿Cómo crees que los escritores ven las piezas de las chicas?

SUGUS – Hay espacio, claro que sí, y también hay mucha rivalidad. Hay chicos que no nos creen capaces, y por eso muchas veces nos picamos más con los chicos. Hay chicos que por simplemente tener en la cabeza que esa pieza es de una tía la miran peor. O en muy pocos casos, mejor. Nunca es una opinión objetiva.

¿Cómo se organizan las escritoras... pintan entre ellas o junto a los chicos? ¿Cómo suelen empezar a pintar y cuándo?

SUGUS – Creo que nos gusta mucho (por lo menos a mí) pintar con chicas, pero las escritoras se mueven con ambos bandos. Pintar chicas con chicas es más difícil, hay menos. A muchas de ellas les meten a pintar con sus chicos, eso ayuda mucho y muchas veces es bueno, pero pintar entre chicas suele ser más relajado, nos picamos menos.

¿Qué dificultades las escritoras suelen tener para hacer y divulgar sus piezas?

SUGUS – Principalmente que los chicos, a veces, ven nuestras piezas como algo aparte, no las valoran lo mismo que si las hicieran escritores.

¿Hay algo más que pienses ser interesante hablar relacionado o no con el tema graffiti femenino?

SUGUS – Que no se achante nadie sea chico o chica, por lo que la puedan decir... No debe haber ningún tipo de fascismo en el hip hop – sed buenos!

B

Nombre: TFK crew

Función: Escritoras y escritores de graffiti hip hop

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 6 de octubre de 2001

¿Cuál tu nombre?

JOSÉ – José.

¿Qué escribes?

JOSÉ – Gons.

Háblame un poco de la movida aquí en Valencia

JOSÉ – Yo creo que no debías preguntarme a mí, aquí hay mucha gente que ha

pintado más que yo, incluso trenes... deberías preguntarlo por ejemplo a este.

Pero tú ¿eres de aquí de Valencia?

JOSÉ – Sí.

¿Y cuándo empezaste?

JOSÉ – en el 97. deberías ir a hablar con ellos.

Es que están muy tímidos.

JOSÉ – ¡Yo también!

Vale. (...)

Dime tu nombre.

XINA – Yo soy la Xina. Y voy a pintar con dos amigas, con la Ana y con la Sore. Vamos las tres juntas, y vamos en un rollo muy tranquilo. Nos vamos, igual, a unos muros que tenemos pillados, así que podemos pintar tranquilamente. Pues vamos aprendiendo poco a poco porque llevamos poco tiempo. Luego, pues no metemos mucha caña. Yo... ninguna de nosotras no nos consideramos tampoco graffiteras, porque simplemente lo hacemos porque nos gusta. Y luego sí, se supone que hay chicas que sí, que meten caña y que se mueven bastante, no. Se supone que necesitas cierta experiencia, ¿no?, como para poder pintar trenes o empezar a pintar metros, que está muy controlado el

tema. Y nada... alguna vez hemos ido con ellos, pero tampoco nos gusta mucho porque somos un poco tímidas, igual no lo hacemos tan bien como ellos, ¿sabes? Ellos también van, no sé, muy fuerte, van a meter caña, van de un poco rebeldes, nosotras vamos mucho más tranquilas.

¿Sobre la opinión de los escritores acerca del graffiti femenino?

XINA – Depende, depende de la persona. Porque, yo te digo, cuando hemos ido a pintar alguna vez con ellos, no es que tengas vergüenza, pero sabes que ellos llevan mucho más tiempo, nosotras no lo hacemos igual de bien, es normal no, llevamos menos tiempo. Y no sé, supongo que habrá algunos que dirán "mira estas que van"... Hay algunos que nos animan, buen rollo, pero también a veces te das cuenta que igual piensan mal, porque siempre cuando una chica empieza a hacer algo de hombres hay cierto "¿por qué hacen esto?". Se supone que esto se empezó con los hombres y se ve un poco mal ¿no? Porque también tienes que ir a todo riesgo, y no se ve muy bien en esta sociedad que la mujer se ponga en cosas, en riesgo. Vamos, yo realmente lo hago porque me gusta, porque me gusta dibujar, o sea, para mí fue una experiencia nueva. Me gustó y voy haciendo poco a poco, tampoco he hecho mucho. Pero ya a partir de este grado voy moviéndome más.

¿Y dónde vais aquí en Valencia?

XINA – Pues hay un sitio que se llama Tabernes Blanques que hay un calce de un río, eso está bastante bombardeado, va la gente allí y se ponen todos a pintar. Y también justo al lado está como un cuartel militar abandonado, no sé exactamente lo que es, pues vamos con los chicos a pintar allí, y luego ellos van a pintar trenes y todo esto que ya te contarán.

¿Vosotras no vais a pintar trenes con ellos?

XINA – Nosotras no. A mí me gustaría, ¿sabes? Pero...

¿Ellos no quieren que vayáis?

XINA – Es que también lo llevan entre ellos como muy escondida, porque pintar

trenes ahora es una oportunidad, igual si se te lo pillan un grupo de gente ya no se te puedes pillar tú. Ahora es muy difícil, de hecho van a Barcelona, no sé dónde a pintar trenes...

Entonces, vosotras lo que pintáis son muros.

XINA – Nosotras ahora vamos a eso, tranquilas, muros ahí donde podemos estar relajadas. Bueno, también la Sore y Ana, mis compañeras (está Ana aquí)... ¡Ana! ¿Puedes venir?

Estábamos hablando de cómo pintáis con los chicos o solas...

ANA – creo que les mola mucha si estamos ahí.

XINA – Se supone que tienes ahí a tu novio.

ANA – Aunque no este mi novio, a cualquiera se les puede preguntar lo que marco ahora, ¿qué color? Que no hay ningún problema. Y si también vamos las tres ahí es muy bueno. Llevamos poco tiempo pintando, acabamos de empezar.

¿Cómo empezaste?

ANA – Yo iba con mi novio, poco a poco enterándome de la movida y al final te interesa y te apetece.

¿Y Tú?

XINA – Yo también, más o menos. Me gustaba dibujar y en el instituto venía con un amigo que ya iba haciendo en el papel, bocetos y eso, hasta que llega el día que dices, que coño, ya toca ponerse, probar... y la primera te sales como el culo, la segunda, todas salen como el culo, pero una a una vas aprendiendo.

Y los tíos...

XINA – Controlan, controlan de una manera que te quedas 'no puede ser', no puede ser, es de una sensibilidad, joder, hay que tener mucha sensibilidad y controlar mucho. Yo te lo digo, para mí es difícil, pero poco a poco te vas dando cuenta y vas aprendiendo. Porque la perfección con el *spray* es muy difícil.

Aparte que tienes que ser preciso en el trazo, tienes que controlar la velocidad, todo eso ya para pintar trenes; por eso nosotras vamos de rollo muy tranquilo. Vosotras sí que han hecho un altillo, cuéntaselo para que sepa algo.

ANA – Fue una noche, es que mola, la adrenalina.

Si tenéis fotos quiero ver.

XINA – Las fotos salen medianamente bien, salen menos defectos. Si te acercas ves los fallos.

ANA – Nada, ella tiene un estilo superlimpio yo tengo un estilo súper sucio, pero que igual de lejos llama.

XINA – Yo tengo un rollo así muy redondo con las letras, luego la X, La X de Xina.

¿Y tú?

ANA – Zora

XINA – ¡La X es lo peor!

¿Conocéis otras escritoras de España?

ANA – Ire, la Musa. En todos fanzines hay piezas de tías. La novia de Crees, está la...

XINA – Pero en veinte piezas de tíos hay una de tía.

ANA – Porque hay menos tías.

¿Pero está abierto?

ANA – Claro, no hay ninguna discriminación.

XINA – Las que hay son buenas, tienen mucha sensibilidad.

ANA – ¡Juan! Nombres de tías que pintan aquí en España

JUAN – Seiza, la Mey...

Y ¿crees que hay diferencia entre graffiti hecho por mujeres?

ANA – No, creo que no. Creo que cada una individualmente tiene su estilo.

XINA – Cada uno lleva su rollo. Igual algunos dibujan mil movidas, algún rollo

más femenino... es lo que te decía, para el que tiene mucha sensibilidad, cuando escogen los colores y todo eso, se nota que les mola...

ANA – Yo creo que eso depende, hay tías que no tienen nada de sensibilidad en el estilo, y tías que sí. Y tíos que pintan de puta madre. Yo creo que no hay ninguna diferencia entre tíos y tías, cada uno con su estilo y ya está.

¿Y dentro de movimiento hip hop, cómo está eso?

XINA – Yo personalmente no me relaciono con el *hip hop*, para mí no tiene nada que ver. Sí que con mis amigos, he escuchado el *hip hop* con mi novio, me gusta ciertos temas, la música negra me gusta en general, el reggae me gusta más incluso que el *hip hop*. Pero tampoco lo relaciono con el *hip hop*, lo hago porque me gusta y ya está.

ANA – Yo sí que lo relaciono, vamos. *hip hop*, graffiti, *break*, es todo forma parte del mismo mundo, cada uno se dedica a una cosa y ya está.

¿Y cómo ves las mujeres en todo eso?

ANA – ¿En qué te refieres? ¿a integrarse en lo que es la movida? Depende, hay tíos que son de puta madre.

XINA – Hay gente que te respeta, y hay otros que son cabrones, que no les gustan que haya mujeres o que piensan que no tenemos ni idea... ¡realmente yo no tengo ni idea!

ANA – Yo no conozco ningún, igual hay unos que van del palo y que se cagan en las tías, no lo dudo, pero que yo haya conocido, no. Siempre hay muchas chicas.

XINA – Pero yo no veo tan bonito.

¿Ya has tenido alguna experiencia negativa?

XINA – No. Tampoco, pero desconfío.

ANA – Yo creo que es porque empiezan tarde. Aquí la peña empieza con 14, ya están pintando. Yo creo que no es por el hecho de ser tía, no, es porque he empezado tarde...

¿Por qué las mujeres empiezan más tarde?

ANA – No, ni siempre, que va, que va. Hay tías que llevan pintando... aquí en Valencia no lo sé.

XINA – ¡Yo con 14 años ni sabía lo que era un porro! Imagínate...

[Hablando con EDU y JUAN]

EDU – ¿Qué pienso de las chicas? Muy bien, muy bien, me gustan mucho. Para nosotros es un medio de expresión y para ellas también.

Si yo quisiera empezar a pintar, ¿qué tendría que hacer?

EDU – Pues nada, comprarte un bote e ir por ahí a pintar. Fácil.

No es tan fácil... en serio, ¿la mujer consigue empezar sola?

EDU – Puede empezar a pintar sola. Yo empecé a pintar sólo.

¿Desde cuándo?

E- Desde 93, tendría colega... 13, 14, algo así, no me acuerdo. Antes un poco del instituto.

¿Pintas trenes?

EDU – Todo tipo.

¿Vais todos juntos?

EDU – No. Bajamos juntos... ¿Quieres ver las fotos? Hay mogollón. De Milán, Roma, Praga... Este con gente de Madrid en Milán. ¿Eres de Milán?

No, soy brasileña.

EDU – En Brasil están los Gemelos. Mucha caña. Son muy buenos.

En Milán empecé mi trabajo, allí se pinta mucho. Trenes hay mucho más que aquí.

EDU – Es que allí no los borran. Aquí por la mañana ya los limpian. Y el metro lo mismo.

¿Y la policía aquí en Valencia? ¿Cómo está?

EDU – Muy mal. Aquí en Valencia es de lo peor.

¿Cómo se llaman ellos?

JUAN – Esik, Mone, Shot, Pach, Beso, Doch, el de al lado es el Placin y el de al lado Kean

C

Nombre: Bryan

Función: Escritor de graffiti

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 28 de mayo de 2002

¿Cuándo empezaste a hacer algo de graffiti?

BRYAN – Un verano, este verano hará tres años.

Ah, creo que me lo has contado, por lo de tu amigo... que tenías una novia...

BRYAN – Yo tenía una amiga francesa, teníamos un amigo en común de jamaica, él había venido aquí a estudiar y tenía un problema en la circulación y entonces, pues, falleció aquí en Valencia. Y decidimos, pues hacerle como un, en memoria suya, un graffiti. Porque a él le gustaba todo eso, y aunque nosotros no sabíamos pintar, pero cogimos el motivo como el ocaso ¿no?, como el fondo de Jesucristo, el cuadro de El Greco, creo que es. No se un Jesucristo, y pusimos, pues, un sétimo cielo, y pusimos “allí nos vemos”, ¿no?, como diciendo no te preocupes, o sea, que eso. Y empezamos así.

¿Sigues pintando?

BRYAN – Pues ahora, en la actualidad... ¿esto no es para la policía?

A, por favor...

BRYAN – Ahora lo que quiero es mejorar y he perdido mucho con la mano, me han operado de la mano y me he dedicado más un poco a investigar, lo que es tema de colores, y lo que es la anatomía humana. Un poco a estudiar, a trabajar más en casa, a dibujar mas en casa, para cuando salga a pintar saber lo que hacer. Igual que sí, lo que hago a lo mejor es más salir por la calle y hacer cosillas sueltas.

Y ¿alguien te ha enseñado alguna vez cómo usar el spray?

BRYAN – No.

Fui una vez, o sea, he ido a un par de Jams, pero lo que he visto ha sido, mirando a la gente un poco, puedes aprender a la hora de poner colores. De

primero dibujar las letras y luego pintar el fondo, y luego acabar las letras, primer poner unos colores y luego otros, luego unas líneas. Esa creo que es la rayada más grande, ¿sabes? Cuando estás en casa, estás haciendo pruebas de colores, de decir ¿si pongo esta línea, luego primero podré marcar esto, o si hago el dibujo primero dentro de las letras, luego podré poner este otro color fuera?, yo creo que a la hora de poner el color es lo que más cuesta, y luego lo que más marca. Incluso a lo mejor, con un color, pues saber dar muchas profundidades y cercanías con un sólo color.... dar volumen, y todo eso.

¿Y todo eso es lo que se aprende viendo, mirando, o eso es lo que tienes que ensayar?

BRYAN – No. Mirando... es que cuando he mirado, la verdad, igual sí que he aprendido, pero lo que he hecho ha sido disfrutar de cómo la peña empieza, ver las primeras rayas en la pared, y luego ya ves que van cogiendo forma. Pero involuntariamente sí que aprendes algo, no se el qué, porque no sabría decirlo, pero sí.

¿Tú tienes un nombre, o no? ¿Firmas Bryan, o nunca firmas?

BRYAN – Si firmo, firmo Bryan.

¿Qué piensas que es el graffiti? O mejor, ¿qué no es graffiti?

BRYAN – Yo no puedo contestar esa pregunta... no puedo contestar a esa pregunta porque no soy una persona que lleve mucho tiempo en esto.

Pero te pregunto tu opinión, no como la opinión de un experto.

BRYAN – Es que no me he parado a ver qué es el graffiti, lo que sí que he parado a ver, a lo mejor, o a pensar de la persona que va a pintar, ¿no? A veces porque te sientes sólo y necesita comunicarte con alguien y tienes la necesidad esa de expresarte de alguna manera que involuntariamente quieres que una persona, o decirle algo a una persona, o a varias personas de tu ciudad, o lo que sea, pues vas y lo haces. O incluso te desahogas por un lado también, o te sientes también como un poco como... a mí lo que más me gusta del graffiti es que puedes poner color en la ciudad. Que hay demasiados muros

grises, y no se podrían haber más colores. Un graffiti es una explosión de color en medio de un muro gris. Eso creo que es el graffiti.

Y hablando de eso, ¿qué piensas de la carrera por la fama de quién está metido en el graffiti, del "dejarse ver"?

BRYAN – ¿Sabes lo que pasa? Yo creo que a lo mejor, bueno sí, es una carrera por la fama, pero yo lo hago... es que como no conozco a gente que hace eso, se que hay muchos tags en mogollón de sitios. Entonces, si yo salgo una noche a taggear, lo hago como marcando mi camino, como que un día que no salgo a pintar, pero voy a hacer mis trámites por el centro o voy a los sitios, pues veo como mi firma está ahí, y pienso en el momento en que lo hice. Entonces es como que te marcas un camino, y a lo mejor para gente y te ve. Y quieras o no, pues a veces, sienta bien que te digan: ey he visto una cosa tuya por aquí, por al lado de mi casa. Así como de sorpresa, y en verdad fue que cogiste el tren y te fuiste hasta su pueblo para hacerlo, para que él lo viera, porque le has estado varios días llamándole por el móvil, y lo tiene desconectado, y querías quedar con él, y sabes que tiene el pie jodido y no puedes verle; entonces vas y haces un graffiti sin decírselo y con el tiempo, esa persona te dice, "vi una cosa tuya ahí", aunque sea mala o buena, pero le has dicho hola, por así decirlo. Yo creo que sobre todo, es un medio de comunicación y que no necesitas de nadie, es un poco también conocerte a ti mismo. No se puede ser mucha rayada...

¿Tú crees que eso hace mucha gente? Porque quizá tú origen, tú empezaste a pintar por lo que empezaste, entonces quizá tú has continuado con esa forma, esa filosofía la ha mantenido ahora. Hay quién a lo mejor, desde pequeño, ha estado en un ambiente en el cual todos salían porque tenían que salir, y a lo mejor lo ven de otra forma.

BRYAN – Hombre, imagino que cada uno lo verá de una forma, yo se que hay gente que lo hacen más en plan, para que se me vea en toda la ciudad, o para que sepa que soy yo.

A lo mejor lo tuyo es muy profundo, y a lo mejor los otros son más superficiales...

BRYAN – No lo se, es posible. Yo es que no conozco a graffiteros, entonces no se. Yo conozco a los graffiteros que son amigos míos, los que han empezado junto a mí y hemos salido a pintar, pero no me muevo dentro de un círculo de graffiteros.

¿Y te mueves en el hip hop?

BRYAN – Tengo un poco de vinculación, porque, sobre todo el *hip hop* es una cultura, tiene su danza, su expresión artística que puede ser esta, aunque no te guste el *rap*, estás haciendo una forma de expresión artística que está dentro de este movimiento cultural. Me ha gustado escuchar *rap* siempre y *hip hop*. Tampoco conozco a mucha gente dentro del campo del *hip hop*.

¿Y cuál es la impresión que tienes de la cultura hip hop? ¿y las personas que están ahí, como se establecen las relaciones allí?

BRYAN – Yo creo que el *hip hop* incluso puede ser una filosofía de vida, puede ser una comunicación desde un principio de paz y amor, aunque suene muy hippie...

¿Tú crees que eso funcione de hecho en el hip hop?

BRYAN – Muy poco, sobre todo aquí en Valencia, lo que yo tengo visto, muy pocos hiphoperos, por así decirlo. Porque *raperos* hay muchos, los que van de *raperos*. Pero gente del *hip hop*, yo conozco a unos pocos y sé por los comentarios que hablan de los demás. Entonces, claro, tampoco te puedes guiar por comentarios. Pero es simplemente salir a la calle y no ves a una fluidez del *hip hop*. Aunque, por ejemplo, no tienes porque verlo, no sé como decirlo, por ejemplo, los *raperos* que más ves son los que más van en plan pose *raper*, que verdaderamente sienten muy poco lo que es una vinculación, una obligación de concienciarse de lo que está pasando en el mundo. Yo creo

que uno de los temas más fuertes es eso.

Hay una guerra en el hip hop...

BRYAN – Sí, una guerra de estilos.

¿Cómo tratan los que, como yo, vienen de fuera?

BRIAN – Yo también he llegado desde fuera, porque a mi me ha gustado siempre el *hip hop*, pero nunca he estado vinculado en el mundo *hip hop*. A lo mejor he tenido la suerte de conocer personas agradables... pues me imagino que será como en todo, hay personas desagradables y personas agradables, (...) Claro que rechazan bastante, pueden rechazar bastante. Una persona puede ser muy graffitera y si tú no eres tan graffitero, a saco, como él, a lo mejor te rechazan un poco. En el plan de que tú no estás a mi nivel. Pero no en plan malo, sino porque esa persona tiene su punto de vista y su filosofía de actuar... Puede ser también un punto de vista de vacileo, de chulear. Pero también, muchas veces, lo que están diciendo son cosas fuertes, entonces, o las dices muy educadamente o las dices con mucha fuerza, si no la gente no te respeta. Y más si estás diciendo cosas que a la gente no le gusta normalmente.

¿Y las mujeres dentro del hip hop?

BRIAN – No conozco a ninguna tía... Así pensando, puedo contar con los dedos de las manos las que de verdad les interesan el movimiento por ellas mismas, porque la mayoría suele ser para relacionarse con la gente del movimiento. Para situarse y de ahí coger fama. O bien para ligar, o para tener nombre, para ser alguien dentro del movimiento, pero no porque le guste.

¿Crees que hay machismo en el hip hop?

BRIAN – Sí... hay mucho machismo... A lo mejor hay tías que van de graffitera para ligar, o sea, que se interesa simplemente para ligar.

No eres el primer que me habla esto.

BRIAN – A lo mejor, sin darme cuenta yo veo que los tíos son más reales y las tías un poco más falsas, y van de *raperas* o de *graffiteras*...

O porque juzgas más a las chicas... son menos, entonces miras a ellas y te preguntas ¿por qué están, será porque tienen novio? Ya los chicos, ya se dan por hecho que están porque les gusta el movimiento...

BRIAN – Es posible. Pero luego cuando una tía viene se le aprecia mogollón, si es verdaderamente auténtica. Pero hay que demostrarlo primero... pero nosotros también tenemos que demostrarlo, yo que sé, tienes que demostrar un poco tu autenticidad, para integrarte. A mí me viene por ejemplo un tío con una gorra de lado y unos vaqueros que se ha pillado en el Corte Inglés, y yo no digo "que tío más auténtico", a mí me gusta primer conocer a la gente, sea *rapero*, sea maquineto, sea como sea. Ves a mí, pues mogollón de veces me han juzgado, sabes, porque llevo zapatos y pantalón apretado, por ir vestido así. Cuando me apetece y puedo, si no tengo nada que hacer, me visto como me visto. Pero si tengo que hacer cosas, pues te arreglas un poco...

Y te han juzgado porque no te vestía "de ancho".

BRYAN – Claro, te dicen como vendido... cuando no estás en la movida te vistes así, y cuando estas en la movida te vistes asado. Pues no, sino que uno tiene dos dedos de cabeza y sabe que vas a ir a contratar un seguro de un coche, si vas a ir a una entrevista de trabajo, o lo que sea, llevas una estética y te miran de una manera y si vas de otra te miran de otra forma.

BRYAN – La mayoría de los *graffiteros* de fuera, que son más liberales, más naturales, les gusta el *hip hop* pero no van de *raperos*, van más *hippies*, sabes. Y suele ser un dato curioso, que los que más controlan, por así decirlo, al menos para mi gusto, los que tienen un *graffiti* más liberal, que no usan siempre lo mismo – su palabra, su palabra y su palabra. Los que tienen un *graffiti* más artístico, más natural, estos tíos no van con su bote todo cerrado, pintando sólo en su boceto cerrado. Prueban y se permiten experimentar otras

técnicas. Eso me pasó una vez en una jam de graffiti con unos amigos, con Alberto, y tenían mogollón de pintura, y no fueron algunos de los que iban a pintar y a mí me preguntaron ¿tú quieres pintar?, he dicho, no, no tengo nada preparado, y además soy muy malo, soy tímido la verdad. Pero luego vi que estaban allí pintando, estaban pintando y pregunté si podía pillar unos botes, vi que la gente estaba pintando sus palabras y sus cosas y vi que había una niña en un balcón que estaba todo el rato mirando y decía "mira mama" y la mama pasaba de ella; yo, abajo, me puse a hablar con la niña y lo que dibujé fue la cara de una niña, que había en un cómic, y dibujé la cara de la niña así con los pelos sueltos, a lo mejor no tiene nada que ver con el graffiti, pero yo lo veo como el graffiti porque lo haces con *spray*...Y me motivó mucho que la gente vino y dijo - ¡hostia que artístico! Había otros que por ser artístico lo rechazaba, porque no era graffiti *hip hop*. Pero también por ejemplo, el padre de unos que organizaban, es arquitecto y pinta con *spray*, y pintó con su hijo la plaza del pueblo, hicieron unas perspectivas, unas columnas, una plaza, muy guapo. A lo mejor esta gente no ve eso como graffiti. Hay una gran batalla entre treneros y gente de murales... se odian.

¿Y entre los graffiti legales e ilegales?

BRYAN - Hay gente que lo ve que además tiene que ser ilegal, porque a la vez es un fenómeno social también, como protesta que estás haciendo en la calle, en un sitio ilegal, entonces cuanto más ilegal mas estás protestando. No se dejan llevar, están demasiado motivados por una causa, que en verdad es bueno porque están, como terroristas también, es un acto vandálico. He visto en el periódico hoy, creo que ha sido: "Han vuelto un acto vandálico contra un muro de Sagunto", y claro si tú no ves la foto y lees eso y piensas ¿un acto vandálico contra un muro, que han hecho, han violado el muro, lo han derrumbado? Y ves en la foto unos graffiti y piensas ¡que caña! Pues, eso lo veo bien. También, porque tiene que haber peña que haga eso para decir - joder, vale, es un acto vandálico - pero una expresión de color. Están pasando mucha droga, están *raptando* niños, hay tráfico de órganos y no se está haciendo

nada. Que la policía es la primera comprada y que venís a nosotros que estamos poniendo color y nos dan por el culo, joder. Deben hacer cosas que realmente importe. De hecho, otro día, estuve haciendo unas fotos de unos graffiti y me sale un hombre paseando el perro y me dice – ¿usted es del ayuntamiento? – y le digo – ¿por qué lo dices? – Porque es hora de que vengan ya arreglar esta guarrería de aquí. Además, era un mural con Mortadelo y el policía, súper cómico y súper español. Y la gente, yo que sé, aunque no le guste el graffiti, pero si es típico español, eso tendría que hacer diferencia. Además, es en un solar donde la gente lleva a que cagen los perros...

¿Y sobre lugares reservados para graffiti legal? Habría pelea entre escritores para pintar allí...

BRYAN – Puede pasar lo que dices, muchos tacharían a otros, pero si el ayuntamiento fuese un poco inteligente y vise que hacían cosas guapas, darían cada vez más zonas verdes, por sí decirlo, para pintar, y cada vez, pues, habría más concursos... Pero las personas quizá dirían – joder, el ayuntamiento está apoyando algo que es vandálico.

Pero si se institucionaliza el lenguaje es una forma de quitar el manifiesto y controlar la práctica del graffiti. Los graffiteros serían fichados, tendrían una tarjetita con su foto y el muro donde podrían pintar... es una manera de controlar dentro de los códigos del sistema. El graffiti ya no sería un arma. Todo está controlado, donde puedes hablar y lo que debes hablar y el graffiti va contra eso porque es libre.

BRYAN – Ya no molaría.

Pasaría también por un nivelamiento, sólo los muy buenos tendrían acceso, como en el arte. Los principiantes o los que no tienen enchufe o apoyo del mercado ya no tendrían ocasión de avanzar. Y la producción también sería controlada, sólo se haría lo que estuviera en moda.

BRYAN – Entonces que la peña del graffiti promoviera más Jams para la peña

que le mola. Que conozcan la gente de todos los sitios.

Nunca he pintado un tren, soy más relacionado con el urbano, con graffiti urbano. Un tren pintado es emocionante. Si ves un tren que no esta pintado no piensas, pero si ves un tren lleno de colores, uaaaa... como este tranvía que está con publicidad...

D

Nombre: Bith, Sole

Función: Escritora de graffiti *hip hop*

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 29 de mayo de 2002

¿Cómo es tu estilo?

BICH – Es muy diferente, no, el graffiti del *Wild Style* y lo que es el graffiti abecedario que se llama, que es el de letras simples. Un *Wild Style*, bueno, también depende del posicionamiento de cada uno, como pinte bien, y cada calidad. Pero el *Wild Style* es como que... para gente que no entiende es muy de fanzine, muy de revista, tú lo ves y son muchos colores, muchas puntas, muchas flechas, pero que en realidad es muy fácil, porque te coges una letra y le pones puntas y eso no quiere decir que seas un buen graffitero. Porque un buen graffitero, cuando hace algo y cuando tú lo ves, tiene que tener movimiento. Y es mucho más complicado hacer movimiento en letras que son muy simples que en letras que son así con muchas puntas. Pero bueno, cada graffitero elige un estilo, hay gente que hace *Wild Style*... pero la mayoría de la gente que hace *Wild Style* que sean de puntas y colores, y que no se lea y ya está, pero en realidad no está diciendo nada. Yo, más que graffiti de muros, lo que he hecho ha sido pintar trenes. He pintado 65 trenes, he pintado trenes en Francia, de dos pisos, metros. En mejor en España no vas a encontrar a otra tía que pinte trenes, que habrá pintado cinco trenes, diez trenes, quince, pero que no pintan tren...

¿Cómo pintas en trenes? ¿Vas sola?

BICH – iba con gente, lo que pasa es que siempre con la gente que he ido he tenido suerte. Pero normalmente cuando iba pintar trenes yo llevaba la gente con quién iba pintar. Porque siempre la gente con que he pintado eran muy tontos, con los que empecé, no, con los que empecé eran gente muy...

¿Cómo empezaste? Cuéntame algo de tu historia.

BICH – Yo hago arte, varias cosas, hago otras movidas con diapositivas... Empecé con el de graffiti no porque me gustaba el arte, yo en el graffiti no busco arte, aunque sí, luego porque como soy artista, siempre busco la estética, el estilo y todo el rollo, pero en el graffiti lo que busco es adrenalina. Yo no pinto graffiti en mi casa, en un cuadro.

¿Hay diferencia entre graffiti y el arte de galería?

BICH – sí, a saco, no tiene nada que ver. Sí que está bien también que tú como artista haga graffiti en un espacio para enseñar a la gente que no sabe lo que es el graffiti, es que no soy sectaria, que va, yo estoy abierta a todo, pero una cosa es una cosa y la otra es otra. Yo de pequeña siempre me gustaba robar, robaba mogollón... supongo que es mi personalidad, porque no busco en el graffiti el arte, en el graffiti busco eso, la adrenalina y me gusta pintar trenes por eso. Mi primer graffiti la verdad, es que no lo pinté en la pared, pinté en el tren. El primer tren que me pinté fue en el día de mi cumpleaños en Madrid, en la central de Madrid, que en esta cochera no pinta nadie. Tuve suerte porque estaba con este chaval que se llama Sarque, que es uno de los graffiteros más chulos de España, me llevó allí a su cochera, particular... porque luego hay un rollo con las cocheras, cada graffitero... por ejemplo, tu pintas con la gente, con tu grupo, yo por ejemplo pinto con mi grupo y te llevo a pintar en mi tren, y luego hay mucha guerra, mucha competitividad con los trenes porque trenes hay pocos y están muy vigilados, claro, entonces la gente no se enrolla. Por ejemplo si tú vienes de otra ciudad a Valencia, y soy guay, pues, te llevo a pintar trenes, pero normalmente no vas a llevar a la gente a pintar tren porque quemas la cochera, y los trenes quiero pintar yo, y cuanto más trenes tenga soy más guay y todo el rollo. Yo tuve suerte porque yo fui a Madrid y conocí a este tío que era súper guay, me llevaba a pintar y tal, yo que sé, tuve esas ocasiones y siempre que viene gente de fuera llevo a pintar a mi cochera... es que tengo... yo que se es que soy un poco chico, no? En este aspecto, en el graffiti soy muy tío y tal, y tampoco nunca he ido con chicas...

¿Nunca pintaste con chicas?

BICH – sí, luego ya sí, más tarde sí, pero te estoy hablando de los principios, luego ya he pintado con una chica en verdad.

¿Aquí de Valencia?

BICH – no, es de Ibiza. Pero ahora ya no hablo con ella ni nada.

¿Por qué no se ven trenes pintados aquí en Valencia cómo en otras ciudades o países? ¿Los trenes no están pintados?

BICH – Es que en Valencia, como que hace unos años, hubo mucho graffiti en trenes. Sí, que pintaban mogollón y la policía aquí en Valencia, como siempre, es muy represora, mucho más que en otros sitios. Cortaban el rollo, entraban en casa... asustaron mogollón a la gente. Entonces hubo cinco o seis años de parón en el medio de graffiti, que no había nada de trenes.

¿Ya pintabas en esta época?

BICH – ¡Que va, ahí no! Empecé súper tarde a pintar, lo que pasa es que pinté muchísimo. Empecé y pinté muy a saco. Pero empecé tarde, en el 95, ahora tengo 26 en el 95 tendría 19 o 20. Empecé porque conocí a esos graffiteros y me gustaba mucho el graffiti. Les conocí y les llevaba a pintar porque tenía el coche de mi hermano, y les llevaba a pintar a trenes. Y como siempre iba y estaba vigilando, porque iba a hacer fotos, decía "jo, para estar aquí... no... pues yo pinto también". Y pintaba muy mal a principio, todos los trenes que tenía idesastre!

¿Y cómo pintas los trenes?

BICH – *Hole Car* me he hecho, pero normalmente piezas. En la cochera no puedes estar mucho tiempo, se supone que puedes estar como 20 minutos, a lo mejor te quedas una hora. Tú vas con poco tiempo, la pintura... yo no tenía dinero y tenía que robar.

¿Hay vigilancia?

BICH – Sí, pero claro, ya se quemaron las cocheras ¿no? Por eso está la

guerra... (...) Es por eso, porque ponen sensores al lado del tren, eso en algunas cocheras. A principio no había, había seguridad en los fines de semana, luego ya lo pusieron entre semanas... estos se nos van pillando el fallo y nosotros pillándose a ellos. Nosotros vamos a otra cochera... la putada es que Valencia es esto, y las cocheras están al final de línea de los recorridos de trenes, entonces las distancias son muy largas, tú tienes que ir a dos horas de camino para pintar y, si ahí no puedes esta noche, tienes que ir a tomar por el culo, y esta noche ya no pintas... la gente va a una cochera, se quema, luego a otra cochera y tal.

¿RENFE pone estos trenes pintados en circulación?

BICH – Si tú los pintas al final de línea, el llegaría hasta la Norte [se refiere a la estación norte de Valencia] ¿no? Porque todos los trenes de cercanías llegan ahí y vuelven en el recorrido. Normalmente un tren va y viene y cuando vuelve es cuando se supone que lo limpian, porque, claro, en Valencia no quieren dejar que los trenes se vean, no quieren la cultura del graffiti en Valencia. No dejan muros en medio de la ciudad, porque estuve luchando con el ayuntamiento, al IVAM... que me dejasen un muro en medio de Valencia para pintar, porque es súper gris, tía no hay nada. (...) Aparte, hay gente que se dedica a limpiar. Pregunté a saber y tienen una orden de limpieza general, por zonas, hay varios grupos. Y no van a dejar, porque si tú pintas ya van a ver los niños que hay graffiti por ahí. Si no conoces a alguien que sea graffitero... piensan que somos... en realidad sí es una cerdada, y todo eso, joder, (...) y yo entiendo que haya gente que no le guste, pero también hay gente que dice "ah, mola el graffiti, es que si hiciesen muros así bonitos pero ponen firmas..." Pero la firma es un lenguaje también. A mi me gusta más tren, más bombe, más plata, (...) es un lenguaje entre graffiteros, a mi me da igual que la maruja esa no lo entienda, yo estoy haciendo mi *tag* para que lo entienda los otros graffiteros. Con el *tag* se dice donde has pasado. Si la haces de una manera, con prisa, si esta cerca la policía... Y luego por ejemplo, depende también de la firma, la vas evolucionando, yo puedo pintar un día Sole, así, y al día siguiente

lo pinto con más puntas porque la estética que está viniendo es más ochentera, y yo estoy diciendo que yo me entero de lo que va la movida. Y aparte, se ve en el trazo si yo sé pintar, si no, como manejo el bote, los *tags* son importantes, tía. También por ejemplo, a lo mejor no te veo a ti mogollón de tiempo, pero si tú vas viendo mi firma, tú ves que sigo pintando ¿no? *claro, por donde has pasado...*

BICH – y que sigo, que no pinté y ya no pinto. Porque la mayoría de los graffiteros cuando llega un año se lo dejan ¿no?, los anteriores, ahora ya empieza ser, antes la gente llegaba a los 26, pues el bolso y los tacones, y... ahora no, ahora la gente empieza a ser más... yo cuando tenga 30 años seguiré haciendo graffiti. No puedo dejarlo, ¿cómo voy a de repente no pintar más? Estoy siempre en graffiti, en colores...

¿Y la movida aquí en España?

BICH – Lo veo que en España, desde hace muy poco, estaban intentando imitar el graffiti americano, *New York style*. Y luego también, había graffiti en Francia bastante innovador, entonces era como que España estaba en la mitad del graffiti francés y del americano. Pero ahora ya no, la gente ya está empezando a innovar. Pero era también porque en el graffiti hay mucha pose y como que tú no te puedes salir de eso y cuando sales de eso, la envidia, como en todo. Hay gente que destaca y luego hay vulto, que imitan, que pintan como los demás y aunque no sepan copian y todo este rollo ¿no? La gente que despunta, los otros en seguida, ñeñeñe, es una mierda y te cohiben mogollón, y como es mucha pose, y muchos círculos cerrados y todo eso rollo, muchos nos conocemos y tal, nos cuesta mucho avanzar ¿no? Porque con toda esta imagen... tú no quieres dejar de ser el graffitero, o que te consideren graffitero, yo que se, eso lo ha pasado a mí, intentaba encajar en lo que era, lo que se supone, la idea que todo el mundo tenía del graffiti. Es necesario romper más, por ejemplo un graffiti increíble que hay aquí en Europa es el de Praga...tiene un graffiti... como la música, la música tecno es muy...

Tú dices un graffiti más innovador...

BICH – Más innovador, más artístico...cada uno hace lo que quiere, muchos estilos...

¿Otras técnicas?

BICH – Sí, aunque el graffiti es graffiti con *spray*, y al momento que tú usas plantilla y tal, eso ya es más muralista, la gente que pinta con aerógrafo, pincel ahí al muro, no eso no...

¿Y las pegatinas?

BICH – No nada. Yo podría estar abierta, pero los que son graffiteros-graffiteros hacen graffiti con botes. Tú puedes hacer un trazo superfino y si sigues practicando tendrás un trazo como de plantilla pero con el *spray*. Ahora si coger la plantilla y haces el mega trazo no tiene valor para lo que es un graffitero. Porque hay que tener en cuenta que los graffiteros son gente de barrios más marginales, y lo que a mi me llama más atención en el graffiti es eso, gente que no tiene estudios, que entiende nada de nada pero que tienen un graffiti... ¿sabes? es un diamante en bruto, que la educación y todo el rollo social no tiene nada que ver, no influye.

¿En tú trabajo hay algo que llama la atención que pones siempre?

BICH – No, hago ropa también, voy para adelante ¿sabes? Intento no parar. Ahora lo que estoy haciendo es de los ochenta, pues si vamos al Cabañal vas a verla [la pieza], a mi lo que me recuerda son guitarras estas de los ochenta así que son de triangulo, así... fluorescentes, color pistacho, color amarillo.

Hablando un poco de las escritoras aquí en España, ¿conoces...?

BICH – Nadie tiene estilo, no conozco a ninguna tía que tenga estilo, ni que haga un graffiti bonito. He conocido por ejemplo una tía, la Musa no, que pinta muy bien, porque lleva tiempo pintando, pero me parece un graffiti que no tiene estilo, muy buena técnica pero no tiene estilo... claro tiene un estilo súper cuadrado, parece que ha hecho el boceto... y con el rollo con el que va, muy

mala estética y la tendencia... y no está ella abriendo un... es una tía y tal, pero todavía no hay tías...

¿Por qué crees que no hay mujeres?

BICH – Porque no hay tías que pintan, no sé, pues como en todo. Porque las tías solo empiezan a estar ahora en todo.

¿Crees que el graffiti es algo de hombres?

BICH – No, hombre, no. Eso depende de cada tía. Es que si tú eres una moña que no quiere estar... que los graffiteros no van con esas tías. Les da miedo. Pero si eres una tía que va normal, sabes, yo he entrado, me he ido con todos los graffiteros más guays de España a pintar, eres tú sabes, no porque seas mujer, así como hay tías que pinchan, ¿por qué no hay tías DJs? No porque son mejores o peores, sino porque ninguna sale de su casa a pinchar, bueno porque están preocupadas con otras cosas, de ser más guapas. Y ahora es cuando la mujer esta empezando a hacer...

¿Y los tíos cómo miran eso?

BICH – Yo creo que bien.

¿No te hacen más pruebas?

BICH – ¡Que tontería! Al revés, ayudan mogollón. Que les mola, ¿no ves que no follan, ni comen ni nada? y cuando ven una tía, iuaaa, quieren conocerla en seguida! Yo llevo muy guay, todos lo que conocí en el graffiti nunca... no sé si luego inconscientemente querían hacérselo conmigo, pero nunca ha sido una relación de tío-tía en plan ligoteo. Eso depende de cada una, por ejemplo, hay una tía aquí en Valencia llamada Ira, para mí no pinta nada bien... esta chavala, yo no la conozco, pero he oído hablar muy mal de ella, todos los tíos del graffiti, yo que sé, tú dirías que son todos cabrones, sectarios que las tías las tenéis como, yo que sé...es que esta tía, pues, utiliza el que... liga con los tíos para se la lleven a pintar tren... se liga con el mejor de allí... y vamos, pues putas hay en todos los lados. Igual habrá tías superguays. Esta chica que he

pintado en Barcelona es superguay, pero es un poco niña, la pose y todo este rollo. Esta chavala pinta muy bien pero es muy cabrona... iba mucho con el rollo de la moda, la pose, y nada, dejamos de ser amigas, eso pasa, ella estaba plan niña, yo quería hacer las cosas bien. Puedo dejarte su teléfono pero en verdad no se merece, no se merece que yo le de más de lo que le he dado porque le de muchos trenes...si vas a Barcelona creo que la encontrarás, la vida te llevará a ella; prefiero darte de la Musa porque aunque es contraria a ella, esta chavala no la conozco, entonces a lo mejor es una cabrona, pero como no la conozco, no me importa darte su... te puedo dar nombres en Barcelona que no sea la *Soul*, que sean más interesantes que ella. Porque esta chavala puede pintar muy bien pero si no es una buena persona... para mí eso es más importante.

[Mirando sus fotos y hablando sobre ellas:]

BICH – eso es un dibujo que hice en Ibiza, plan ochentero, es en un sitio que tiene una verga, es un hotel...este es un bombardeo mío, pone Sole.

¿Dónde está?

BICH – Ya lo borraron, es que pinto y lo borran. Generalmente hago en sitios altos o en sitios chungos...

BICH – Ves este tío, es de Pulgatory, es un grupo de arte también, a lo mejor los conoces, ¿sabes el observatorio, el museo de la ciencia?, son los que organizan, y tal...es que esta gente, como que engañaban a los artistas, “el museo de las artes, vosotros venís, hacéis lo que queráis y tal, todo por el arte”, te promocionaban y quieres trabajar con él, lo que pasa que al final se quedaban con toda la pasta y tú no ves nada. Entonces fuimos allí y hicimos una caca gigante en su coche, ya ya ya, ilo peor tía!

BICH – este es ahí detrás, en Primado Reig...

¿Está allí aun?

BICH – No, lo borran en seguida. Es un graffiti de dos minutos, pum pum pum. También de Sole...

BICH – hay un sitio aquí en Valencia... una cochera que hay trenes abandonados en Torrente, si queréis podemos ir, yo pinto y lo grabamos. Vamos por el día.

BICH – Este es Sarque, el chaval superguay que me llevaba a pintar en Madrid; este chaval tiene como 200 trenes...

BICH – Este me mola porque es un TALGO, un Intercity, de 99.

(...)

BICH – Con este fuimos al juicio [enseñando sus fotos].

¿Juicio? ¿Y qué pasó?

BICH – Nada, nos suspendieron, pero nos querían meter de todo, un montón, todos los trenes de Valencia...

¿Pagaste algo por fuera?

BICH – No, todavía no. Tuvimos suerte, RENFE quería nos meter todo porque llevaba con la fiscal, yo me enteré porque mi abogado me lo contó todo, toda la movida que había allí... durante casi dos años, yo sin pintar, pensando que comíamos todo, querían nos meter un delito continuado, premeditación. Cárcel y todo, ¿sabes? Y al final, nada, fuimos allí, declaración y nada más. Yo pasé mal tía.

BICH – ¿Conoces a Miguelángel Martins? Creo que es el tío más guay del cómic en España. Pues este tío, un día fuimos a una exposición que hacía él y después de la exposición fuimos a cenar con ellos; y al final todos estaban ciegos pasando de él y el tío no sabía que hacer, pues "ven con nosotros, vamos a hacer unos graffiti por ahí"... y le moló mogollón, le hice este, había muy buen rollo y él tío me dio el tatuaje este (...) un día mi hermana me dice "¡mira! Has salido en el Víbora", me compre la revista y había una serie de una graffitera. Es el de extra navidad, de este año, el de enero, de febrero, y todavía no acabó la serie. Tú lo encuentras en Futurama, al lado de la Fnac. Lo guapo es que cuando he visto la serie he dicho, "bah, hizo la serie ahora pero que no es mía", habrá cogido mi nombre, mi estereotipo de graffitera y tal,

porque me leí el segundo. Pero cuando he visto el primer y me lo leí, dije esta soy yo, porque se encuentra con el primer que pintó el camión, le salva y le lleva a la casa le dice, "¡ah esta puta!"(...)

¿Tienes contacto con él?

BICH – No, es que me da vergüenza.

BICH – Mira este está en el cabañal, ¿te gusta?, pues esta estética es la estoy haciendo ahora, es este rollo de la doble línea, y todo el concepto viene de ahí, del 3D, como cuando te pones las gafas...

Para dar una impresión de movimiento, ¿cómo habías dicho?

BICH – Sí, este es en la entrada de la Roxy, cuando entras en Valencia y vienes desde Gandia, ¿Alicante, sabes?

Mira, ¿y Lascuela, qué es?

BICH – es como una asociación cultural, pero somos muy poca gente, lo que queremos es conseguir sitio para pintar.

E

Nombre: MC ALBERTO – Alberto

Función: Presentador del programa de *hip hop* "MC ALBERTO – Alberto en Directo" en la radio, presentador del programa de *hip hop* en la cadena, DJ y autor de *hip hop en la comunidad valencina (1986-2003): Alicante – Valencia – Castellón (2004)*

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 31 de mayo de 2002

Quiero que me hables, en principio, de cómo empezó el hip hop aquí en Europa

y en España.

MC ALBERTO – Alberto – ¿La cinta dura mucho?

¡Tengo más cintas!

MC ALBERTO – - ¡Vale! Es por hacerlo largo o hacerlo corto. Vamos en España, como se introdujo... yo te hablo cómo lo conocí yo, cómo de repente vi cómo entró aquí. Yo la primera canción que recuerdo de *hip hop*, de *rap*, es una que se llama *Rapo Clapo*, de (...) que es de 78 o 79; yo nací en el 76, esta me recuerdo porque, mis padres, en los discos estos que hay de grandes éxitos que sacaban aquí en España, no sé se sacarían allí en Brasil... aquí sacaron uno que es "Súper éxitos 75, 76...", entonces incluyan cosas nacionales y cosas internacionales, Bob Marley, no sé qué, mezclaban Julio Iglesias. Entonces ahí, mis padres ponían el vinilo y se dieron cuenta que cuando estaba justo la canción de (...) yo me movía, lo típico que hace gracia ¿no?, Eso les llamaba la atención. Luego mis padres estaban muy obsesionados por grabar y como no tenían videocámara me grababan con casete, con magnetófono, pero el magnetófono no me llamaba mucho la atención, lo que me llamaba la atención fue un radio casete grande que conforme iba pasando la cinta, salían unos números grandes abajo, 01, 02, y me di cuenta que los números enseñaban la cinta que pasaba y eso me atrajo para que yo hablara en la radio; pues, mi padre siempre con la radio grabándome... yo luego, eso con dos o tres años, hacía gracia a la familia que lo hiciera eso. Y conforme fueron pasando los años, yo tenía cinco o seis años, donde yo vivía, en un lugar de Barcelona que se llama Cardebeu(¿?) que está debajo de la montaña del (¿?) y cerca del pueblo que se llama (¿?), muy pegado a Barcelona. Y como tengo familia en Barcelona y en Madrid, iba siempre, muchos fines de semana a Barcelona y muchas vacaciones a Madrid a ver a mis primos. Entonces mis padres empezaron a comprarme un poco cosas que ellos veían que se parecía a eso de *Rapo Clapo*, que en la portada había gente así posando, negros, como setentero, y pensaban, "ostras, a lo mejor con esto se mueve también", es que a ellos lo que les gustaban eran Bee Gees y cosas así, tenían también discos de *punk*, y

todo eso me movía, pero me movía más música negra y ellos no sabía que era lo *rap*, yo tampoco sabía, claro, y ahí estaba la gracia, ¿no? Entonces, había un programa en España que se llamaba "Tocata" donde iba la gente de colegios y de sitios, de todos lados a hacer concursos de *Break*, porque en el año 84, de repente, yo iba por la calle, en el 84 tenía yo 7 o 8 años, e iba por la calle y ya veía gente (era justo donde daba con un barrio donde había gitanos e emigrantes) y me gustaba dar con los muros que había allí, y yo veía que estaban escuchando la música que a mí me gusta, que casualidad, y veía que ellos estaban escuchando este mismo tipo de música que era como hablada, con ritmo, muy musical... y ellos estaban allí con un casete...

¿Y lo que escuchaban era en castellano?

MC ALBERTO – No, no, era todo americano. Entonces esos, escuchaban eso, pintaban graffiti y bailaban *break*. Y yo, desde pequeño siempre me llamaba lo de dibujar, dibujaba en todos sitios de mi casa, se pillaba una pared... pues una pared, con todo. Es que me gustaban mucho los dibujos animados y los copiaba, a veces inventaba personajes, dibujaba situaciones de lo que a mí me pasaba (...). Y de repente dices "jolín, esta gente dibuja y yo también dibujo, esta gente escucha lo que a mí me gusta..."

¡Soy uno de ellos!

MC ALBERTO – Claro, me sentí identificado. Y empecé a moverme como ellos. Llegaba a casa y me ponía a hacer los movimientos de *break*. Y mis padres en las típicas cosas de navidad o días de fiesta me ponían en la mesa, con toda la familia, y yo a hacerlo. A mí gustaba mucho lo que era bailar no por el suelo, porque yo tenía miedo a dar volteretas, nunca en mi vida he sabido dar volteretas, pero bailar tipo robot era lo que me llamaba la atención. Por ejemplo, la "Guerra de las Galaxias" nunca me ha llamado la atención, en cambio, siempre me ha llamado la atención el robot, únicamente porque yo decía "¡iostras, dentro seguro que va un hombre que baila *break!*". (...) Bueno el caso es que, por esta misma época, recuerdo estar pasando por las calles,

en un día en Barcelona, vi unos carteles que me llamaron la atención, resultó atractivo para mí, y había una revista que no era la "Superpop", que era muy conocida en España... salía gente como Luis Miguel, como empezó a cantar, salía Los Pecos, un grupo español, gente así muy conocida como Miguel Bose, plan ochenta, eso se compraba mi tía, de repente vengo yo aquí en un verano, a Castellón, yo siempre miraba revistas de músicas, únicamente a ver si salía alguna foto de lo que a mí me gustaba, por informarme, todo lo relacionado con música siempre lo miraba.

¿Y cuántos años tenías, 10?

MC ALBERTO – Menos, pero siempre fui muy curioso con lo que me llama la atención, o por querer conocer cosas, pues eso me llamaba la atención.

¿Pero aun no tenías ni idea de que se llamaba hip hop?

MC ALBERTO – No, no, eso no lo conocía para nada, únicamente me guiaba por el sonido y por la estética. Era muy pequeño. Y de repente ahí, vi el mismo cartel que vi en hace 15 días en la calle en Barcelona, y ponía "Bitter Street", la película tipo "West Side Story", comparaban un poco con esta pero ponían que salía gente bailando el *breakdance*, pintando graffiti, y yo al leer eso pensé "¿de qué va esto?", y dije a mis padres que quería ver esta película, (...). El *rap* me impactaba porque me parecía más auténtico, pero yo iba a la casa de gente y escuchaban *pop*, escuchaban *rock*, y yo decía "no puede ser, esto existe ¿pero por qué sólo lo tiene la gente que está en un barrio escuchándolo en la calle?¿, ¿De dónde lo sacan?, ¿Sabes? Porque había discos pero muy raramente se encontraban. Bueno, pues, fui a ver "Bitter Street", eso me impactó y fue donde oí por la primera vez *hip hop*, además que estaba subtitulada.

¿Y conseguiste acompañarla?

MC ALBERTO – No pillaba mucho, me fijaba más en las imágenes, en todo eso. Pero claro yo veía graffiti y ponían *hip hop*, yo veía que eso lo nombraban bastante en la película. Entonces luego me puse a buscar qué era eso. Como la

palabra *rap* también aparecía ponía relacionarla también, *rap*, *hip hop*, graffiti, *breakdance*, intentaba quedarme con nombres. (...) Me quedé allí con el hombre de la taquilla que no tiene por que saber nada, y yo "¿cómo puedo conseguir la música de esta película?", "¿Cómo puedo conseguir la película?", "¿Puedo quedarme con los carteles?", No, no, no, y yo pensaba, por qué, eso lo quieren esconder. Y con el pase de los años me di cuenta que era así, inocentemente pensaba "¿por qué quieren esconder, es algo malo?", Y poco a poco creí que era algo malo porque la gente que lo escucha en parte es los que están apartados, que la gente trata esa gente como delincuentes, y no lo eran, sí que había delincuentes en esta zona, pero estos chavales no lo eran. Los tratan como delincuentes y gente que sale por ahí robando... "quizá eso es malo y por eso no interesa que la gente por ahí lo escuche y por eso no encuentro casi cosas". Y fueron pasando los años y era ya 86, 87, y ya hablaba con gente de Barcelona o Madrid y la gente ya hablaba de todo eso, se metían a bailar *break* y a pintar, pero nadie se metía cantar.

Sí, me acuerdo que en los 80 el break estuvo muy en moda.

MC ALBERTO – Sí, en la tele ya se veían programas de estos, ya te lo he dicho, Tocata.

Sí, Michael Jackson tuvo importancia ahí, como para comercializarlo ahí a nivel pop.

MC ALBERTO – Muy bien, como para llegar hacia más gente, como para introducirlo en el mercado lo que ha hecho Michael Jackson, lo del *break*. Porque estéticamente queda bien como bailarines de programa... entonces un poco de eso fue como moda. Y empezaron a salir un montón de películas, "*Breakdance*", una incluso con Lorenzo Lamas que se llamaba "*Bollroom rock*", estos programas acostumbraba verlos en "*Falcon Crest*", ¿no te suena? Era una telenovela que hacían.

No, eso aquí en España.

MC ALBERTO – Que extraño, eso salía en los Estados Unidos.

Pero yo estaba en Brasil. Falcon para mí es el muñequito, este de niños.

MC ALBERTO – Era tipo “Dinastía”, ¿te suena?, Pues salía allí Lorenzo Lamas, ¿sabes quién es? No tiene nada que ver la música.

¿Es un tío que baila, un actor?

MC ALBERTO – Fue digamos que ya la comercialización total del *break*, porque de repente un actor de telenovelas se pone a hacer pasos de *break*... pues entonces ya podías llegar a los sitios de Barcelona y en la sección donde ponían *soul*, no había ninguna sección de *hip hop* o *rap*, pero donde ponían *soul* y *funk*, ahí claramente se diferenciaba el Steave Wonder de un grupo de *rap*, estaban mezclados, pero claro ya veías que esto es una estética y eso es otra; la gente con ropa ajustada, con joyas, o sea, no era ropa ancha para nada, los cordones eran anchos, las zapatillas Adidas. Y los primeros vinilos que empecé a comprar yo por mí mismo eran de Grandmaster Flash, cosas de Afrika Bambaataa, porque me llamaban la atención las portadas porque había graffiti o porque estaban en la calle con radio casete, únicamente por la estética. Como el primero que yo me compré y lo escuché me ha quedado un poco más, claro era la “*Old School*”, me he comprado en la época... luego vinilos de *Rock Steady Crew*, de los chicos que bailan *break*, un grupo también que se llamaba *break machine*, encima, idetrás del vinilo había pasos para hacer el *break*! Resumiendo el de *hip hop*... te cuento así porque yo lo he ido viviendo conforme ha llegado aquí, a lo mejor alguien mayor que yo lo recuerda de otra forma más clara, yo conocí el *hip hop* sin saber lo que era el *hip hop*... en el 87 me compré el primer vinilo de unos tíos que se llamaban DJ Jazzy Jeff and the Fresh Prince, también me lo compré porque había dibujos y salían los tíos, yo me compré el vinilo, llamado “*Rock the House*” y era como si hubiera un poco revolucionado el *rap*, yo decía “eso es como más alegre, no sé, es como lo otro pero me gusta más”, y con el paso de los años, ya 88, de repente se cayó en mis manos algo que ya había visto en portadas, Public Enemy, en el primer LP como sale una foto de ellos con el puño así, no me parecía divertido, entonces no lo compré. Pero toda la gente hablaba de Public Enemy, y yo empezaba a

relacionarme con gente. Y había lenguajes diferentes, la forma de hablar, el argot del *rap* en Barcelona y en Madrid, yo iba a Barcelona e iba a Madrid y hablaban de otra manera.

¿Cómo qué?

MC ALBERTO – Por ejemplo, lo de *B-boy* era igual en Barcelona y en Madrid.

¿Pero llamaban b-boy sólo al tío que bailaba el break o a todos que estaban en el movimiento?

MC ALBERTO – Había gente que me decía que *b-boy* viene de *Bad Boy*, o sea, chico malo, y yo les decía, no porque lo primero que me llegó a mí es *beat boys*, de chico ritmo. Y empecé a ver que la gente cantaba, como en 87, 88, la gente ya cantaba en español, y eso me impactó mucho la primera vez que lo vi, “ostras, algo que entiendo, lo están haciendo igual pero es algo que lo entiendo”.

¿Y tú tenía conciencia de que las letras eran fuertes, que hablan del social, de violencia?

MC ALBERTO – No, no, como mis tíos sabían inglés, cuando yo tenía 11 años, ellos tendrían 17, 18, ellos me traducían títulos, por los títulos tenía un poco la idea, con Grandmaster Flash, tenía la idea de que era algo que pedía igualdad y respeto, eso lo tenía claro, estos negros piden igualdad. Y pude relacionar lo que la gente que vivía en las zonas marginadas en Barcelona, entonces claro, esta gente los discriminan y están pidiendo una igualdad, y utilizan esto para decirlo, eso sí que lo tenía en la cabeza, pero yo me fijaba sobretodo en la parte divertida, como DJ Jazzy Jeff y Fresh Prince denunciaban pero eran más divertidos, lo que a mí musicalmente me llegaba más porque me hacía bailar más; porque como *Rapo Clapo* que era lo primero que escuché yo, como MC Lyte, lo de toda esta época, 79, 78, a mí es lo que me hizo bailar, no me hizo pensar cuando era pequeño, me hizo bailar. Además yo buscaba en la tele algo de música y había un programa en España, además de *Tocata* que tocaba “súper *breakdance*”, y en 87, 88, en la segunda cadena, entonces había

solamente dos cadenas, la segunda y la primera, lo de Tocata fue en la primera, los sábados, y en la Dos, lo que hicieron en el final de los 80...

¿Y el Tocata era sólo hip hop?

MC ALBERTO – No, era de todo pero había un apartado de media hora de concursos de *break*. Y sobre 87, 88, había un programa en la Dos que se llamaba "Vídeo *Mix*", y era todos los días a las 12:30 del medio-día, de doce y media a la una, y mezclaban videos, o sea, ponían un trozo de uno y otro seguido, no los ponían enteros, y no te salía el nombre del grupo, salía al principio del programa en los primeros minutos mezclados con los nombres lo que iba a salir. Y yo lo veía siempre, siempre lo mismo, *pop*, *rock*, los mismos grupos, Madona... pero un día salió en a introducción, es que siempre que hacían la introducción salía la escena de algo, de algún vídeoclip y luego salían las letras, pues este día salió una máquina de helados o algo así, y un tío negro al lado, estaba mirando la máquina, se oía un ritmo de *rap* y de repente en la pantalla empezó a aparecer la palabra *rap*, *rap rap rap rap*. ¡Y fue media hora todo intensivo de *rap*! Me di cuenta que salía una media hora de *rap* a cada tres meses, algo así. En esa primera vez, vi video clips de DJ Jazzy Jeff and the Fresh Prince y reconocí los que tenía en el disco. Vi en 88 "Fight the Power" de Public Enemy, ¡ostras! Se lo veía completamente diferente. Es que salen en la calle, por *Brooklin*, por *Bronx*, ¡todo lleno de gente! Y ellos cantando la canción, ¡que guay! Me había pasado la cinta [de Public Enemy] pero yo no la había oído, había escuchado el principio. Yo el *rap* que escuchaba hasta entonces era *rap* que no cantaba y se oía la base, y se oía todo claramente, y en esta cinta una canción iba tras de otra todo enlatado, como mezclado, y muchos sonidos de policía, muchas cajas de ritmo y sonidos de fondo de radios... me dolía la cabeza, eso era muy revolucionario, porque tenía mucha crítica, cogía mensajes de Malcon X, ponían en la canción, entonces, mucha amalgama de sonidos, era la primera vez también que yo ponía los auriculares y escuchaba por aquí y por aquí que se iban. Me gustaba pero me dolía la cabeza porque no estaba preparado para oírlo así. Entonces qué pasa, (...) era finales de los 80 y

Public Enemy estaba de moda, toda la gente empezaba a llevar Public Enemy... bueno eso, sino voy a alargarme mogollón. (...) Entonces yo siempre que estaba deprimido escuchaba *rap* divertido, como Jazzy Jeff and the Fresh Prince, Run-DMC y Beastie Boys, me gustaba Beastie Boys cantando porque parecía un poco *rock* y Run-DMC también tenían un poco de *rock*, pero de repente vi Public Enemy y tenía que saber más sobre esta gente. (...) En la radio se oía muy pocas canciones de *rap*, pero sobre esta época, 88, en Radio 3, también por el medio día, entre las 12 y la 1, algo así, el presentador que ahora presenta el programa llamado "Siglo XXI" por las mañanas, pues Tomás Fernando Flores presentaba un programa que era tipo "Siglo XXI", con música nova, ahora presenta música electrónica, y en aquel momento ¿qué presentó?, *rap* en español. Yo digo "¡iostras! Estoy oyendo *rap* español en la radio".

¿Y quién era?

MC ALBERTO – Era BZN.

¿Y todavía existen?

MC ALBERTO – No. BZN eran tres: Top Nans, Dret y Bitsque (¿?), tres MCs, yo llegué a conocer a Bitsque, porque luego tuvo un grupo llamado "Sound", más adelante. De hecho, no se si Top Nans o Pret MC, creo que es Pret MC, es el actual técnico de sonido de "Crónicas Marcianas". Arriba hay dos hombres, no sé si ya has fijado, poniendo sonidos, en la mesa con dos máquinas, eso que pone la música... a veces ponen hasta Public Enemy, samplers...

Dime los grupos importantes de rap español.

MC ALBERTO – Lo primero que escuché fue BZN, y luego gente que mandaba, pero no eran discos, eran maquetas, entonces gente que mandaba maqueta, el tío tenía un apartado de correos para la gente mandar cosas. Entonces yo dije ¡iostras!, con mis amigos empecé a coger cintas y en los finales de canción que no canta nadie, en la misma cinta grabando, plim plim plim, haciendo una base totalmente mal, empezamos a *rapp*ear encima de eso. Escribíamos rimando todo lo que nos pasaba en la cabeza (...), lo típico, hacías cinco canciones, una

era metiéndote con tus enemigos, otra era hablando de tus amigos, otra era hablando de la tía que te gustas, y las otras de la vida en general, cosas que te van pasando, que has vivido... y claro, no llegué a mandar nada. Pero empecé haciendo esto, y lo escuchábamos todos los amigos. Pero todo muy mal, de repente estaban los grupos americanos, de repente los grupos españoles y de repente estabas siguiendo a gente de tu barrio haciendo *rap*, se puede hacer. Empezabas a ir por los sitios a preguntar por *rap* en español. Y a pocos días de oír BZN, la primera canción que oí se llamaba "Mensaje Latino" (...), el caso es que, a pocos días, en los "40 Principales", que era un nivel fuerte, Radio 3 era un poco floja, de repente oigo una canción que decía "vas a alucinar, pam pam pam pa", (...), de repente sale un tío y se oye "eh, tú que estás ahí, quítate la mano de la nariz", era muy divertida, y esa frase ha marcado el *rap* español porque toda la gente, como fue lo primero que se oyó en *rap* español, siempre la ha dirigido. Durante toda mi vida, cuando me han presentado a alguien, ah me gusta el *rap*, y me han dicho "eh tú que estás ahí, quítate la mano de la nariz" o empiezan a hacer así [hace signos con las manos típicos del *hip hop*], yo me lo tomaba a broma, pero hay gente que se lo tomaba como ofensa. La gente nos conoce a los *raperos* por eso, que vergüenza, ¿no? Pero ya no me causa vergüenza porque hizo esto que no yo, pero otra gente se metiera dentro. Yo ya estaba y eso me llamó la atención. Era un grupo que se llamaba DNI. El tema era "Vas a alucinar", y luego a las dos semanas, sacaron otro single que se llamaba "D.. *Funk*", era todo un rollo fiesta, pero denunciando a la vez, un poco diciendo el *hip hop* está aquí. Yo decía, eso tiene que estar en las tiendas, y sí, me compré, y salió como un disco llamado "Madrid *hip hop*", había varios grupos...

¿Eso era finales de los 80?

MC ALBERTO – Sí, 89. Me lo compré primero un casete y luego el vinilo, lo tengo todo. En la portada salían fotos de ellos, y era como extraído de "*Bitter Street*", la gente se vestía igual.

Ya había una identificación con la imagen.

MC ALBERTO – Claro. Al final de 89 la gente llevaba eso, la ropa normal, ni estrecha ni ancha, pero era más bien normal estrecha, comparado con ahora era estrecha, no era pegada como *heavy*. Era mucho llevar pañuelos pero no como ahora, sino más bien una cinta que se hace así, te atas más pañuelos por aquí. Se usaban cadenas, íbamos arrancando las chapas de los mercedes.

Para ponerlas en las cadenas...

MC ALBERTO – Luego las de *Wolkswagen*, lo que fuera redondo. Todo lo que fuera redondo para cogerlo y colgártelo. Pero un poco decíamos, ¿por qué?, coger un símbolo sin saber lo que es, ¿por qué la gente coge los de los *wolkswagen* y de los mercedes?

¿Y por qué?

MC ALBERTO – Me sigo preguntando. Y al final yo iba... te estoy hablando musicalmente, acabo musicalmente y ya empiezo con el graffiti (...). Siguiendo con lo de la música, el grupo este, el DNI, hicieron el disco, este, "Madrid *hip hop*". Una nota característica es que en el "Madrid *hip hop*" te salía "¿Quieres contactar con nosotros? ¿Quieres que hagamos una comunidad *hip hop*? Escríbenos", (...) quieren marginar pero vamos a unirnos y dar por culo a la música pachanga, decían.

¿Eran varios grupos?

MC ALBERTO – Estaban cuatro grupos, Estado Crítico, QSC, que era una gente que pintaba graffiti todavía en Madrid, el Sindicato del Crimen y DNI. Con el paso de los años, mi ilusión era conocer a la gente *old school* tanto en Estados Unidos como en España; lo he logrado porque he conocido a Public Enemy y he conocido a los que eran el "DNI", ha sido las dos únicas veces que me he quedado emocionado, como si de repente todos los años pasan por mi cabeza, veo imágenes, recortes de prensa, defenderles ante la crítica de la gente y de repente estás con ellos y ves que piensan como tú, y que todo lo que estás

pensando es lo que son. Entonces claro, yo quería conocerles porque si no son así, me voy a llevar un cable muy grande, pero son como yo esperaba. (...) sin ir más lejos, semana pasada estuve con el DJ de ellos [DNI], estuve con el DJ de "Public Enemy" y el DJ de los que eran el "DNI", muy fuerte. Fíjate eso, del *rap* español son los primeros. Entonces tuvieron mucha connotación con "Vas a alucinar", luego sacaron un disco y luego otro disco... y lo que pasó ahí es que salió otro recopilatorio que se llamaba "*Rap Aquí*" y "*Rap en Madrid*", y de estos tres recopilatorios de *hip hop* nacional salieron ya varios artistas en solitario, una chica que se llamaba Sweet, salió MC Randy con DJ Jonco, con una canción súper conocida que era "Hey Pijo", que por entonces eran lo que iban contrario al *hip hop*, todo este tipo de niño rico que margina al emigrante, que margina al que va vestido con *trapos* o con gorra... de hecho, salió una canción conocida, contra, de un tío que tenía pasta; grabó un disco y hizo una canción contra el *hip hop*, *rappeando*, y era la contra de "Hey Pijo", el estribillo era "soy pijo, ¿y qué?", picaba el *hip hop* que te cagas, este single, me gustaría conseguirlo porque no lo tengo, lo tengo grabado de la radio, porque lo ponían y todo. Y también en todos estos discos te ponían la forma de contactar con los grupos.

¿Lo que ahora es más chungo?

MC ALBERTO – Eso, era algo identificativo, era un contacto directo con el artista. Estaban en subsellos que dependían de multinacionales, de "Discos Troya", no sé... entonces, al pegarse el boom del *rap* en español, fue paralelo al boom en los Estados Unidos de MC Hammer y Vanila y a más artistas de *rap*, Snap, y todo esto. Se creó una confusión a nivel mundial, y de repente, a todo el mundo le gustaba el *rap*. Todo el mundo quería pinchar, a todo el mundo le gustaba esta estética, todos anuncios eran de *rap*, (...) salieron coches utilizando nombres de *rap*, en todos los programas de la tele había algo de *rap*, todos los presentadores tenían algo o salían vestidos, parecía un poco parodia, ¿sabes? Entonces, la gente empezó a molestarse, ¿qué pasa, nos toman como tontos? Yo como no me lo tomaba en serio, decía "esta gente no lo siente", a

mi me daba igual, lo siento y me daba igual que ellos no lo sientan. El *hip hop* hizo lo que se hizo en los Estados Unidos, pero eso allí lo había pasado diez años antes, por eso aquí siempre vamos diez años después; lo que pasó allí al final de los 70 y principios de los 80, cuando se quiso comercializar el *rap*, la gente del *hip hop* dijo, "vamos ahora a diferenciar nosotros de esa gente que se dedica a hacer lo mismo para sacar dinero... a lo nuestro vamos a llamar *hip hop* y a lo demás vamos a llamar *rap*", porque *rap* es únicamente una forma de rimar y *hip hop* es una forma de vida. Entonces ahí es donde se estableció la diferencia *rap* y *hip hop*. En España no se había establecido la diferencia, se estableció ahí también. El *rap* es únicamente la forma de cantar, el *rap* puede hacer cualquiera, están todos presentadores cantando *rap*...

¿Y aquí en España tú que crees, el hip hop, el movimiento, la gente sigue de verdad la filosofía?

MC ALBERTO – No. Ahí te das cuenta de quiénes realmente están en el *hip hop* y quiénes no. Están por una moda. La moda es algo que pasa, mucha gente cree que el *hip hop* pasa por su vida y ya está. Yo creo que el *b-boy* nace y no se hace.

¿Y las chicas? Por ejemplo, la actuación de las chicas en el hip hop, DJs, MCs, no sólo graffiteras pero las chicas que bailan break, ¿cómo es eso aquí en España?

MC ALBERTO – Mira, lo que decía antes, del vocabulario, en Barcelona, la gente empezó a, sobretodo a finales de los 80, a diferenciar el que pintaba graffiti de forma autentica al que no lo era. Se ponía encima *Toy*, en Madrid ponían Chichi, (...) yo iba a Madrid y decían "él es chichi, un *toy*", en Madrid lo que querían era nacionalizar el *hip hop*, por crear un *hip hop* español, en Barcelona es como más multicultural... por eso Madrid acabó siendo la ciudad *hip hop* en España, si quiera o no si quiera, porque allí está todo, si alguna vez se crea o si ha forjado un estilo de *rap* español, la esencia va a estar en Madrid, está en toda España, pero un poco está ahí, ¿sabes por qué? Por que en Madrid estaba

la base americana y de ahí fue donde se empezó todo.

Sí, yo recibí ya esta información. Pero otra, sobre el graffiti, que había empezado en Alicante.

MC ALBERTO – Eso depende de quién hables, de una zona u otra te dará la información... yo siendo objetivo, porque podría decirte, yo, de Castellón, quién ha empezado el graffiti allí he sido yo. Porque yo llegué de Barcelona a Castellón y allí no había ninguna pintada, yo iba por ahí, pintaba y nadie me decía nada, ¿por qué?, porque como nadie había hecho nunca nada...

*Me hablaste del dibujo de la portada del libro de Garí que un dibujo tuyo. (...)
Pero háblame de las tías en el hip hop.*

MC ALBERTO – A sí, vale. En el disco este, en el "Madrid hip hop" había... en todo disco de rap español, pero el "Madrid hip hop" fue el primero que se hizo así, esto de canción de amor, un *b-boy* hacia una *b-girl*, un poco como que siempre había que tener una canción de amor en un disco de rap, pero siempre era de *b-boy* a *b-girl*, los "BZN" también sacaron un disco y también tenía una canción de amor. Era un rollo como si tú no eres una *b-girl* y no me aceptas como soy, soy *b-boy* hasta la médula, hasta la muerte y si no me aceptas así... o sea, ponían el hip hop por encima de todo. (...) es que esa chica no me conviene, me quitará algo que a mí me da vida. ¿Qué sentido tiene eso? ¿ es que vale más el hip hop que una chica? Yo digo, no tiene nada que ver, pero si una persona te esta privando de algo no se merece estar contigo. Es que mira, entonces, de repente salió el rap aquí, en el "Rap en Madrid" había una tía por primera vez cantando que se llamaba Sweet, y dos tías cantando, eso en 89, se llamaban Sony y Mony, itías rapeando en español! Porque hasta entonces yo había oído a MC Lyte y a Salt'N'Pepa, eran americanas y cantaban en inglés y te llamaba la atención pero decías, "mil grupos de tíos y uno de tías" y pasaba desapercibido. Entonces qué pasa, como había poca gente, tías, en el hip hop, yo a lo largo de los años me he dado cuenta, cuando iba con gente mayor, que ellos iban a cualquier sitio y se ponían a vacilar con chicas, pero eran chicas

normales, y a las chicas les llamaba la atención porque pintan, bailan por el suelo... eso les llamaba la atención porque no lo hacía nadie, claro, entonces las chicas se fijaban en este tipo de tíos. Eso explica también porque la gente se metía en el *rap* para ligar. (...) entonces veía que con lo del *rap* ligaba mucho porque era diferente. ¿Qué pasó con las tías?, ¿qué hacían para gustar más a un *raper*o? Empezaron a usar esta postura, llevaban camisetas pero no tenían ni idea de la cultura *hip hop*, ¿son tontas? Para eso, que no lleven una camiseta que ponga Public Enemy si no saben ni quien son. (...) Los tíos, la gente del *rap*, las tomaban como tontas, porque lo que hacían era seguir una moda e intentar moldarse para ligar con los tíos, y si fueron tratadas como tontas es porque realmente se comportaron como tal, no tenían ni puta idea de la cultura. No digo que hubiera, sí que había tías, yo he llegado a conocer tías, pero ¿qué pasa? veías que en general era gente así...

¿La Sony ahora tiene una discográfica que es Zona Bruta?

MC ALBERTO – Sí, en Madrid. Salió como el nombre de un disco. Mira, ella grabó en el “*Rap en Madrid*” en 89, y en el 90 en el “*Rap Aquí*”, también con el dúo Sony y Mony, con una canción que las dos tías se peleaban por rotuladores, para taggear, era graciosa. Con el paso de los años hubo un parón en el circuito nacional, las multinacionales intentaron aprovechar de los grupos y sacar pasta y los grupos empezaron a irse de las discográficas. Entonces empezó a haber un surto de maquetas, 92, 93, y no había tías, nadie hacía nada, todos eran grupos de tíos. Y de repente en el 94 salió un grupo que era dos MCs y una tía.

¿Una tía DJ o MC?

MC ALBERTO – No, MC. Se llamaba Misión Hispana, y al año después en 95, salió un disco que se llamaba “*Madrid Zona Bruta*”, era de otra discográfica, este grupo se llamaba El Club de los Poetas Violentos, la discográfica un poco que llevó mal el asunto. Al año después, se fueron de la discográfica en que estaban y crearon “*Zona Bruta*”.

Que es una discográfica de hip hop.

MC ALBERTO – Puro y duro. Sólo *hip hop*. Como directora de “Zona Bruta”, pues, como la que más se curró, hay varias, está Sonia, Ana y Nieves, pero Sonia... la de Sony y Mony. Y actualmente la discográfica tiene los mejores MCs españoles, los más representativos. Ella, de hecho está casada con Frank T, que es muy importante dentro del *hip hop* nacional, uno de los que mantiene el *hip hop* en su esencia, sobretodo líricamente, cuanto el mensaje uno de los más críticos. Y esta discográfica fue, casualmente, la primera discográfica que sacó a Ari MC en la escena nacional, muy respetada y que dices “por fin una tía que canta *rap* español, denunciando, con estilo”, se llama Ari, Ariana Pollo, es una chica dominicana que vive en Gerona. Aparte en esta discográfica esta trabajando Musa.

¿En la parte gráfica?

MC ALBERTO – Que yo sepa no, en la parte gráfica hay otro, Zeta, que también pinta graffiti. Que fue quien pintó la portada del “*Rap* en Madrid”, en graffiti, en 89.

¿Hay alguna diferencia entre el rap femenino y en masculino?

MC ALBERTO – Espérate, te acuerdas cuando te dije lo de las tías y de cómo creían que tenían que ir vestidas... las tías creían que tenían que ir vestidas guarras, como tíos. El tío que iba con un pañuelo y una camiseta de tirante sudada, un poco por decirte, iba a pintar y luego no se lava la ropa, y la tía iba así, con una camiseta ancha... iban de tío. Y no se les veían femeninas. Eso hizo también que en el *hip hop*, hablo de España, a no véseles femeninas, la gente del *rap* les tenía como tontas.

¿Pero eso qué tiene que ver?

MC ALBERTO – Te hablo en el ámbito general. No es una opinión mía tampoco. Pero todo el mundo las veía así. A nadie se le podía tomar en serio siendo tía

cantando *rap*, ¿por qué? Porque se iba muy bien maqueada o bien vestida era puta, entonces era muy difícil. Pero de repente salió esta chica, Ari, en una presentación que fue llamada "Mujeres Chingas", ella sacó el nombre de "Mujer Chinga" para decir, soy MC, soy una tía y soy una mujer chunga, como yo también soy peligrosa como vosotros. Tengo peligro en el micro ¿sabes? Ella se hizo respetar mogollón, de los tíos del *hip hop* en España, mejor que varios en el escenario. Con ideas claras del *hip hop*, ¿sabes?, la gente empezó un poco a imitarla, todas las chicas; ella no se iba vestida como un chico, iba vestida como ella. Con el paso del tiempo, luego más, conforme ella se ha ido montando, y como también había influencia del *hip hop* americano... no digo que le ha influido, pero ahora ya están un poco más femeninas, ahora ya salen pintadas, (...) ahora están más preocupadas con la estética, ahora ya se arreglan más. También uno madura y se da cuenta de que la imagen es importante; a raíz de eso, las tías ya están tomando un poco de conciencia... en España, la chica de España no toma mucha conciencia de eso. La chica de fuera, o gente que vive aquí años, sea francesa, sea inglesa, sea guineana, sea donde sea, pero sobretodo africana, se nota más la postura esa, de ir típicamente vestida como una *b-girl*, pero a la vez femenina. En las españolas son *b-girls* pero a lo tío, o sea, nos imitando demasiado.

Muchas escritoras me han dicho que tienen que ser un poco tíos para pintar, incluso la Sole me dijo...

MC ALBERTO – son ellas mismas que tienen esta conciencia.

¿Crees que el rap hay una conciencia de la cuestión de la mujer en el hip hop, hablan de eso?

MC ALBERTO – Ah, eso te iba decir. Tampoco se hablaba de eso, las tías que cantaban en español no hablaban de eso. Hablaban de tonterías, intentaban imitar el *rap* de un tío en plan vacileo, y de repente, cuando salió esta chica hablando de problemas, además sociales, del problema de la mujer; por eso se le respetan, a Ari, porque habla de la mujer.

Porque marcó una diferencia ahí.

MC ALBERTO – Claro, porque una tía, por fin, habla defendiendo a las tías.

¿Y ahora tú crees que el rap esencialmente femenino sea más conciente de la cuestión del género?

MC ALBERTO – Sí, pero también intentan imitar al *rap* femenino americano. Aparte que hablan de la mujer, también tienen temas muy provocativos, con referencias al hombre, que dicen, “nosotras somos las diosas...”, el poder sexual de la mujer, sea como que están alcanzando el poder. Las tías en España están imitando y queda mal, porque quedan de guarras, además.

¿Y dentro del movimiento, a parte del rap, se habla de la cuestión de la mujer?

MC ALBERTO – Sí, sí, se habla. Ya te digo, aquí en España hay poca gente, pocas tías. Las tías suelen venir de eso aquí, suelen venir de “mírame como estoy buena, me he follado a no sé cuantos...”, y dices “¿pero de que va?”

¿Y los tíos de qué van?

MC ALBERTO – De todo un poco, pero menos que las tías.

¿Por qué? Porque en el hip hop siempre hubo una disputa implícita, quizá las mujeres usen el poder sexual para entrar en la disputa...

MC ALBERTO – Puede ser. Lo que se quiere en España es crear un *hip hop* que se distinga, tú vas a Francia y ves que el *hip hop* allí es diferente a los Estados Unidos. El *hip hop* en España rehuye de influencia americanizada. Como meter cosas en inglés, decir palabras... hay grupos en España que adoptan, para coger el estilo, el flow, hablan en español pero como si fuera inglés.

¿Hay grupos aquí que hacen mezcla de ritmos españoles?

MC ALBERTO – Sí, de ritmos sí, pero quiero decir de estilo...

Pero te pregunto lo de usar el flamenco, por ejemplo, junto al rap...

MC ALBERTO – Eso sí lo hacen. Lo que se está luchando en España es que el

hip hop español se conozca fuera como español. (...) Para que veas, el grupo este DJ Jessie James & The Fresh Prince, ahora Will Smith es muy conocido.

Y la gente le ve un poco mal, como vendido...

MC ALBERTO – Como De la *Soul*, un grupo que estuvo aquí el año pasado, y en la roda de prensa dijeron, porque ellos son amigos de Will Smith, y ellos siempre preguntan lo del *hip hop* comercial, y ellos dijeron, “mira, si me preguntéis por Will Smith...”, decir que Will Smith no es *hip hop* es como decir que un español no puede hacer *hip hop* porque es español (...). Es que él es primer artista del *hip hop* que ganó un Grammy, nunca en la historia habían ganado, y no fue retransmitido en la tele, se transmitieron todo menos lo del *hip hop* (...). ¿Queda tiempo? Te cuento lo del graffiti.

Sí, empezaste en Castellón...

MC ALBERTO – Sí, bueno, en Barcelona, paralelamente a todo eso de la música, yo en “*Bitter Street*” sale un chico que se llama Ramón, es hispano del *Bronx* y su vida es pintar graffiti (...). Pues un poco de eso y un poco de lo que yo veía en las calles. Empecé a escribir mi nombre, con boli, con todo lo que tenía a mano, rotuladores. Quería poner mi nombre en sitios donde no me conocían, para que me conozcan. Iba a Madrid, a Barcelona y ponía mi nombre, ¿y qué?, luego vuelvo dentro de unos meses y la gente sigue sin conocerme. Siempre he tenido conciencia de pintar en sitios donde se pueda quitar, sitios donde no se hace daño, no ir a una cristalera o a un coche porque eso vale pasta... entonces para escribir en sitios donde no me conocen, lo hago en sitios donde me conocen, en el baño del colegio, las mesas de la gente. Luego vine a vivir en un pueblo al lado de Burriana en Castellón. Llego al pueblo, y nadie sabe lo que es el *hip hop*, nadie sabe lo que es un graffiti... Como no me sabía las calles, los nombres ni nada, iba a Castellón, iba a Burriana en tren pero no conocía nada, para no perderme iba moviéndome e iba firmando; si luego veía violeta sabía que hoy había pasado por allí, si luego otro día hacía naranja sabía que... yo comencé a pintar para conocer las zonas, así no me pierdo, encuentro

donde he firmado y voy siguiendo las firmas y llegaba a la estación para volver a mi casa, llegar al pueblo. Fui haciendo eso, y de repente, pasando los meses, me encuentro una firma al lado de la mía, ¿quién ha hecho eso, si no pinta nadie? Yo ponía MC Alberto ya. El chaval que había firmado tenía familia en Barcelona, me junté con él. (...) Llegó un momento que me trasladé a vivir en Burriana, para ir al instituto, y de repente en la noche de Fallas, habíamos planeado, es que hasta ahora estábamos pintando por ahí ocasionalmente, pero en la noche de Fallas íbamos con una mochila llena de sprays para firmar todo y mañana nos va a conocer todo el mundo. A todo eso, relucí mi nombre en la firma, porque hacia un mes antes la policía ya empezaba a preocuparse con las cosas pintadas por ahí, quité el MC y Alberto lo corté y se quedó en ATO, mi amigo dijo "si tú eres Ato, yo Ete". Y en la noche de Fallas, toda la gente se concentra en la Falla que van a quemar y se quedan zonas vacías, nosotros vamos al revés, y vamos firmando por toda la ciudad. Los bomberos y la policía están donde está quemando, no nos van a pillar, y fuimos haciendo eso. (...) Habíamos comprado los sprays para hacer eso e íbamos a hacer un dibujo con nuestros nombres en el Instituto, en una vía que todo mundo pasaba y la veía, y pensamos, la firma va a ver toda la gente y la pieza sólo los que pasan por aquí, vamos a utilizar lo de la pieza en bombardear más, gastamos lo de la pieza para bombardear. Entonces fue una animalada. En una noche, todo el pueblo lleno. No había calle que no hubiera, eso fue en el 90. Entonces claro, fue un escándalo. Empezó a salir en los periódicos, la policía empezó a investigar... De repente, al lado apareció una firma al lado de la nuestra que ponía JRG, era de uno que se llamaba Jorge.

De pronto empezó la comunicación.

MC ALBERTO – Empezamos a investigar y resulta que este chaval iba a mi clase en el instituto, pero a él le daba miedo venir hablar conmigo porque él sabía que era yo, porque me vio, y le daba miedo porque pensaba "este tío pinta por ahí y no tiene miedo de la policía..."

¡Este es un tío muy malo!

MC ALBERTO – ¡Claro... y yo no era para nada violento! En cambio él, él sí que era muy, no violento, pero defendía mucho lo suyo. Al final era el que nos protegía, si alguien, sobretodo rockers en aquel momento, si algún rocker nos decía algo...

¿Rocker, qué es?

MC ALBERTO – A los que les gusta el *rock*. Pues, teníamos muchos problemas con ellos porque, como eran los chulos de la ciudad, de repente ven que unos tíos que pintan por la calle tienen más éxito con las tías que ellos, están llamando más atención. Y luego se unió otro chaval; el primer que empezó conmigo se alejó y nos quedamos los tres.

Y ¿cuánto tiempo estuvisteis pintando? Porque ahora ya no pintas más.

MC ALBERTO – Digamos que empecé en el 89, en el 90 fue el éxtasis, en 91 también, sin parar, día a día, llegué a tener la necesidad, de estar en mi casa y estar lloviendo y yo mirar por la ventana y quedar con mis amigos, y llamarme ellos y decir “no, no vamos, aunque esté lloviendo un montón”. Tengo que oler un *spray*, poner mi nombre más veces por ahí, ir a la calle y hacerlo. Eso pasó también, llegar un momento que no tienes dinero para comprar el *spray* y tienes que robarlo.

¿Y cómo lo hacías?

MC ALBERTO – Como en estos sitios no pintaba mucho la gente, sólo eran nosotros, eso estaba en el mostrador...

F

Nombre: Santi

Función: Bailarín de *breakdance*

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 9 de junio de 2002

Quiero que me hables de cómo empezó el hip hop en España.

SANTI – *Hip hop* en España... recuerdo aquellos años, finales de los 70, 80 cuando comenzó a entrar en España la música del *hip hop*, el *rap*, (...) esta música entra en ti y no puedes evitar a bailar. Creo que empezó en estas fechas. Más adelante comenzaron a entrar aquí las películas de *breakdance*, "*Bitter Street*" con Grandmaster Flash y Fourius Five, "*Breakdance*", también "*Wild Style*", y fue un boom. Un boom que la televisión captó, y las radios. Recuerdo mucho a Kiki Supermix, muy conocido en toda España con su radio vinilo; y fue un estallido en España, corría el principio de los 80, y en Madrid en concreto, recuerdo donde yo vivía, nos lo pasamos con bomba, bomba.

¿Y el rap español?

SANTI - El *rap* español, pienso que ha sido un tiempo, porque yo pertenezco a la vieja escuela, la "old school". Entonces, la gente bailaba, hacían grupos de *breakdance*, en el graffiti recuerdo mucho el Muelle que firmaba con su *spray* todos los metros de Madrid. (...) Muelle era un chico de Madrid que en aquella época, era 83, 84, 85, es famoso porque creo que ha escrito en todos los metros de Madrid y parte del extranjero. Bueno, todo ello incentivó porque la juventud siempre esta deseosa de sentirse identificada con algún movimiento, la música ejerce un poder tremendo dentro de las personas, tremendo en la mente. Y yo pienso que se empezó a hacer el *rap* y el *hip hop* en aquel momento porque ya los grupos formaban sus grupos profesionales que iban, pues, a convenciones a bailar, y hacían campeonatos. Recuerdo mucho los *raperos* de la nueva escuela, que por cierto bailan a la gloria. Y dirigieron un campeonato de gimnasia deportiva y de *break*. No íbamos en el Nuevo Ministerio en Madrid, en la Plaza Castilla, la zona norte; y nos juntábamos allí los domingos por la mañana, había, yo que sé, 30, 40, 50 grupos, 300, 500

personas. Aquello era una pasada, estábamos en la plaza bailando, a ver quién hacía en movimiento de cadena, quién era el especialista en hacer el espejo, quién sabía hacer la voladoras encadenando con el giro de cabeza, bailar con la mano... cuarenta mil historias, y todos aprendíamos unos de otros. La verdad es que hay que decir que el movimiento en el *hip hop* lo que sí era, era una unidad. Una unidad de toda la juventud. Y quizás hay un pique, a ver quién baila mejor, pero siempre valorando. Y veo que es buen movimiento para hacer una unión y una amistad entre la gente. En mi época hay que decir que también estaba la "Juventud Baila", y aquél concurso que había en Tocata, "Tocata *Break*", que por cierto bailamos también con mi grupo en la primera semifinal. Por si alguno se acuerda, había unos vestidos de "Sargento *Pepper*" que quedaron segundos, pues, éramos nosotros. Tengo que confesar una cosa, a mí me daba mucha vergüenza bailar en público, exhibirme, pero cuando empezaban a ponerte canciones, el mensaje de Grand Master Flash, Rum-DMC, y muchas otras canciones, pues, te ponías a bailar y no podías evitarlo. Me acuerdo mucho que entrenábamos y ensayábamos como locos. En todos los barrios, igual que ahora, estaba el grupito, cada grupito quedaba para entrenar, a ensayar y a buscar información. Nos veíamos en ciertas discotecas de Madrid, y allí siete u ocho grupos a bailar, traían algunos videos piratas de Australia, de campeonatos de *Break*, de Estados Unidos. Por cierto, en *Bitter Street*, uno de los grupos que bailan, era *NYC Breaker* que bailaban de maravilla, eran de los campeones. Bueno yo recuerdo toda aquella época como algo gozoso, donde íbamos a disfrutar bailando. La realidad era: a bailar, a disfrutar, a descargar la adrenalina, a vivir la música que te agrada sin hacer ningún daño. También recuerdo que no había ni pastillas, que la gente no esnifaba rayas, ni se metían drogas, por que eso para todo el *hip hop* y el *break* sobra, todo eso está fuera del *rap*.

¿Había chicas que bailaban?

SANTI - Bueno, Madre mía. Las chicas, las féminas, siempre se quejan de que no hay libertad en el *rap*, y es donde más se ha visto que la mujer se siente

realizada. Tienes que ver cuando comenzaron Salt'N Pepa, que luego se dividieron el grupo, Alice... hay un montón de *raperas* y grupos que por aquí no han pasado, nosotros las escuchábamos en Madrid como música de importación y videos de importación. Las chicas son tremendas, tremendas, tremendas para el *rap*. Ellas comenzaban a venir con los grupos, me río porque íbamos al Corte Inglés de Madrid en la Puerta del Sol, y el domingo íbamos por mañana allí el grupito, poníamos nuestro casete, se juntaban allí cinco, quince, cincuenta, doscientas personas. Y allí cada uno bailaba a su estilo, cada uno domina mejor lo que es estilo, pues el electro, o el baile del mimo, o el baile del suelo. Y dábamos allí una exhibición tremenda, ¡y pasaba el Castillo de robot a pasar la recolecta! Y las chicas allí también se lo pasaban muy bien, que comenzaron las chicas también a bailar.

¿Y cómo ves el hip hop actualmente? Aquí en España.

SANTI - Bueno, lo veo tremendo, tremendo. Hace exactamente un año, recuerdo haber ido a ver Alberto en el Pabellón de la Fuente de San Marcelino, y hubo una reunión allí de *hip hop*, a bailar y a cantar...

MC ALBERTO - Eso fue hace tres años.

SANTI - Hace tres años... que los años pasan Alberto, las canas vienen... entonces me sorprendió porque ya tengo alguno más de treinta, y vi como cantaban chicos de Algete, de Barcelona y de Valencia, me sorprendió como dominaban el estilo porque realmente para cantar *rap* y *hip hop*, que estilo callejero, un estilo de las personas de la calle, uno canta como siente, uno canta como lo vive, canta como lo goza, lo disfruta, o sea, y me encantó porque hacían unos cantes, unas variaciones de música, unos ritmos, una letra, que por cierto hay que hablar de la letra que es importante... y evolucionó un montón. Sobretudo me sorprendió ver el graffiti como había evolucionado, en cuanto a sus dimensiones, en España entera están marcando el pintar con graffiti. Que también es un tema muy importante para la sociedad incluso, creo yo. Y hay una historia muy interesante, que quizá desconozcan los empresarios, que hay un respeto entre las personas del *hip hop*, del *rap*, entre

las personas que lo formamos, a las pintadas y al graffiti, de no borrar, de no manchar; salvo algunos animales, algunos que hay que pegar con el micro, o con un buen disco de (¿?). Por que lo que hacemos bien todos, por algunos salvajes, adolescentes, pues si ponen ahí a fastidiar cristales de banco y hacer barbaridades, pero en general el mundo del graffiti ejerce una influencia positiva en la sociedad.

Quiero volver a una cosa que has hablado antes. Me has dicho que en el hip hop las mujeres se realizan. ¿Qué quieres decir con eso? Explícame mejor. Porque yo veo muchas chicas hablando justo el contrario, porque se sienten mal, porque es un ambiente de hombres, algo machista...

SANTI - ¿En el hip hop? Bueno, como siempre hay que hablar de dos escuelas, de la vieja, que es la que más he vivido porque he estado dentro de ella, y la nueva escuela, quizá la que ha se formado en esta última década. Realmente hay que decir una cosa, el rap lleva a una alegría y una satisfacción, el bailar, el disfrutar, el gozar de algo que sientes. Sólo hay que ver aquí a MC Alberto cuando pincha que no para de mover su cabeza, o cuando cualquiera oye rap, es que no puedes evitarlo. Pero luego existe otro hip hop que manda un mensaje horrible, quiera o no quieras eso va entrando en tu mente y va a cargarte tu subconsciente, es una realidad. (...) La mujer apartada, bueno tampoco a las mujeres les han gustado mi escuela, aquellos años, el bailar por los suelos haciendo voladoras, cabriolas, hay que decir que la juventud que baila breakdance hace una gimnasia deportiva, ivamos que tremenda! Y con la mujer, por lo menos hay una dificultad. También a la hora de pintar graffiti, yo recuerdo que las chicas hacían tan o mejor que los hombres, ella expresaban sus sentimientos, su problemática, sus preocupaciones, pena quizás, no se atrevían a decir a sus profesores, a sus familiares. Yo creo que la mujer hoy en día, la veo que a la hora, lo que es la música y cantar se siente realizada. Pero hay un aspecto, que es el rap que está transmitiendo la realidad mediante los medios de comunicación, que son, que quieras o no, los que llegan a ti; pues es un rap con mucha pornografía, donde hay una especie de culto al sexo. Y el

sexo a todo el mundo le gusta en el *rap*, pero no caer en barbaridades que transmiten quizás mucho machismo, muchas drogas, y quieras o no, te haces en las barbaridades que cantan algunos. Porque ver *raperos* famosos que ponen verdes a otros, como Will Smith, como MC Hammer, a ellos los ponen por el suelo. Y bueno, pues se está degenerando un poco. Yo diría que lo que es la cultura del *hip hop* y el *rap*, en ciertos grupos degeneran a todo lo que es círculo de este movimiento.

¿Y crees que hay gente todavía que intenta salvar esto?

SANTI - Hombre, aquí tenemos por ejemplo a Fluxy D, este es un monstruo del *hip hop* al estilo latino, él viene de Costa Rica. (...) También podemos hablar de muchos otros, *raperos* en castellano, y *raperos* en Alemania, (...) que cantan en alemán, en castellano, en inglés, que cantan un *hip hop* muy callejero. (...) También en francés. Puedo decir que el *hip hop*, lo que es buen mensaje que se transmite con la música, alucinante, con varios estilos, pues está evolucionando en el mundo entero, con grupos que son cristianos de creencia. No te estoy hablando de *raperos* que van vestidos de curas, pero sí *raperos* que conocen el significado de la palabra de Dios. Entregados a Jesucristo, pero que no por ello dejaron de hacer carrera musical, y transmiten su mensaje, es positivo, es bueno, eso para mí es lo más importante.

Me gustaría que hablase todo lo referente a las mujeres en los ochenta, que te acuerdes.

SANTI - Las mujeres eran bellas en los ochenta, en los setenta y en los noventa. Yo recuerdo que en aquella época se integraban como siempre. Nosotros siempre hemos sido un grupo hombres y mujeres, para ello hemos sido creados, creo. Y las chicas se iban acondicionando poco a poco a los estilos. Mira, nos entraban desde los Estados Unidos de América los estilos de la ropa, íbamos vestidos con las zapatillas de baloncesto, las gorras, y las chicas se acondicionaban a aquellos estilos. Hoy en día es un poco diferente, se lleva mucho el piercing, y otras cosas. Ya te digo, antes no había tanta historia,

como pastillas de 500 J 6 4 H 230 Spiderman, no sé que, no existía nada de eso y la mujer se integraba perfectamente en los grupos. La mujer empezaba a bailar con un poco de timidez por el suelo, siempre le daba un poco; pero la mujer bailaba con nosotros en los grupos, se animaba mucho a bailar de pie. La mujer en el graffiti, cuando se comenzaba en aquella época, desconocida totalmente, perseguida, quizás el aprendizaje era a través de los videos que veíamos, o de las películas, como *Bitter Street*, que iban de noche a pintar en los trenes, y la policía y la gente los perseguía. Pero trataban de hacer una expresión de su personalidad, de su idiosincrasia, de la sociedad, de su barriada, de la problemática, de sus aspiraciones, los deseos, y trataban de hacer algo por su valor, el valor de la mujer, que quizás no era algo reconocido, pero eso es una cosa de toda la vida. La mujer vale, y vale mucho. La mujer tiene una cabeza mucho mejor que el trucho, como dicen, la mujer usa mejor la cabeza que nosotros. Y ellas querían hacer algo que impactara, algo que la sociedad, que su barriada, que su escuela valorara y dijera "jolín, esto queda bonito, esto está muy guay, esto nos encanta ver, esto te hace sonreír". Y el graffiti tiene esta particularidad. También se remezcla la problemática negativa de estos grupos, de estas personas que también se quedan reflejadas en el graffiti. Las persecuciones, este horror a la policía, la delincuencia, la drogadicción, y piensan que todo el *rap* se ha abarcado varios estilos.

Estás hablando del graffiti, pues, ¿te acuerdas de alguna chica de la época en el graffiti, que se quedado en la memoria del pueblo como el Muelle, por ejemplo?

SANTI - Bueno, chicas nombres no. Pero chicas que conocí que hacían graffiti sí. Y los hacían de maravilla. Chicas que iban con sus pinturitas cuando habíamos quedado con tal grupo para ir en tal zona y al muro tal, por tal lugar que se nos permitían, ¿no? No era ir así de extranjs. Y cuando iban se realizaban porque llevaban todo el boceto, llevaban su pregraffiti ya hecho. Y pintaban a la gloria. (...) Quizá aquí en España no hemos podido ver el boom que ha tenido la mujer en la música *rap* en varios países, pero la mujer se ha

sentido realizada en este movimiento. Porque yo pienso que es íntegro, el hombre por si solo nada hace y la mujer por si sola tampoco. En la unión está la fuerza.

¿Y Muelle? ¿Ha muerto?

MC ALBERTO – Esto es una duda que yo tenía desde pequeñito, cuando iba a ver mis primos en Madrid todos los veranos. He visto a Muelle, el primer graffiti que he visto en Madrid, en Galicia, en Valencia, en Barcelona, pues en todos los sitios. Y en Barcelona estaba que veían unos, si vas a Valencia, otros, a Galicia, otros. Pero uno estaba siempre en todos sitios y este era Muelle. De repente a la mitad de los noventa la gente empezó a decir que Muelle había muerto. Unos decían que lo habían matado, otros decían que por enfermedad había muerto. Otros decían que había sufrido un accidente. Pero un montón de gente dice que está muerto. Entonces, no sé si estará muerto o él ha querido fingir su muerte y él mismo ha extendido a la voz que está muerto. O al mejor no está muerto y son simplemente cosas que hablan la gente. Pero es una gran duda. Porque es que nadie sabe nada de él. Y da la casualidad que este mes, una revista publicó unas fotografías.

SANTI - Bueno hay que decir que en aquella época conocíamos mucho a Peter. Peter era de los primeros que empezaron a bailar *breakdance*, y bailaba al estilo de pies.

¿Y era español?

SANTI - Sí, sí, y él lo hacía de maravillas. Aprendíamos a hacer esto, el espejo y todas las cositas. Y con también fue el primer grupo a Tocata a bailar. Íbamos a las discotecas, íbamos a los campeonatos. Es uno de los pioneros del *breakdance*. También recuerdo que no9s íbamos a las bases militares de Alcalá, en Madrid. En Barcelona también se movía mucho, teníamos contactos, en Torrejón. Me acuerdo que iba con mis amigos allí a bailar y era una pasada. Era un hangar de estos, de aviones vacíos. Había unos DJs negros, había gente americana, black people. (...) Y la gente flipaba porque te metían aquella

música y aquel mensaje dentro que no parabas. Evidentemente nos pegamos unas palitas de bailar; en aquella época empezaba también súper Sonik, Salt'N'Pepa empezaba también con sus primeras canciones, The Queen Nataly, había un montón de americanas. Allí nos encontrábamos *breakers*, gente que iba allí a escuchar el *rap*. Porque claro, *hip hop*, *rap*, abarca muchas facetas, a todos los que hacen graffiti les gusta esta música, a todos los que cantan les gusta esta música, a todos los que bailan *breakdance* les gusta. Y otros ni bailan, ni pintan, ni cantan, pero les gusta esta música. Quiero decir, es un grupo muy grande, abarca muchísima gente. Y de cierto te diré, que hoy en día se ha desviado lo que es el *rap* mezclándose con muchos estilos, con lo cual, abarca más gente. Yo pienso que el *hip hop* en el mundo está pegando un boom. En el mundo cristiano, el *hip hop* y el *rap* se elevan a la gloria, con mensajes positivos. (...)

SANTI - Oíamos música de primera mano a través de Radio Vinilo. Recuerdo una tienda donde podrías comprar los maxis y los LPs importación. Pero nuestro bolsillo no estaba florido en aquella época para tanto, pero disfrutábamos de una manera tremenda con la radio.

G

Nombre: ZLK

Función: Crew de Escritores de graffiti hip hop

Origen: Orihuela, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 15 de junio de 2002

¿Cómo te llamas?

GUANCHO – Alejandro, Guancho.

¿Cuándo empezaste?

GUANCHO – Hará un año y medio, aquí en Orihuela.

¿Cómo empezase?

GUANCHO - Yo empecé con un colega muy feo. Yo me fui, me pillé unos botes y me fui a un muro de una obra a pintar. Y pinté ahí. Y pintamos más.

¿Aprendiste con alguien?

GUANCHO – Bueno, a principio aprendí sólo, pero luego me junté a estos dos. Ahora somos los tres, tenemos una crew, La Zona de los Kasados, ZLK.

¿Y pintáis cocheras también? ¿Trenes?

ZLK- Lo que tenemos por delante. Cuando podemos pintamos trenes... porque ahora la cosa está un poco...

¿Difícil?

ZLK- Bastante, aquí no hay cocheras ni nada, aquí no hay ni muros. No se puede pintar ni muros. Está todo controlado. Van en coches la policía y se ponen a mirar.

¿Y cuándo lo hacéis? ¿Por la noche?

ZLK- Nos da igual, cuando sea, por la noche es mejor.

H

Nombre: Marta García

Función: Escritora de graffiti *hip hop*

Origen: Orihuela, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 15 de junio de 2002

¿Cómo te llamas?

MARTA – Marta García.

¿Y que escribes?

MARTA – Marta.

¿Y eres de aquí de Orihuela?

MARTA – No, de Torre Vieja. Pinto allí.

¿Cuándo empezaste?

MARTA – Hace tres años.

¿Y cuantos años tienes ahora?

MARTA – Diecisiete.

Entonces empezaste con catorce. ¿Y como fue?

MARTA – No sé, empecé a ir con unos amigos y me dijeron de pintar, lo probé y me gustó y seguí pintando. Pinto en Torre Vieja, en Orihuela, en Callosa, en Cartagena, en varios sitios.

¿Es la primera vez que participas de un concurso?

MARTA – No. Es la quinta vez que participo. Aquí en Orihuela, tercera. Ha habido tres años de concurso. He venido los tres años.

¿Y dónde participaste más?

MARTA – En Torre Vieja hubo otro concurso de graffiti. Ayer por la noche hubo uno por allí.

¿Conoces otras chicas que pintan?

MARTA – Sí, en Torre Vieja hay dos chicas. La Leo y la Lara. Y aquí, una chica que se llama María. Y en Callosa, María José y Billie.

¿Vosotras pintáis juntas o con los chicos?

MARTA – Yo suelo pintar mucho con los tíos, no sé, como pintan más, y eso... pero muchas veces cogemos a las chicas, nos juntamos, mola mucho.

¿Y conoces a otras escritoras aquí de España que sean muy famosas?

MARTA – De fuera no conozco muchas.

¿Y cómo ves el graffiti femenino aquí en España?

MARTA – Yo lo veo bien. Tampoco hay muchas chicas que pinten en realidad pero pienso que las que pintamos hacemos lo mejor que podemos.

¿Y ves alguna diferencia entre el trabajo de las chicas con lo de los chicos?

MARTA – Las chicas suelen pintar con colores más bonitos, pero lo veo graffiti igual. Lo veo graffiti.

Y la movida de bobear, de taggear, ¿crees que las chicas lo hacen con la misma frecuencia que los chicos?

MARTA – No pienso que somos más en eso. Yo prefiero pintarme murales en colores que ir por ahí firmando en paredes. Eso ensucia las calles.

¿Y el grupo de tíos que conoces también lo hacen así?

MARTA – ¿Si bombardean y eso? Sí creo que alguno habrá por ahí. Tampoco tanto... hay chicos que bombardean más.

¿Y pintaste trenes?

MARTA – No nunca he pintado trenes. No porque soy menor de edad y hasta que no tenga más años... como soy menor de edad no quiero poner a mal rollo a mis padres.

¿Has tenido problemas con la policía alguna vez?

MARTA – Una vez sí. Estaba pintando y me pillaron. Y nada, me pusieron una

multa. Al final no la pagué porque hablé con el dueño de la casa y me dijo que si la blanqueaba no pasaba nada.

¿Estabas sola o estabas con gente?

MARTA – estaba sola.

¿Por el día?

MARTA – Sí.

Y trenes, ¿las chicas por aquí pintan trenes?

MARTA – Sí, en Torre Vieja hay unas cuantas tías que ya pintaron trenes.

¿Y sabes cómo es la movida de trenes allí, cómo entrar en las cocheras?

MARTA – No sé porque nunca he pintado un tren.

¿Qué vas a pintar aquí ahora? ¿Tienes un boceto?

MARTA – No tengo boceto, lo voy a improvisar. Voy a poner Marta.

¿Cuándo vas a hacer una pieza, hay algo que siempre añades, un dibujo o una dedicatoria?

MARTA – Siempre hago mi firma y siempre dedico a alguien. A mi grupo, tenemos un grupo que se llama SVK. Significa Fúria Vocal Krew. Soy la única chica del grupo. Somos varios chicos de Torre Vieja y los conozco hace mucho tiempo. Nos conocemos más que nada como personas.

¿Cómo los chicos ven el trabajo de las chicas?

MARTA – Yo pienso que los chicos lo respetan bastante. Yo me he sentido apoyada por los hombres. Por haber menos chicas nos apoyan más. Yo veo mucho respeto y mucho apoyo.

¿No sientes que hay celos si una chica pinta mejor que un chico?

MARTA – No, no.

Bien. Las chicas que conoces, ¿cuántos años tienen ellas?

MARTA – En Torre Vieja tiene una de 19 y otra de 23. Son un poco mayorcitas.

Y otra tiene 23. Yo soy la más joven de todas. Ellas no han podido venir.

Al final Marta ha dicho que muchos piensan que las chicas no saben pintar y por eso le interesa realmente un reportaje sobre el graffiti femenino.

I

Nombre: Naya

Función: Escritora de graffiti *hip hop*

Origen: Orihuela, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 15 de junio de 2002

¿Cómo te llamas?

NAYA – Naya .

¿Qué escribes?

NAYA – Lady Naya.

¿De dónde eres?

NAYA – De Bilbao.

¿Y como llegaste aquí?

NAYA – tengo un grupo aquí, la peña aquí. Tengo un piso aquí donde vengo pasar el verano. Ahora voy a quedarme en el invierno por lo del crío [Maya estaba embarazada de ocho meses].

Cuéntame un poco de tu historia.

NAYA – Hace tres años, empezamos a pintar. Ahora tengo 22, tenía 19. Empecé con gente de Madrid, con un grupo, Los Incas de Madrid; y luego aquí con La Zona Norte, otro grupo.

¿Ya sabías algo de pintura?

NAYA – Sí, de pintar sí. De pintar con *spray* no; pero estaba en la academia de arte cuando pequeña. Pero con el *spray* no lo había probado hasta eso, hace tres años. He aprendido con gente. Yo qué sé. También, el tío con quién estoy

lleva once años pintando. ¡Por eso tengo un buen profesor, un buen maestro! Yo no he empezado del cero. He empezado en mi casa, diez libros de graffiti, mogollón de revistas, sacos de fotos, ino es sólo que me interesaba, es que comía el tema!

¿Dónde pintas ahora? ¿Por toda España?

NAYA – Sí. Ahora lo último que estaba haciendo ha sido en Bilbao.

¿Cómo es el graffiti en Bilbao?

NAYA – Pues en Bilbao está naciendo. Sí, ya lleva tiempo, pero todavía está naciendo la movida, el rollo, el sentimiento. Todavía esta allí como para evolucionar.

¿Y a la gente le gusta?

NAYA – Sí, la gente lo valora. Ves en la calle la gente que no pinta graffiti y que lo valora más que en Madrid, porque el sitio no está muy quemado y la gente está más abierta a esta cultura, arte. Estás pintando aquí y a lo mejor te pasan cuatro viejos y te dicen “voy a llamar a la policía” ¡Que va! Estás pintando y la policía no te dice nada. Eso es graffiti. ¡Hombre, si no estás haciendo en la puerta del Ayuntamiento! A mí me ha venido la policía y no me ha dicho nada. Se preocupan primero por lo de apología al terrorismo, por si estás haciendo pintadas al terrorismo, pero cuando se dan cuenta que es graffiti... ¡ah, graffiti! Venga! Y te dejan pintar ahí.

¿En Bilbao se pintan trenes?

NAYA – Hombre, yo he pintado. Poquillos, cinco o así.

¿Cómo hacéis allí? Cocheras por la noche...

NAYA – Estábamos de mosqueo porque nos habían borrado unas piezas el Ayuntamiento. Nos había tachado a gris. Pues ¡vamos a las cocheras! A un sitio que no son cocheras, son las vías. Pero como allí la gente no pinta trenes, no está vigilado, es mucho más fácil que en cualquier sitio. Nosotros fuimos allí y

nos pintamos primero uno de Mercancías y luego uno que iba a la playa (...). Nos metimos allí a pintar un vagón entero, todo tranquilamente.

¿Y los trenes luego circulan o los quitan para limpiar?

NAYA – No sé. Es que no he visto ninguno. He visto Mercancías sí que he visto por ahí algunos. Pero trenes, lo que se dice trenes, yo no he visto ninguno. Y metro... metro no sale.

¿Pintan el metro?

NAYA – No, no. Está todo limpio. ¡Parece el pasillo por donde llevan el ET! Allí sí que te comen. Si te dejas una firma en el metro te dirán cinco viejos - ¡El súper Metro!

¿Hay otras chicas que pintan en Bilbao, o en tu peña?

NAYA – En Bilbao creo que no he pintado con chicas. Solo con una que no me acuerdo ni como se llama. No hay muchas chicas que pinten. Hay una que no me acuerdo. No hay una que digas, está ahí una piva.

¿Por qué hay tan pocas mujeres pintando graffiti?

NAYA – ¡Porque allí hay una tontería que es una cosa de tíos! Y aquí también. Si el otro día estuve pintando en un colegio en Torre Vieja, con unos chavales en un muro para el fin de curso, un mural. Y me puse allí a pintar y me venía el niño y me decía ¡anda, para una chavalita pintas bien! dando por hecho que por ser mujer ya no puedes pintar, ¡Y viene otro niño de nueve años y me suelta la tontería de que por estar embarazada no pintas mal! Hay mucho machismo. Y las tías, por la mayoría están muy cortadas. Es muy difícil, en un mundo en que está un poco ligado por los hombres, por los tíos que siempre son más... ¿yo qué sé? Lo mismo que si con 16 años te molas jugar al fútbol. Es muy difícil la aceptación. Y hay gente en realidad que le mola mogollón que las chicas pinten.

¿Qué los escritores piensan de las chicas que pintan?

NAYA – Depende. Hay algunos que no pensarán nada y otros que pensarán que de puta madre, y otros que son gilipollas. En plan... yo lo he oído que el graffiti es de hombres. Yo lo he oído. Y que una tía no puede pintar. Porque subnormales hay en todos sitios, en el graffiti, en el fútbol, y en todos los lados. Cuando estaba en Bilbao no he visto graffiti. Con quince años, dieciséis años no he visto graffiti. El único graffiti que yo vi fue una foto que me mando uno de Madrid. Eso es lo que yo conozco del graffiti. En Bilbao están haciendo. Había graffiti por sólo una zona que había que pillar un tren para ir y por la que yo no me movía para nada. Es muy difícil, por lo menos para mí es muy difícil. Tú vas a comprar Montana y no hay. Tienes que llamar un tío por teléfono que te lo vende... yo qué sé. Ahora empieza a haber, hay cuatro revistillas.

¿Conoces alguna escritora de fama en España?

NAYA – La Ire, una que pinta trenes. Es que chicas hay muy pocas. O no se dejan ver.

La última pregunta, ¿Hay diferencia entre el graffiti de chicas y chicos?

NAYA – Suele haber. A lo mejor no mola decirlo pero el graffiti de las tías, a veces, a veces, suele ser más bonito. Más limpio, y eso, que estéticamente se quede guapo. A lo mejor ves el trabajo de un tío y ¡que asco! Pero hay muchos más tíos, mucho más estilo, mucho más técnica, mucho más todo, ¡vamos!.

J

Nombre: Ibero Mercés

Función: Coordinador de Juventud del Ayuntamiento de Orihuela

Origen: Orihuela, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 15 de junio de 2002

IBERO MERCES – Soy Íbero Mercés, soy el coordinador de juventud del Ayuntamiento de Orihuela. Y esta iniciativa comenzó, este es el tercer año. Bueno fue también por petición de un grupillo de chavales que estaban interesados en el tema, y también para intentar evitar un poco la problemática que existe con el graffiti; ya no solo en Orihuela, imagino que en todas las ciudades de España. Creo que hay un malentendido por parte de la gente, hay chavales que se dedican al graffiti, a pintar lo que es una pared, y hay gente que se dedica a molestar, a hacer la firma típica, la pintada, que molesta tanto al comerciante como a las instituciones públicas, el monumento. Entonces, creo que era una necesidad que había en Orihuela de hacer este tipo de concurso porque había una petición bastante amplia de un grupo de chavales.

IBERO MERCES – Nosotros empezamos con un colectivo pequeño, que nos solicitó este tipo de concurso. Aquí, lo que pasa en estos grupos es que el boca a boca corre muy rápido. En el primer año participaron 45, la segunda edición ya se amplió a 64, y en este año hay 82 inscritos. Creo que esto va en aumento, porque bueno, viene gente de Cartagena, de Elche, Torre Vieja, de toda la comarca e incluso fuera de ella.

¿Y cómo funciona? ¿Los chicos tienen que pagar la inscripción?

IBERO MERCES – No. Se inscriben en la Casa de la Juventud durante un periodo de quince días, luego les damos toda la documentación. Nosotros lo que hacemos es regalar diez botes de pintura, normalmente les es necesario más de diez botes...

¿Y la premiación?

IBERO MERCES – Sí, este año hay mil euros en premios. El primer premio son

500 euros, el segundo 300 y el tercero 200. Los premios han ido en aumento también, conforme ha ido avanzando el concurso.

¿Qué hacen después con las piezas, con el trabajo de los chicos?

IBERO MERCES – Se las queda la Consejería de Juventud. Porque nosotros en la Casa de Juventud, lo que hacemos es, los tres premiados, los colgamos allí en la Casa de la Juventud. Y la manera de valorarlos, aquí en Orihuela hay una escuela de arte, y lo que hacemos es pedir la valoración de los profesores de la escuela de arte, que vienen en la última hora de la mañana con el fin de que no conozcan quién es el autor de la obra, y simplemente valoran la obra. Entonces sobre la última hora de la mañana, sobre la una o una y media, cuando las obras ya están terminadas, valoran cada pared. Son cuatro profesores. Son tres premios pero dejamos un poquetín más abierto lo de los premios. Son tres premios en metálico y luego ellos valoran si hay un cuarto o quinto premio simbólico, vamos, solamente hay un trofeo. Económicamente sólo los tres primeros.

¿El Ayuntamiento hace alguna otra actividad relacionada con el hip hop, o con el Break?

IBERO MERCES – No. Este año lo que hemos hecho, dentro de los varios colectivos que hay, queremos hacer una Asociación de Graffiteros, con el fin, como te he dicho, de primero para evitar que hagan las pintadas, de que ellos estén coordinados, y que nos ayuden tanto a organizar esta ciudad como otras muchas. La idea de la Consejería de Juventud es crear una zona de ocio en Orihuela. Lo que queremos es, allí, preparar unos murales fijos para que ellos durante todo el año puedan usarlos. Y no solamente que sea un concurso al año. Incluso ellos mismos, nos vayan solicitando actividades.

¿En Orihuela hay problemas con el graffiti?

IBERO MERCES – Sí, hay bastantes problemas. Bueno llega a una época que parece que ha relajado un poco la cosa. Pero hay muchos problemas, no con el

mural del graffiti, sino con las pintadas. Con las firmas. En principio los políticos no veían muy buena la idea, pero parece ser que con lo que te he dicho de la Asociación, parece que están entrando un poco en razón también los graffiteros, con las reuniones los hemos hecho ver que si la institución y los chavales, los graffiteros, se llevan bien, será mejor para todos.

¿La iniciativa ya está funcionando entonces?

IBERO MERCES – Yo creo que sí. La Asociación aún no está formada, se formará en breve. Seguiremos conversando con ellos para que en la próxima semana se lleve a cabo para que podamos darle forma.

K

Nombre: Rafael Lázaro

Función: Responsable de Prensa de la Policía de Valencia

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 16 de junio de 2002

¿Hay aquí en Valencia alguna Brigada anti-graffiti?

RAFAEL LÁZARO – No.

¿Cómo funciona?

RAFAEL LÁZARO – Te explico. El tema graffiti es un tema de daños a unos bienes, entonces la ley, nuestra ley dice que tiene que haber una denuncia por parte de la persona que le han hecho un graffiti y que le han causado unos daños. Pero vamos a diferenciar, una cosa es que nos hagan un graffiti en un monumento que afectaría el patrimonio municipal, y otra cosa es que hagan un graffiti en una persiana típica, o en una pared, que tenga una propiedad, que sea de una persona particular. La persona particular que tiene que iniciar todo el proceso legal contra estas personas. Entonces ella va a valorar los daños que esta pintura o este graffiti le han hecho en X pesetas. Si la diferencia va a superar las 50.000 pesetas, estará un delito, a diferencia de una falta por el tema de daños (...). Pues, a partir de ahí, si estuviera con el tema de la falta, no conllevaría a ninguna detención. Y si estuviera con el tema del delito, si cogiéramos la persona, sí que conllevaría a una detención. Y es como con cualquier otro delincuente, con la lectura del derecho, con abogado... Tú imaginas que tienes un comercio como El Corte Inglés y llegan unos y empiezan a hacer graffiti en todos los cristales, en la fachada de acero inoxidable; todo eso conlleva a lo mejor a lo deterioro de la fachada, el cambio de los cristales, al equipo de mantenimiento que tenga que limpiar todo. Puede ser que ahí han hecho una simple firma, y otros que son verdaderos artistas a la hora de hacer el graffiti van a plasmar un dibujo, incluso hay gente que le autoriza que le hagan el graffiti, y paga por ello. Creo que son situaciones diferentes.

¿Y en un monumento público, por ejemplo?

RAFAEL LÁZARO – Ahí ya no es el simple hecho del graffiti. La persona está dañando un monumento público. Entonces el Ayuntamiento es el que va a iniciar todo el proceso para reclamarlo. Evidentemente los daños contra el patrimonio cultural son más cuantiosos tanto el valor económico cuanto en valor cultural, que si se pone en una persiana o en una pared. Aquí normalmente no solemos tener muchas intervenciones de este tipo. Hay barrios de la ciudad, uno próximo de aquí que se llama Cementerio de la Cruz Cubierta que empezaron a hacer graffiti y al final a los comerciantes les gustó y van contratando esta gente...

Entonces cuando no hay una denuncia la policía no interviene.

RAFAEL LÁZARO – No, si nosotros vemos que están haciendo un graffiti sí que intervenimos. Cogemos los botes de pintura, identificamos a la persona, para decirle al titular de esta planta baja, de este comercio, para decirle – hemos cogido a esta persona que estaba intentando hacer esto, o ha hecho esto, vale. Si usted quiere reclamar... claro, porque la persona tendrá que volver a pintar y eso le regenerará unos gastos. Si la persona dice que estos gastos son de medio millón de pesetas, por lo que sea, entonces tendrá que pasar por una parte penal porque es delito de daños. Si dice – no, eso lo cojo yo y lo pinto y no quiero denunciar – pues, no va a denunciarlo.

¿Organizan algún archivo donde apuntan los datos de los escritores de graffiti, nombres, firma?

RAFAEL LÁZARO – No, no existe nada en este aspecto.

¿Hay detenciones de chicas?

RAFAEL LÁZARO – No, difícil, más de chicos.

Y aquí en valencia ¿dónde se realizan más denuncias de este tipo?

RAFAEL LÁZARO – donde suele haber mucho es en este barrio que te he dicho... es que no es una actividad que conlleve mucho. Probablemente hay un

departamento en el Ayuntamiento que es Departamento de Limpieza, que sé que el Ayuntamiento tiene una brigada para limpiar los graffiti. (...) Quizá en Holanda o en otras ciudades europeas donde puede haber alguna masificación, Francia a lo mejor. Recuerdo Holanda porque allí empezaron con los vagones. RENFE también tiene, es que es privada, tiene su propia policía, son vigilantes de seguridad. Ellos son los que controlan. Allí sí que practican. (...) Hubo una época que se puso de moda pintar vagones.

Es como en el aeropuerto, uno no puede entrar y pintar un avión. Son zonas que pertenecen al Estado. Si hay que intervenir la detención se va a realizar igual, lo que pasa es que como ellos disponen de servicio privado son ellos los que persiguen y si detienen a una persona la pasan a la policía. Para hacer la detención y la denuncia formal. Ellos son los que en primer lugar localizan.

Nosotros aquí somos la policía local en el ámbito de la ciudad. Luego después, en un ámbito más comunitario está la policía nacional, que está aquí está en Mizlata, en el área metropolitana y en demás pueblos. Y entonces las denuncias se tramitan a través de la policía nacional. Pues cuando cogemos una persona de estas características se la llevamos a las comisarías del cuerpo nacional y presentamos la denuncia junto con la persona danificada que tiene que colaborar y decir que este le ha causado tantos daños. No esta realmente tipificado expresamente como un delito – el pintar graffiti – eso genera unos daños y estos daños pasan a ser una falta o un delito. Y según esto lleva a un camino judicial o no.

¿No hay nada en el Código Penal que penalice el graffiti específicamente?

RAFAEL LÁZARO – No. En nuestro Código Penal Español no.

¿Y sobre vandalismo?

RAFAEL LÁZARO – Es que hay que ver, qué es lo que consideramos vandalismo. Me refiero que ¿pintar un graffiti en la calzada o en la fachada son actos vandálicos? Me parece más que, actos vandálicos son los que conllevan a destrozar contenedores, cristales, parece más actos de vándalos. A pesar de

ser personas que no están cumpliendo con el protocolo social, no se están comportando vandálicamente. Quizá el graffiti puede causar un daño pero no es daño estructural. Si voy rompiendo cristales sí que estoy causando verdaderos daños, esto porque el acto vandálico viene de sembrar cierto temor en la sociedad. Quizá un graffiti no molesta; puede molestar a la persona que lo afecte, o si es un graffiti grosero o algo que pueda afectar a las personas que pasan por allí. Normalmente, la impresión que da es de una persona que dibuja muy bien, es un buen artista, una forma de plasmar arte por la ciudad... pero, con moderaciones (...) A lo mejor deberíamos crear entornos, zonas de graffiti... En el cauce del río, donde están los patinadores, allí sí que suelen haber, es su núcleo, es donde ellos se desenvuelven. Bueno pues allí en su rampa son pintadas sus cosas, legales entre comillas. Es un poco su entorno. Pues ahí está. Otra cosa es lo que molesta a estos de limpieza. Sí que te pueden decir – en los colegios suelen poner en las vallas, siempre que hay un espacio en blanco, llamativo, allí va a aparecer, tarde o temprano, si no un graffiti, algo rápido, como un nombre, y si ven que no lo limpian, van a seguir. Por esto hay una brigada especial, o específica sobre esto. Entonces ellos van y homogenizan los colores de la pared y procuran borrarlo. Pero si uno se pone un poco más pesado la policía tiene que intervenir. Pero suele pasar un periodo de tiempo, incluso hay patios así más públicos que en las paredes cada uno hace su graffiti, y pasan tres meses y vuelven a hacer otro. Y está ahí, molestan a la persona que es propietaria y no afectan a las personas de un patio o de una plaza, o en una nave abandonada. Pues esta es una forma que esta gente en vez de estar en otras cosas, pues, esté entretenida en estos aspectos, ¿no? No son tan preocupantes por el tema de seguridad y tampoco perseguidos policialmente. De graffiti estamos hablando de verdadero dibujo, no la pintada típica de *spray*, que ponga "huelga general" o que ponga cualquier circunstancia.

Estamos hablando de los dibujos y de las firmas.

RAFAEL LÁZARO – Eso no prolifera mucho, se ve esporádicamente en ciertos

puntos y sobretodo eso, en una nave abandonada donde llega uno y se gasta un dineral en pintar y dejar su obra allí. Hay unos que son verdaderas obras de arte.

L

Nombre: Antonio Molla

Función: Servici de Gestió de Residus Sólids i Neteja – Ayuntamiento de Valencia

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 16 de junio de 2002

ANTONIO MOLLA – Hablar del problema no solo del ponto de vista técnico, sino político. ¿Qué procedimientos administrativos? ¿Qué lo transforma más en política? (...) Según este documento de algunas ciudades el gobierno australiano. Era las mejoras que se obtenían, y con unas técnicas de gestión, informática, de cómo se trataba a las personas, a los graffiteros, tanto si eran organizados, como si eran individuales. Se vendía un programa para control de la base de datos, de las zonas e de las acciones de los graffiteros. Y se vendía algo que no es comerciable por una organización como un Ayuntamiento, ni por una administración autonómica o estatal, que la de legislar de otra forma, o establecer un procedimiento de acumulación de delitos, para perseguirlos de otra forma. Si por un graffiti no se puede perseguir, pero por una acumulación de graffiti, hay una acumulación de daños... y por supuesto los graffiteros no hacen un solo graffiti en su vida. Entonces se aumenta la gravedad, y ante la gravedad de delitos de una persona...

Se puede presentar cargos...

ANTONIO MOLLA –...Se establecían, ya no solo vía penal, sino vía civil, es que es una cuestión más de derecho que se escapa de mis conocimientos...

¿Y el modelo que ustedes siguen aquí en el Ayuntamiento?

ANTONIO MOLLA – El modelo que seguimos es otra cosa. Posiblemente la antigua forma que tenían en estas ciudades de Australia.

Me gustaría que hablase un poco de cómo funciona la Brigada.

ANTONIO MOLLA – La Brigada tiene un presupuesto importante de unos

100.000.000 de pesetas, en euros, pues, casi 1.000.000 de euros. Que consta de veinte equipos, un equipo por distrito municipal. De manera que aquí tienes los distritos municipales de Valencia, cada distrito tiene tres o cuatro barrios. El equipo tiene una furgoneta con todo el material necesario para repintar; en el caso se pinta con el mismo color, en el caso de piedra se lava con chorro de arena o con productos abrasivos. Esta furgoneta va equipada con dos personas y todos medios materiales y mecánicos para repintar o quitar la tinta.

¿Y cómo suele ser el trabajo? ¿Hay una denuncia o el equipo va y limpia lo que ve?

ANTONIO MOLLA – El trabajo va por zonas. Limpian una zona de su distrito, y si hay algún aviso puntual en concreto, pues, en esta jornada de trabajo se dedica una hora a hacer temas puntuales fuera de su zona prevista en su calendario de trabajo.

Sí. ¿Y con qué frecuencia suelen limpiar?

ANTONIO MOLLA – Ahora los equipos están trabajando todos los días. Según los presupuestos, porque cuando hay reducción, suele verse afectada la parte de limpieza de pintadas, es algo menos delicado, menos crítico cuanto a la higiene de la ciudad, cuanto a la salud público. Lo que más se reciente son los equipos de limpieza de pintadas.

¿Hay mucha necesidad aquí en Valencia? ¿Mucha demanda de limpieza de pintadas?

ANTONIO MOLLA – Sí. Que yo sepa es muy parecido con otras grandes ciudades.

¿Alguna zona o zonas específicas donde se concentra más el graffiti?

ANTONIO MOLLA – Sí. En la zona del centro histórico, o en grandes vías es donde más trabajo hay. Luego en barrios periféricos en las zonas cercanas a edificios públicos. El graffitero busca claramente zonas de gran afluencia de paso.

¿Y las zonas abandonadas?

ANTONIO MOLLA – No es habitual aquí en Valencia. No es un caso importante y por lo tanto no hay una limpieza especial.

Principalmente en los edificios públicos, los monumentos, las vías de paso y en la propiedad privada, ¿no? Y ¿Cuál es la prioridad de limpieza? Porque están las firmas, están las pintadas políticas, están las piezas grandes, estas de muchos colores...

ANTONIO MOLLA – Hay una prioridad, claramente en pintadas políticas, luego, digamos en las firmas, y por los grandes, los graffiti más artísticos, suele haber menor prioridad. Solo cuando están más deteriorados y ya perdieron su punto artístico, su punto estético, en otros casos no molesta tanto.

¿Y Ustedes tienen alguna relación con los transportes, con la EMT o con el Metro?

ANTONIO MOLLA – No. De cierto, pintadas solo de mobiliario y no de medios móviles, que no dependen de aquí de este servicio, no se toca. Y las pintadas de mobiliario que dependen de otros servicios, como semáforos, señalización, buzones de correo... las basuras sí que las limpiamos, pero todo tipo de mobiliario que no sean fachadas privadas o muros, que no sean contenedores y papeleras, es limpiado, quitado los graffiti, carteles, por los servicios correspondientes que los dependen. Correos limpia sus buzones, tráfico limpia sus semáforos, cada institución limpia el mobiliario que depende de ellos.

¿Hay algún archivo?

ANTONIO MOLLA – Sí. Las empresas concesionarias nos pasan una relación de puntos, de calles y números, y hay unas bases de datos.

¿Y hay fotografías?

ANTONIO MOLLA – Sí también. La base de datos de fotografía nuestra esta

organizada cronológicamente, con otros muchos incidentes de solares sucios, suciedad en vía pública. No hay uno específico.

M

Nombre: Ire

Función: Escritora de graffiti *hip hop*

Origen: Madrid, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 28 de junio de 2002

Me decías al principio...

IRE – Sí, que no pongo solo Ire porque me gusta mucho desarrollar las letras y los nombres. Si te centras en tres o cuatro letras te limitas muchísimo al espacio. A mi me daba mucha rabia que había un montón de letras que quería hacer y no estaban en mi nombre, la G, la F... y buscaba otros nombres, de un amigo, de mi perro, cualquier cosa para investigar un poco en las formas de las letras. Porque, además, descubrí que haciendo otras letras encontraba más formas para las mías. Siempre me ha parecido que hacer siempre lo mismo era un rollo. Ire es mi nombre oficial, es el nombre por lo que me conoce todo el mundo, como yo me llamo Irene, tomo el mundo me llama Ire. Y como siempre me gustaba Ire, lo que hice fue poner una A y ahora Aire. Ahora pongo siempre Aire, más largo... tres letras, una era un palo solo y yo me quedaba en nada. Pero siempre me acaban reconociendo. La gente que sabe que soy yo, sabe que ponga lo que ponga, los colores, las formas...

Ahora cuéntame un poco de tu historia, ¿cómo empezaste?

IRE – Empecé porque mi compañero de clase... fue la época que empezó el graffiti en Madrid. Empezó la moda americana, el *rap*, el graffiti. Él empezó a pintar en su barrio, era más pequeñito y nos gustaba llamar la atención, hacer algo divertido, fuera de la ley, era un poco el atractivo también.

¿Cuántos años tenías, como 14?

IRE – Sí. 14 o 16. Estaba en séptimo, creo que 14 o 15. O incluso menos. Hacerlo me divertía mucho. En principio sólo firmaba mi nombre y luego me atrajo la parte más artística, pero siempre pinté muy poquito. Además lo hacía muy mal, no tenía ni idea, no conocía a nadie que pudiera ayudarme, este chico

lo dejó y cambié de Instituto y no conocía a nadie que pintaba. Entonces procuré moverme por mi cuenta, pero fue difícil. Conocía a una gente que pintaba pero tenían un poco de problemas con otros grupos, como historia entre pandillas, guerra entre pandillas en la que yo me vi envuelta, sin quererlo porque yo no conocía mucho y era la única chica. Entonces me agobié muchísimo, había un montón de amenazas, y me asusté un poco. Y en esta época lo dejé. Yo tenía 17 o 18.

¿Cómo se llamaba el grupo?

IRE – Pues ni e acuerdo. Imagínate el contacto que tenía. Es que no tenía ningún sentido. Fui porque no conocía a nadie, y quería alguien que me enseñara y fui andar con gente que realmente no...

¿Aprendiste algo allí?

IRE – Aprendí muchísimo. Que sobretodo están las personas y tus amigos, y además que imejor sola que mal acompañada! Que si la gente no va a dar la cara por ti, tú no tienes que estar allí para nada. Primero, moverme por mi misma siempre. Y otra cosa que aprendí es que si algo te gusta no tienes que asustarte de nada. Y hoy en día no hay nada en el mundo que va me dejar hacer, si no lo decido yo, o sea, nadie me va a asustar, nadie me va a amenazar, nadie me va a intentar a echarme de ningún sitio. Porque está dentro de mí.

Y lo dejaste entonces en aquel momento, ¿por cuánto tiempo?

IRE – Sí, lo dejé años. Seguía firmando pero dejé el mundo este que te conozcan, que sepan quién eres, porque yo quería salir de amenazas y tonterías.

¿Llegaste a cambiar de nombre por esto?

IRE – Sí. Dejé de pintar lo que ponía, empecé a poner otras cosas. Al principio ponía Sol, luego cambie poniendo Tash, tampoco tenía muy claro lo quería poner. Hasta que cuando pasaron bastantes años, siempre procuraba

enterarme de lo que pintaba la gente, me gustaba mucho verlo. Pero no sé porque sentía que yo no valía para eso, que realmente no era mi mundo, que no lo había intentado de todo. Y años después, ya con otra gente, más mayor, desde luego más madura, de echo esto fue en 95 o 96...conocí a una gente, Conocí al Baci, (...) había una tienda de graffiti, nos juntábamos mucha gente, había muy buen rollo, yo seguía haciendo los bocetos y un día me dijo el Baci, pero en realidad no tubo nada que ver él, o sea, él no me dijo, venga vamos a pintar, yo empecé a salir con él... ¿o fue en otra vez? No, no creo que fue después, empezamos a salir juntos cuando yo ya empezaba a pintar otra vez. Pero Baci un día me dijo - ¿Por qué no pintas? A ti te gusta, se nota, te enteras...

¿Hacías solo bocetos y firmaba apenas?

IRE - Claro, firmaba, me interesaba pero no me planteaba siquiera lo de pintar. Y me dijo - ¿Por qué no? Vente un día, yo e acompaño - y pinté, me encantó. Hicimos una plata en las vías, súper sencilla, fea, normal, ¡vamos! Nada de otro mundo. De donde me había quedado, mis formas prehistóricas sin ningún sentido. Pero me dije, joder, eso es lo quiero hacer, a mí esto me encanta. Puedo. Me demostré que podía hacerlo y que era cuestión de intentarlo, y empecé a dibujar, me ayudaron muchísimo, estuvieron me apoyando, me llevaban a muros.

¿Erais un grupo, una crew?

IRE - No, ellos sí tenían sus grupos, yo era independiente. (...) Todo el mundo me apoyaba, me recibieron muy bien, éramos mucho más mayores. Teníamos 20 años, 22.

¿Pintas actualmente, sigues pintando?

IRE - Si, sigo pintando. Ahora por el trabajo y todas estas cosas no puedo pintar tan menudo como quisiera, y además me siento un poco más responsable, tengo cosas mías, compradas a mi nombre y no me puedo

permitir tener un juicio, sería la ruina.

¿Cuántos años tienes ahora?

IRE – Veinte seis. Y procuro pintar en sitios, desde luego no más pinto trenes, me encantaría, supongo que en algún momento lo haré.

¿Ya pintaste algún tren?

IRE – Sí. Pinté algunos trenes. Era también una espina que tenía clavada desde siempre. Siempre me había encantado. Y me llevaron, y me sentí cómoda también.

¿Y cómo fue? ¿Hace cuánto tiempo, unos cinco años?

IRE – No tanto, a lo mejor cuatro... Pues en esta época no era ya tan fácil como había sido. No era como es ahora, desde luego, porque ahora, yo tengo entendido aunque desconectada me cuentan historias, pero no sé como es ahora. Pero, era relativamente fácil. Tuve suerte y fui con la gente adecuada y a los sitios adecuados. Ellos lo sabían y sabían donde tenían que ir, yo que no sabía, pues un poco que me enseñaron. Supongo que comparado como está ahora era muy fácil, ¡pero yo no lo veía nada fácil!

¿Eso que llegabas allí y podías estar qué, una hora?

IRE – No, no. Un cuarto de hora, veinte minutos como mucho. (...) Hubo una vez, fui también a Barcelona a pintar, era facilísimo, allí sí podías gastar una hora y media, tranquilamente. Aquí pinté, las veces que pinté trenes era por la tarde, con los trenes circulando, la gente en la estación, el tren apartado y yo por detrás por el otro lado. ¡Muy bien! O sea, que realmente es muy tenso, pero es muy divertido, muy entretenido. En Barcelona tuve que correr una vez muchísimo, cogieron a una persona con quién iba ¡y me estrené de riesgo! Y realmente te digo, si me llevan a mí a ver el jurado me cogen seguro. Es que no corro nada, nada, nada.

¿Y eras la única chica allí en este momento?

IRE – Sí. Una vez pinté aquí y fue increíblemente genial porque era la sierra, entonces pintamos en la estación y luego nos subíamos en el propio tren, íbamos dentro del tren, con tu pieza aquí al lado, vendo las caras de la gente al pasar por todas las estaciones, reflejándose en los espejos. Bueno yo viví aquello y para mí fue increíble. Llagar a Atocha, bajas del tren y ver aquella cosa allí ¡Madre Mía!

Porque allí sí que las piezas circulaban.

IRE – En aquel momento en Madrid era prácticamente imposible, y hacerlo de tarde, ese tren tenía que salir, no había otra manera, vamos, no podían hacer otra cosa. Con lo cual, ¡además de verlo circular estabas tú en el tren! (...)

¿Y pintabais por la noche también en las cocheras?

IRE – Por la noche se pintaba, se pintaba por todas horas. Yo creo que fue una época muy interesante en Madrid. Se pintaba mucho, no era tan difícil como ahora. Muros también. Para mí la época de mayor creatividad a desarrollarse. Hasta entonces la gente estaba haciendo cosas muy parecidas y en esos momentos la gente empezaba a crecer como personas, (...) había mucha unión, la gente pintaba junta, nadie peleaba. Para mí una época de descubrir y experimentar, y para la gente de conocerse y de intercambiar.

¿Actualmente lo que haces son muros?

IRE – Sí, ahora muros. Por Madrid, si salgo a algún sitio también procuro pintar. Como, además, después de tiempo empiezas a conocer gente aquí y allá...

¿Y ya pintaste fuera de España?

IRE – No. En España, en Alicante he pintado, en Barcelona he pintado bastante, en Córdoba, en Granada, en Marbella, en Valencia...

¿Qué es lo que te gusta en el graffiti?

IRE – Ahora mismo la parte creativa, en otro momento de vida me atraía más el riesgo, la emoción, que la gente te conozca. Ahora mismo, estoy en otra fase y me atrae más hacer bocetos, dibujos que me gusten, y buscar la novedad.

Eso tiene que ver con la otra pregunta que te iba a hacer que es ¿lo que buscas en el graffiti, la calidad o la cantidad?

IRE – Para mí ahora mismo la calidad. Me encantaría la unión de las dos cosas, sería perfecto. Pero soy incapaz, porque no tengo tiempo, ni dinero, ni momentos para las dos cosas. Y ahora mismo miro la calidad.

¿Cómo relacionas el graffiti, con arte o con vandalismo?

IRE – Es la gran pregunta. El graffiti en sí, es que tampoco lo considero un vandalismo, me parece más arte. Pero me parece más aun una manera de comunicación de la gente que está dentro. Porque no empiezas a comunicarte con la gente que no sabe del graffiti, empiezas a comunicarte con los que saben ¿no? Yo he hecho eso y tú lo sabes, o he pasado por aquí... para mí mi graffiti es más arte que otra cosa. Más artístico que vandálico.

¿Firmas o solo haces piezas?

IRE – Uah ifirmas! ¡Una a cada dos meses! O cuando pinto, alrededor, ino llevo un bote en el bolso, ni un rotulador!

¿Sabes que clase de trenes le gusta más a la gente para pintar?

IRE – Creo que el Metro es la estrella. Para mí.

¿Y pintaste algún metro?

IRE – No. Es mi gran espina, y lo haré. Cuando tenga treinta años o cuarenta.

¿Es más difícil?

IRE – Creo que sí. Es la prueba. El metro está bajo tierra. Cercanías siempre fuera, lo veo mucho más fácil en el exterior. Dentro del metro es otro

ambiente, no lo he vivido pero, no sé, será increíble. Pintar en las ratoneras, no hay salida... Fuera, si corres el mundo es tuyo.

¿Conoces a otras chicas que pintan?

IRE – Sí. Conocí a una chica que se llama Jolly y que sigue pintando. Yo con las chicas que pintan graffiti siempre he tenido muy buen rollo. No he encontrado una competencia con malos aspectos, aunque las mujeres siempre son un poquito peligrosas ¿no? He tenido muy buena relación con Musa, hemos sido muy, muy amigas. La he considerado mi mejor amiga por mucho tiempo y ha sido increíble. Pintar juntas, ir a la playa, divertirse, hablar de chicos y de todo, y pintar. O sea, era todo. Esta también la Isa, pinta superbien y me encanta lo que hace.

¿De Madrid?

IRE – De Madrid. ¿No sé si conoces a Uri? Yo la vi muy parecida a mí al principio y cuando la conocí ya no pintaba.

Tú como chica ¿Has sentido celos de los chicos por tu trabajo?

IRE – A mí siempre me han tratado muy bien, incluso he tenido ventajas, la gente me trataba un poquito mejor. Yo creo que para saltar siendo chico es más difícil, hay mucho más competencia. Tienes que ser mucho más bueno para llamar la atención. Luego a las chicas, te ponen a prueba todo el rato, piensan que por ser chica te van a tener que proteger, piensan que no vas a correr, (...) piensan que te vas a asustarte, no es así, te prejuzgan todo el rato. Sí que es cierto, que me ha parecido que cuando eres chica, se metes la pata en algo, van a por ti. Yo lo he vivido, cuando eres mujer te juzgan como persona y no como artista. A un chico no le tienen en cuenta con quien se enrolla, pero con una chica sí. Parece que junto a tu cuerpo y tu vida, incluyen tu manera de pintar. (...) Con quien sales o lo que haces está relacionado con lo que estás pintando o con lo que estás por pintar. Como es la mayoría hombres, realmente son ellos los que mandan. Y si de repente uno decide que eres una puta, o eres una estrecha, sea lo que sea, uno lo decide y te echan a

patadas o a partir de entonces no vales y tendrás que luchar más. Yo tuve problemas de este tipo, claro. (...) Me da igual pero aprendí que la vida no debía girar entorno a un mundo como este. Quizá me vino bien porque pensaba que a mí no pasaría eso. Y cuando vino, vi que no hay que hacer nada para que te juzguen ¿no? Siempre había pensado que las chicas les llamaban putas porque las eran. Suele ser un poco lo que pensamos las mujeres a veces, te crees que realmente tienen razón, pero no.

¿Y crees que la situación que te pasó fue por envidia relacionada con tu trabajo en el graffiti?

IRE – Un poco de todo. Envidia o accidente. Alguien pensó que realmente yo no debía seguir en el mundo del graffiti y decidió expulsarme. Yo seguí pintando. Mis amigos son mis amigos, y también he aprendido a saber quien son mis amigos. Y que mis amigos no lo son porque pinto o pinto. Hay veces que la gente se te acerca y cuando empiezas a ser conocida, tuve mucha suerte y realmente cuando empezaron a conocerme un poco rápido, tampoco me considero una persona muy conocida, ni famosa, ni nada de eso.

Sí que eres, siempre me hablan de ti.

IRE – Es que siempre me he llevado muy bien con la gente, he tenido muy buen rollo con todo el mundo. Y eso también ayuda ¿no? Y por eso hay mucha gente que se te acerca, cuando eres *popular* la gente tiende acercarte a ti y tú te lo crees. Te crees que todo el mundo es tu amigo, hasta que descubres que no. Que por interés, o porque van a hablar más de ti, o porque te voy a ayudar en esto y en lo otro, o que pintando conmigo tú crees que van a ver tu pieza más. Y yo aprendí a eso, a seleccionar muchísimo más a la gente, o sea, que me vino bien también.

¿Crees que hay diferencia entre graffiti femenino y masculino?

IRE – Sí. No tendría porque haberla ¿no? Yo por ejemplo, a Musa, cuando veía sus piezas, siendo un poco más pequeña, más joven, tardé mucho a darme

cuenta que era una chica, de echo si no me lo dicen, a lo mejor no caigo. Ella tiene una forma de pintar que desde luego no es especialmente femenina. Pero yo, en mi caso, los colores, las formas...

¿En qué sentido?

IRE – Formas más suaves, más harmónicas, más redonditas a lo mejor. Hay chicos que también pintan así. A mí me gusta mucho la moda y me fijo mucho en los estampados, en las texturas.

Eso te iba a preguntar, ¿si sigues una tendencia, o si hay una tendencia en el graffiti de desarrollo en el tiempo con la moda?

IRE – Yo creo que sí, como en todas las artes, los tiempos cambian las formas de ver las cosas. Lo que llevas puesto este año de ropa, a lo mejor hace dos años no te lo habrías puesto ini de coña!

Y eso es igual en graffiti. Observé que las chicas tienen una visión más clara acerca de eso que los chicos.

IRE – ¡Es que los tíos no se enteran de las cosas! A lo mejor ellos no se dan cuentan o no se fijan, pero me doy cuenta perfectamente. Si en un año se lleva las zapatillas rojas, la gente va a usar más el rojo, te entra por los ojos. Si de repente alguien lo descubre que lo que mola son los bordes blancos, vas a ver un montón de piezas con los bordes blancos. Que hay una moda como en todo.

¿El graffiti de las mujeres estará más conectado con el ambiente?

IRE – Puede ser, yo, a veces procuro transgredir, justamente procuro usar justamente lo que sea todo lo contrario. Y con los colores me pasa eso también. Si todo el mundo opina que el amarillo y rojo no pega, yo los utilizo, a ver lo que pasa. Esa es la gracia, combinar, muchas veces incluso experimentar. Para seguir adelante tienes que tropezarte, yo he hecho cosas horrosas de ver, Pero allí siempre se pasa un detalle, una combinación o algo que dices – el conjunto es horroso pero esto de aquí lo puedo utilizarlo. Yo considero que si

una parte de algo lo he hecho bien, quiero ya cambiarlo y probarlo con otra. Y dentro de mi línea, creo que no use determinadas cosas porque no me gustan, no porque no las consideraba válidas. Creo que todo si puede poner de alguna manera.

¿Ya has hecho alguna otra forma de intervención, como pegatinas, propaganda guerrilla?

IRE – No, porque también me ha parecido parte de modas. Todo el mundo pasa a poner pegatinas; desde hace unos años, a la gente le ha dado a hacer cosas nuevas y no me ha apetecido por eso.

¿Crees que el graffiti es con spray apenas?

IRE – Sí. Pero creo que se puede utilizar de todo, he utilizado las manos otras veces. A mí me gusta utilizar el *spray* pero si a uno le gusta utilizar las manos para hacer cosas. No tengo pinceles para llevarlos, lo considero incómodo, no por otra cosa.

¿Y cómo es la movida del graffiti en España actualmente?

IRE – En España creo que hay una línea. No podría definirla porque es tan amplia. Sí que creo que hay gente muy española. Hay influencias claras, Nueva York, Francia, Alemania o Suiza. Son las influencias principales que veo en la gente y en mí mismo supongo.

¿Participaste de muchas exhibiciones?

IRE – En el tiempo que pintaba con Musa, ella viajaba mucho e íbamos juntas en muchas exhibiciones. Concursos no, no me gustan. Parece que comparar obras es imposible.

¿No por el hecho de la organización?

IRE – No, a mí me parece bien, que apoyen. Mientras puedas pintar, te van a poner pinturas, es lo que más quieres, (...), si no institucionalicen y el graffiti

siga libre en la calle. No se puede caer en el error de que pongan paredes del Ayuntamiento y que pinten allí, no. Que las pongan y pintaremos allí, pero también en otros sitios. El graffiti pierde su esencia; tiene que haber cosas, rápidas y guarras, el tío corriendo, ahí está la gracia. Cuanto más rápido, más divertido y mejor. ¿A ver que haces en diez minutos? ¡Yo sé que hay gente que está pintando metro en diez segundos! Tirando la palanca y pinta, muy rápido. Yo considero que hago las cosas rápida, pero tanto como estos no. Eso del palancazo a cualquiera que lo dijeras no se creerá. (...) ¡un suicidio total!

¿Publicas fotos en revistas?

IRE – No saco fotos, por vaguería, yo que sé.. Compró carretes de 36 y tardo tres meses para revelarlas... antes me acuerdo que ponía de doce y sacaba tres fotos y ya lo revelaba. Ahora se me olvida la cámara, y luego volver hasta aquí para sacar fotos... Antes cuando no tenía otra cosa que hacer, dedicaba mi tarde a recuperar mis fotos, ahora no vuelvo a los sitios para sacar fotos. Sí, es una pena por que hay piezas que me gustan un montón.

¿La ultima pieza que hiciste cuando fue?

IRE – Hace tres semanas. Aquí en Madrid, con mi grupo, UDT. No sé de donde viene, yo ya entré con el grupo formado, ¡pero me dijeron que significa lo que quieras! ¡Lo que se pone está bien!

¡Uno de todos!

IRE – Sí, ¡Proponemos!

(...)

¿En las exhibiciones te pagan?

IRE – Hay unas que sí y otras no. El año pasado me llamaron para una promoción de Camel, los cigarrillos, (...) llevaban el graffiti como parte de la ciudad, yo pintaba súper poquito y me pagaban un montón, estuve en discotecas pintando, muy bien, aunque el espacio era diminuto, era muy distinto, muy interesante, me gustó.

(...)

IRE – Eso fue en una exhibición en Granada y aquí pone Ire pero lo hizo Musa.

¿Habéis cambiado de nombre?

IRE – Queríamos jugar con el hecho de que no nos conocía nadie y queríamos saber quien se iba a enterar de que yo era yo y ella era Musa. La gente que entendía sabía perfectamente quien era quien... fue muy divertido.

Este pone Telma y Louise, Yo soy Telma y Musa. Louise. Tuvimos una época muy larga en que poníamos Telma y Louise. Nos sentíamos así totalmente. Un poco nosotras contra el mundo. Fue divertidísimo.

(...)

IRE – Soy muy orgullosa de lo que hago. (...) Hubo una época al principio que yo cogía lo que estaba en mi moda, y estaba limitada por eso, con lo cual procuré repetir mucho, mucho, cosas simples para coger la técnica, y una vez que tuviera yo la técnica poder... primero hay que ocuparse de eso. (...) Y cuando vi que podía hacer las cosas que pensaba, porque al principio dibujaba cosas muy complicadas y tenía que hacer en la pared cosas más sencillas. (...) Hay muchas veces que retomo mis fotos del pasado para recuperar la inocencia, algo que pierdes muy rápido. Te enseñan que tienes que hacerlo como no sé quien... uno tiene que asumir su propio estilo.

Hay mucha competencia.

IRE – Además, tener mucha información te contamina. Es muy difícil ver un montón de fotos y no quedarte con nada en el subconsciente. No estás copiando pero te quedas con cosas en la cabeza y un mes después vas a usarlas. Yo me quedo mucho tiempo en la ignorancia a conciencia. Para liberarme de tanta información. Sin saber lo que está haciendo nadie, hago mis cosas. Una vez, iba a hacer una R como un pulpo, monísimo, con formato de niño pequeño, sencillo, colores planos, me gustan mucho los volúmenes. Y vino alguien y me dijo – eso ya lo ha hecho uno. ¡Iba a ser distinto! Y a mí que más me da que la gente piense que yo copiara, yo sabía que era mío. Eso pasa, tú crees que eres original y resulta que ya lo han hecho tres veces, pero es tu

manera de hacer, tú vas a poner tu toque. Por eso ahora procuro no enterarme de muchas cosas para ver si yo saco de mí las cosas que quiero.

N

Nombre: Angélica / Clas

Función: Escritora de graffiti *hip hop*

Origen: Madrid, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 28 de junio de 2002

¿Qué nombre escribes?

CLAS – Ahora mismo Clas.

¿Pintas con algún grupo?

CLAS – Pinto con un grupo que se llama SG, Scotos Guarros. Somos amigos aparte de pintar. Pero nunca lo pongo, no soy de ningún grupo realmente, no me considero de ningún grupo porque llevo poco tiempo dedicándome a ello.

¿Y cuándo empezaste?

CLAS – Realmente, hace un año. Y en serio hace tres meses que pinto en serio, casi todos los fines de semana y a diario no, por que tengo poco tiempo. Tengo 26 años.

¿Y aprendiste con él [su novio, Antro]?

CLAS – Porque él sabe pintar y te llama la atención. Si haces una primera pieza y te queda mal, te rallas un poco, si te gusta, pues, te esfuerzas. Nadie nace sabiendo, es lo que me decía él, si vas practicando, vas haciendo mejor. Y fijarte en cosas de la gente, no copiar, pero observar cosas en los brillos, los colores...

¿Ya te movías en el medio del hip hop y del graffiti?

CLAS – El *hip hop* no es la música que más me gusta, pero el entorno a que me muevo sí que me gusta. A ellos sobretodo, sí que les gusta, el *rap* francés... yo trabajé en un discográfica de *rap* español, lo que pasa es que ahora me quedé en paro, pero he trabajado con grupos como La Mala Rodríguez, Siete Notas Siete Colores, son grupos del *hip hop* nacional; es que no sale mucho fuera,

pero he trabajado como promotora de artistas del *hip hop*. Y me gusta el *hip hop*, el *rap* y el graffiti que va también unido. No todo el mundo que pinta le gusta el *rap*, pero suele ser movimiento que va bastante unido. Es como el *break*, hay gente que no pinta, pero baila.

¿Dónde pintas, aquí en Madrid?

CLAS – Suelo pintar casi siempre por mi barrio, Caramanchel, por que no tengo coche para desplazarme. O Vista Alegre, Oporto, por estas zonas. Solemos buscar algunas fábricas abandonadas em otras zonas, pero cuando podemos desplazarnos em coche. Porque para llevar la pintura, es...

¿Pintaste ya fuera de España?

CLAS – No. He ido a verles a bastantes Jams a Sevilla, Poncerrada, pero fuera no. Este año hemos pensado ir a Estocolmo y seguramente bombardeemos un poco la ciudad.

¿Qué tipo de obras sueles hacer, platas, bombs?

CLAS – El *tag* me sale un poco mal porque aun no tengo estilo para lo que son las firmas. Me gusta hacer platas, aprendí haciendo platas, que creo que es lo más difícil también, porque los platas son para ir rápidamente, pintando, bombardeando. El color me gusta mucho, suelo hacer murales con mis amigos, porque trenes aun no me atrevo mucho. Está un poco chungo para pintar trenes.

¿Nunca has pintado trenes?

CLAS – He pintado solamente un RENFE, pero solo una chorradilla. Veníamos de una jam e paramos en Benina del Campo y ellos se metieron a pintar trenes y yo fui con ellos, hace nada. Yo tengo amigas que pintan trenes.

¿Cuéntame un poco de cómo es la movida de pintar trenes aquí en Madrid? Tú también puedes hablar, imagino que sabrás más.

Antro- Está muy difícil. ¡Vamos! Combinando un poco los horarios se puede pintar, es que tampoco pinto muchos trenes. Siempre que puedo pinto uno, pero pinto más muros que trenes. Soy más de pintar en la calle.

¿Y las cocheras dónde están, lejos del centro?

ANGÉLICA - Depende, hay de todo. Las cocheras más céntricas, sí que puede haber gente, el metro y el RENFE suelen ser más difíciles. Si tienes coche se puede salir por Madrid y pintar tranquilamente.

CLAS - Aquí en Madrid estamos controlados en las estaciones, también el marrón que puedes comer, que te pueden pegar un palizón. Es el peligro, hay que tener experiencia o andar con gente que sabe.

¿Es verdad esta historia de que cada escritor tiene su cochera?

ANGÉLICA - Eso es relativo. Yo creo que no queda ninguna cochera virgen, que no haya pintado nadie. Yo creo que quién la descubre es suya, pero ahora no, no hay cochera virgen.

¿Entonces pintaste un regional?

CLAS - No se le puede llamar pintar, ¡vamos, que lo manché! Aun estoy un poco verde, más que nada es el subidón que te puede dar, aunque sea solo una chorrada.

¿Te interesa pintar trenes?

CLAS - ¡Hombre!, Me gustaría pero me da miedo, reconozco que tengo bastante miedo pero por eso, luego lo ves y te da subidón ver a la gente como hacen piezas bonitas. Veo que está bien pintar trenes pero se vas a hacer un manchorro... prefiero ver cosas chulas. Es difícil en el tiempo que te da... como cinco minutos... tienes que controlar bastante.

¿Los trenes que pintan aquí, luego circulan o los llevan a las cocheras para limpiarlos?

ANGÉLICA - Si pintas por la noche, suelen circular en la primera hora de la mañana. Se pega un recorrido desde la primera estación hasta la última, y a lo mejor lo dejan ahí para borrarlo. Si tienes suerte, sigue circulando, es que no tiene ningún criterio. Depende del día, se les hace falta sigue circulando, o porque hay mucha gente, o porque es hora punta no lo guardan. No hay ningún criterio. (...) Ellos [los jurados] lo que hacen es sacar fotos de las pintadas, tienen cámaras de video.

CLAS - Tienen mucho material de seguridad, por eso es un marrón pintar tren porque si te pillan no solo te comes el marrón de multa de tu pieza, sino que te pillas todo el vagón.

ANGÉLICA - La multa no es porque has pintado un tren, eso va relacionado con los metros cuadrados que hayas pintado. Pero si vas a pintar un tren con 17 vagones ya pintados y te pillan, aunque hayas pintado solo un vagón, te comes los 17.

CLAS - Si vas a pintar ten cuidado si hay piezas en el vagón. Porque si te cogen vas a comer más. ¡Multas exageradas, de 50 mil!

Cuéntame tu trayectoria.

CLAS - Empecé pintando Glamur con U, era un poco de risa. Lo he cambiado porque es más corto pintar Clas. No había ninguna firma que ponga Clas. Estuve buscando nombres con letras que son fáciles de pintar.

¿Qué es lo que te gusta más en el graffiti?, ¿Por qué empezaste?

CLAS - Porque te pones un día a hacer una pieza en plan tonto y acabas enganchándote. Como a uno le engancha la droga, a mí me engancha el graffiti, otro la música... un poco también es por superación, ves que te queda mal un día, y quieres hacer otra más bonita. O quieres hacer como la gente con quién andas.

¿Qué buscas en el graffiti, calidad o cantidad?

CLAS - La dos cosas. Lo que pasa es que cantidad es poco difícil para mí,

porque para hacer cantidad tiene que ser rápido, y por hacerlo rápido hay que hacer medianamente bien, con lo cual me quedo con la calidad. Me gusta ver una pieza chula, aunque me gusta también ver como una persona tiene bombardeado todo su barrio, o de repente te vas a Diego de León que está súper lejos y ves una pieza de tu amigo y dices - ¡Madre mía! Eso también mola.

¿Conoces otras chicas que pintan trenes aquí?

CLAS – Sí, sobretodo una chica que pinta bastante. Se llama Noer. Luego tengo amigas que pintan murales. Pero trenes es Noer. Además, es conocida porque va a muchos sitios y pinta muy bien.

¿Tuviste problemas con la policía?

CLAS – En mi barrio cuando pintaba un colegio. No hubo mucho problema porque tampoco estábamos haciendo nada feo, y nos pararon... pero a mi nunca me pidieron el DNI, ¿sabes lo que pasa? Que se supone que las chicas nunca pintan. Entonces nunca piden el DNI, a no ser que te pillen pintando tren. Pero siempre hay más problema con los chicos. En este sentido, es lo único bueno de ser mujer. La policía inmediatamente optó por lo que yo no estaba pintando, ni miró mis manos, ni pidió mi DNI, ni nada. Nos pillaron a todos saltando la valla, pero se supone que yo no estaba pintando. Yo no he tenido de momento ningún problema.

¿Cómo ves la escena del graffiti aquí en España?

CLAS – Hay gente muy buena. El problema es que no se conocen tanto a la gente de aquí. Siempre nos atrae más lo de fuera, pero aquí hay estilo propio, yo por el grupo que me muevo, y por la gente que conozco, veo mucha calidad. La escena del graffiti, la veo fuerte. Habría que hacer más exhibiciones, que la gente de aquí pueda salir. Porque aquí viene un escritor súper famoso del *Bronx* y le pagan dos quilos, y los de aquí les pagan lo justo, el viaje, la pintura y tal. Y hay gente muy buena, no digo por mis amigos, sino gente que lleva

mucho tiempo, además, chicas muy buenas, mi amiga esta es muy buena.

¿Y lleva tiempo pintando?

CLAS – Sí, lleva muchos trenes, más que su novio, de echo.

¿Hay alguna diferencia entre el graffiti de Madrid y el de Barcelona, o de Valencia?

CLAS – No sé. Lo que pasa es que de Barcelona conozco gente por ellos [el grupo], no personalmente. Se ve que están pintando con más fronteras, de Europa, eso sí que se nota, los estilos... tienen más estilo de Estocolmo. La gente aquí de Madrid sigue usando más el estilo de Nueva York. De Valencia conozco muy poca gente, conozco una chica que escribe Hira, pero no pinta más, pintaba también trenes. Yo creo que es eso, que Barcelona por estar más cerca de otras fronteras, allí llega más material... es el puto problema del territorio, las fronteras. Sería interesante que la gente se preocupara por eso, en todas las zonas hay gente que pinta, peor o mejor. Conocemos un niño que es de Burgos, ¡es un niño!, Y pinta trenes, y nadie piensa que hay un niño en Burgos que hace una *jam* solo.

¿Hay un estilo Español?

CLAS – No. Eso depende de la persona. La tendencia ni siquiera va por grupos, creo que va más bien por personas, de repente tienes en el mismo grupo gente que hace *Wild Style* y gente que hace otra cosa. Yo personalmente no conozco una definición de un estilo español. Supongo que de Nueva York ha venido el estilo salvaje y de Estocolmo el estilo más europeo.

¿Y con relación a los colores?

CLAS – Eso también es muy personal, por ejemplo, a mi me gustan los colores muy vivos, los colores muy pastelones, por así decirlo, el rojo, el rosa, en teoría los colores que a todo el mundo le parezca feos. Eso también lo he cogido de él [Antro], que a él le gusta mucho mezclar colores, de repente un naranja muy feo con un marrón ocre, queda como que se ve más. Ya que la pieza es más

sencilla en letras, complicar un poco los colores, hacerle líneas, o unos brillos con estrellas como de niñas, queda chulo.

¿Hay algún dibujo que siempre haces, o algo que añades?

CLAS – No, suelo siempre utilizar borde negro, casi siempre muy gordo porque suelo repasar bastante la pieza. Me gusta dejarla limpiita. Y de fondo, casi siempre, una doble nube de colores chillones, como muy de cómic, de pegatina. Hay gente que me hace algún carácter al lado un *rapero*, o hacemos un fondo de tetas... intento hacer cosas originales, ya que las letras son sencillas, hay muros que se ve mejor o peor. Ellos por ejemplo pintan mucho mejor.

¿Qué escritores admiras aquí en España?

CLAS – Mi novio, Antro. Y mis colegas, Wis, Isra. Me gusta mucha gente aquí de Madrid, gente que no es de mi grupo e que me gustan como pintan. No conozco mucha gente, veo piezas y digo. Esta me gusta y esta no. Me suele gustar un estilo más parecido al mío, pero no dejo de reconocer que hay otros estilos que tienen mayor complicación e que también están muy bien. Las escritoras que admiro, por ejemplo hay una chica que se llama Musa y pinta bien, lleva mucho tiempo y entiende mucho, y a la Noer, me gusta mucho. Eva. La Mey es una chavala que pinta muy bien.

¿La movida femenina del graffiti, cómo va?

CLAS – Conozco pocas chicas que pinten, pero están casi a la altura de los hombres, pues eso, en otro estilo, y en otras condiciones. Pocas pero calidad.

¿Por qué hay tan pocas chicas pintando?

CLAS – Porque se supone que nosotras estamos más preocupadas con otras cosas: que acompañar a sus novios...más que pintar. Preocupadas en hacer fotos. Porque es algo más de la calle.

¿Ves alguna diferencia entre el graffiti femenino y el masculino?

CLAS – Hay muy poquita escena femenina. A lo mejor en el estilo sí. Lo de chica suele ser menos complicado que lo de chico. Pero una chica puede hacerlo mejor que un chico, no tiene que ver el sexo, creo que es más bien el gusto. A una chica siempre le gusta algo más pomposo, más redondito, más bonito. Y ha un chico, un estilo más de flechas... pero no tiene nada que ver, hay chicas que hacen estilo salvaje, en Francia hay chicas que hacen caracteres, ellas hacen unas muñecas increíbles.

¿Qué piensan los chicos sobre el graffiti femenino?

CLAS – Yo hablo de mi entorno, y todos se respetan. Porque todo el mundo empieza haciéndolo mal, se supone que no es desde el primer día que vas a pintar bien. ¿Exhibiciones? Muy pocas. Yo creo que nos da miedo al ridículo, estamos en diferencia de personas, somos tres chicas y ellos son veinte, como están en su ambiente...

Eso quiero entenderlo.

CLAS – No, no hay machismo. Te hablo de mi grupo. A veces preguntas, evidentemente, pero no les importa ayudarte. Conmigo, estupendo.

Pues no tuviste ninguna dificultad.

CLAS – Estoy hablando de mi caso personal. Tampoco conozco chicas que han tenido problemas. El graffiti no es solo pintar, es también amistad, no tiene mucho sentido que no te ayude alguien.

¿Hiciste alguna otra forma de intervención urbana, como pegatinas?

CLAS – Sí, hicimos una pegada junto con otros compañeros. Era una pegatina grande y la compartíamos. Me gusta eso, pero creo que es compaginar junto al graffiti, es como bombardear, pero hay que pintar también. Es una nueva manera de ver el graffiti junto al arte gráfico, pero es un complemento.

¿Relacionas el graffiti con el vandalismo o con el arte?

CLAS – Un poco de las dos, es como preguntarme calidad o cantidad; si es arte, es calidad, se es bombardeo, es cantidad. Tiene que ver las dos. Me gusta ver un muro súper curado, pero me gusta ver la ciudad bombardeada. Me gusta que un graffiti esté bien echo, y para mí eso es arte, pero me refiero a arte siempre que sea con botes y haciendo piezas.

¿Nunca participaste de concursos?

CLAS – Tampoco lo hago por concursar, me gusta hacerlo porque ocupa mi tiempo libre, igual que a uno le ocupa tocando un instrumento, a mí me gusta pintar graffiti.

¿Publicaste alguna foto en revista?

CLAS – Un par de ellas, en Serie B y en Wanted, pero supongo que por amistad, porque era una pieza... pero me interesa si sobretodo la revista está dedicada al graffiti, y porque la gente vea que pinto, pero no me muero por publicar fotos, es algo que si surge, surge. Tampoco lo hago por ser famosa, iaunque luego voy a ser, está claro!

Y tú [a Antro], ¿qué piensas de la movida de las chicas en España?

ANGÉLICA - Hay muy pocas tías que pintan, porque pintar de verdad no es hacer una piecizita, es pintar todos los días, fines de semana, no hacer una pieza y quedar tres semanas sin hacer. La movida de tías es más lenta por eso.

O

Nombre: Isra

Función: Escritor de graffiti hip hop y dueño de la tienda "Push the Cap" que vende artículos de graffiti y del hip hop en general.

Origen: Madrid, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 28 de junio de 2002

¿Qué escribes?

ISRA - Isra, desde siempre. He puesto Rana, y puesto Risa también, invirtiendo un poco las letras. Y de hecho ahora pongo Risa también. Empecé firmando en el 89, más o menos, iba al colegio y empecé quedando con la gente del barrio e firmaba sobretodo en el metro, estamos todo el día en el metro, la estación, los carteles, por dentro saltábamos a las vías, firmábamos el tren enfrente, potábamos, que era como se decía. Llevábamos cámaras de video y en el metro no había nada, entonces era muy fácil estar horas y horas en la estación, no más que esperando trenes y saltar y pintar el de enfrente. Así estuve cuatro años, es que aquella época en realidad, tampoco existía moda de graffiti, antes era más firmar y nadie tenía dinero para comprarse pintura. La pintura de ahora es muy barata, pero la de antes... era muy cara. Éramos chavalillos, no teníamos dinero para nada. Te robabas los botes y con los cuatro botes era con lo que pintabas. Preferías hacer veinte firmas que una pieza, ahí contaba más la cantidad que la calidad y desde luego ninguno teníamos calidad, lo que contaba era que se viera lo más posible. En serio, me puse en el 93, ya me planteé a hacer piezas, aunque ya había echo alguna, pero ahí dije bueno, empecé a hacer muros, siempre he hecho muros, un tren y tal, pero muros sobretodo.

¿Por qué prefieres muros?

ISRA - Primero porque yo tengo un marrón en el metro muy serio. Tuve un juicio, fui enviado a arresto domiciliario, con comisaría... con 17 años, una multa bastante gorda.

¿Pero aquí en España con 17 ya eres mayor?

ISRA – Sí con 16 ya eres judicialmente mayor, te tratan igual a un mayor. Ahora tengo 27, hace 10 años. Poco a poco empezaron a cambiar las cosas, a partir de que me pillaron yo me lo tomé por un lado un poquito más artístico, no violento porque tampoco era violento, sino más de vandalismo, que lo respeto muchísimo y siempre lo he admirado, pero digamos que yo me metí por otro lado. Quizá por eso no pinto trenes, tengo algunos pero son menos de diez. Siempre he ido a muros, y, además, desde entonces yo me metí a la calidad no a la cantidad. Valoro mucho a la gente que pinta trenes, me dan la mayor envidia que hay, pero yo persigo otra cosa, ahora busco calidad. Me gusta mucho el estilo e intento sacar mucho provecho de las letras.

¿Haces firmas?

ISRA – Por la calle sí ahora te enseño un álbum de fotos, es que estaba mi madre, yo no quería hablar de eso cerca de ella. Lo sabe, pero joder, ella esta currando aquí con nosotros, pone piercing, es una madre un poco liberal, pero bueno, nunca me gusta hablar de lo que hago... me gusta salir por las noches también a hacer bombardeos por la calle. El metro ya no... Deberíamos salir a pintar por el metro pero esta muy difícil, mucha seguridad, para cuatro firmas que pones y que te van a borrar enseguida, yo prefiero la calle ahora mismo. La ciencia del metro es para gente que está más implicada en ello. Yo pienso que incluso, los que no estamos muy metidos con el tema de metro les quitamos la parte que se merecen ellos.

P

Nombre: Mey

Función: Escritora de graffiti *hip hop* y dueña de la tienda "Push the Cap" que vende artículos de graffiti y del *hip hop* en general.

Origen: Madrid, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 28 de junio de 2002

¡Hola! Empezamos con lo que escribes.

MEY – Mey.

¿Nunca escribiste otro nombre?

MEY – Nunca. Hombre, de vez en cuando pones, a lo mejor, el nombre de los grupos, en una pompa rápida, pero normalmente no.

¿A qué grupo perteneces?

MEY – N7, es un grupo más de barrio, y SG, imagino que lo conoces. Yo pinto mi nombre. Y la gente que va conmigo todos los domingos a pintar, eso para mí es mi grupo. Aunque cada uno sea de otros grupos, a mí me da igual, yo los considero mi grupo.

¿Y cuándo empezaste a escribir?

MEY – Mi primera pieza es de 98. Es está, y la segunda está, en el mismo año.

¿Cuántos años tenías?

MEY – 17.

¿Nunca lo habías pintado? Es que está muy bien, técnicamente incluso.

MEY – La verdad es que me ayudaron y lo pase muy bien. Mis primeras piezas fue una riza entre todos. Esa gente con la que voy es mucho más mayor que yo, y siempre he sido como la niña. Y a la niña, le hacía mucha gracia verles pintar. Era como – algún día voy a pintar como vosotros – y ellos se reían – anda, anda, tú ponte a hacer bocetos que primero se hacen bocetos y luego se pinta la pared. Y poquito a poquito, siempre me ha gustado. No es solo el tema de ir a pintar, es que te vas con todos tus amigos a pasar el día, me gusta más saber que voy a estar con todos mis amigos pasándomelo bien que lo que se

hace en la pieza, la pieza también... me gusta echarle foto y que se vea. Es lo que conlleva al pintar es lo que a mí me gusta.

¿Hiciste bocetos y tagueaste?

MEY – Muchos bocetos y tags, ahora menos. Me he vuelto más tranquila, por así decirlo, tampoco he sido muy – venga, venga, vamos a pintar – no, siempre cuando me apetece. Y a lo mejor, quizás, como todos estos [la crew SG] están todos los días – venga, vamos a pintar – ¡Qué agobio! Déjame tranquilamente tirada en un parque sin hacer nada. Para eso soy muy vaga. Me gusta en los domingos dormir y hasta la cinco no bajo...

¿Sueles pintar semanalmente?

MEY – Más o menos, ahora cuando empieza el calor, menos. ¡En el invierno porque hace frío y en verano porque hace calor! Así que tengo temporadas y que a lo mejor me tiro dos semanas sin pintar.

¿Dónde pintas?

MEY – En el barrio, Caramanchel. O a lo mejor en el centro, pero lo que pintas en el centro es taggear. A lo mejor te haces una plata o algo. Pero ya aprietas a que pillen, en cambio, mi barrio yo conozco, no sé a que hora va a pasar la policía, pero lo tengo más o menos controlado.

¿Pintas trenes?

MEY – No, tengo mi tren pero no lo pinto.

¿Cómo tienes tu tren y no lo pintaste?

MEY – Yo tenía muchas ganas de pintar trenes, me hice un tren y ahora lo dejé.

Ah, ¿Por qué no seguiste?

MEY – Porque para eso hay que tener mucho valor, y yo tengo muchas cosas que perder. Yo tengo mi negocio. Me gusta mucho y aprecio mogollón a la

gente que lo hace. Un tren no es lo mismo que una pared, un tren es rápido, y aunque sea una pieza de dos colores, vale mucho, vale quizá más que un mural. Pero yo no puedo, prefiero hacer mi mural tranquilamente que sé que va a venir la policía, me va a parar, pero será una multa, no pasar una noche en el calabozo, no puedo arriesgar, yo ya tengo mi vida, más o menos.

¿Por qué esta una pieza de Antro siempre junto a eso [rollo de papel]?

MEY – Es el grupo SG, Scotos Guarros, pero en vez de poner SG, directamente hacemos el logotipo, que es rollo de papel.

¡Eso es estupendo! Lo conozco.

MEY – Sí, hay otra gente que hace un rodillo...

Tengo un montón de fotos de vosotros. (...) háblame un poco de tu estilo, lo que te gusta hacer, letras, colores...

MEY – Me gustan los colores que llamen la atención, y los que más me gustan son los moraditos. Es como degradados. Me gustan los colores que llaman la atención, son marrones, pero por lo menos llaman la atención. (...) Esta me ha regalado Isra para mí cumpleaños, es que nosotros nos regalamos piezas en nuestros cumpleaños. (...) eso fue después de un palancazo, los que habían pintado eran estos.

¿Qué es lo que te gusta en el graffiti?

MEY – No me gusta el hecho de pintar, sino lo que lo rodea, lo que conlleva el ir a pintar.

¿Qué prefieres, calidad o cantidad?

MEY – Cantidad, la verdad es que no tengo mucho; lo que busco es la calidad, un buen trazo, un buen degradado. El conjunto que quede bien, prefiero eso que hacer tres piezas y que las tres se queden mal.

Sabes decirme algo sobre las cocheras aquí en Madrid.

MEY – Como no pinto trenes, no hago mucho caso. Sé que tienen que currar muchísimo; estar a lo mejor una semana vigilando, observando, viendo como se puede entrar, por donde se puede salir, si este jurado a qué hora se va a comer, a qué hora viene... no solamente pintarse el tren, sino todo. La verdad es que tiene que tener mucho valor.

¿Cómo ves la escena del graffiti en España?

MEY – Al tener la tienda veo que cada vez más la gente esta interesada en el graffiti. Y más, lo utilizan para anuncios, a cada día se ve más. (...) Los murales, a la gente sí le gustan, las firmas, no, porque está guarreando. Y los trenes, pues, tampoco. Creo que cuando se pinta un tren, aparte de pintar, toda la adrenalina que suelta, y luego, que este tren, como se llama, que circule. No sé, hay que le gusta y otras no. Cada vez va avanzando más. Se está colorido está bien, pero si haces una firma, estás guarreando, lo que no saben es que antes de hacerte una pieza, te haces una firma. Fíjate como el graffiti está avanzando porque cada vez hay más revistas de graffiti, y se mueven por todo el mundo.

¿El graffiti español es identificable?

MEY – No lo sé, yo creo que no. Aquí vienen muchos guiris. A lo mejor, en un mural hay una pieza de un guiri...

¿Y diferencias entre el graffiti de Madrid, Barcelona, Valencia?

MEY – En estilo, sí. Reconozco una diferencia con el estilo alemán. Los alemanes no hacen... no utilizan sombras.

Son como 3D, muy real.

MEY – A mí me encanta y lo reconozco más, si veo un fanzine de Alemania, te digo que es de Alemania.

¿Aquí en Madrid estaría un graffiti más parecido al de Nueva York?

MEY – La verdad es que NY es como la meca, siempre vas a ver algo que comparas con NY, y no vas a decir - esta letra está copiada - y no es copiar, porque copiar no es fácil, sí que se ve que esto ha sacado de aquí, es normal, coges referencia a los NY.

Q

Nombre: *Crew SG*

Función: Escritores de graffiti hip hop

Origen: Madrid, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 28 de junio de 2002

¿Crees que hay tendencia actual en el graffiti aquí en España?

MEY - ¿Algo que se hace más? Puede ser, pero no sé. Estilos, hay varios estilos.

Isra - Yo creo que está en moda, pero no Madrid, Barcelona, yo creo que incluso tiene un estilo propio. Pero en Madrid yo creo que no. No hay tanta calidad, yo creo, en Madrid. Hay gente buena en Madrid. Pero si hay que hablar de algo que es internacional y que se reconozca que es español por el estilo, es de Barcelona. Un estilo más trabajado, pero un poco más sucio, estilo Basura, se llama. Es Estocolmo, Paris y Barcelona. En realidad Barcelona es una ciudad más europea, más cosmopolita. Graffiti en Madrid es más típico. Más simples, más stardad, responde más al prototipo de graffiti de toda la vida. Más clásico.

¿Habéis pintado en el norte de España?

ISRA - De todas maneras no pienso tampoco que haya un estilo por ciudad. Madrid y Barcelona tienen clara diferencia, pero luego a partir de Madrid y Barcelona... Sevilla, por ejemplo, pintan como aquí, luego en Bilbao, como en Barcelona. No es eso, que cada ciudad tenga un estilo propio.

Gorka- Aquí en Madrid habrá veinte grupos, diez harán lo tradicional, cinco harán cosas raras y otros cinco, cosas más raras. En Barcelona es como un estilo único. (...) Se acerca más a la gente que sigue el arte como un punto de vista.

He visto gente hablando de Neo-graffiti.

ISRA - ¿Neo-graffiti? Puede ser, pero te digo una cosa, para mí el graffiti es todo. Yo sigo el clásico, se puede jugar y hacer lo que quieres si te gusta, pero por donde va el graffiti es por el graffiti clásico. Si todo el mundo hiciéramos

este rollo, ya no sería graffiti. (...) yo lo respeto, también he usado pegatina...

Escritores que admiráis aquí.

MEY – Eva, Gorka, Cerrone, Alguda, Antro... Noer. Todo el grupo.

(...)

ISRA – Sobre la carta higiénica, quien lo ha comenzado ha sido Gorka, en principio lo hacía el solo. Hizo un graffiti una vez que eran rollos de papel higiénico contra cepillos de diente.

¿Has visto ya piezas de mujeres que te impresionaron?

MEY – Somos menos constantes, y eso se nota. Un chico pasa sus 24 horas pintando, en cualquier rato libre... y más, sus vacaciones no son vacaciones de ir hacia la playa, ya están pensando donde se pueden ir a pintar. Con eso te digo todo.

¿Ya has publicado tus fotos?

MEY – En Wanted y en Serie B. Yo no soy de mandar.

¿Por qué no te gusta?

MEY – Sí, por eso, porque las fotos... las piezas son para mí; si las ve alguien más, bien. Pero principalmente son para mí. Si las ve alguien, mejor, a todo el mundo le gusta.

ISRA – La Noer pinta sí, mejor que muchos tíos. ¿Te acuerda de lo hablábamos antes?

Pues, me estaba habando él que no conoce a ninguna chica que pinta mejor que chicos.

ISRA – Claro, ¿conoces a alguna tía que digas, iesa tía como pinta!?

NOER – La Musa.

ISRA – Quita la Musa. Venga, la Musa vale, pero ¿quién más? En realidad no hay nadie, sabes que hay tías que pintan bien.

¿Tú pintas trenes?

NOER – No. No quiero hablar.

R

Nombre: Sonia

Función: Directora de la discográfica Zona Bruta

Origen: Madrid, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 01 de julio de 2002

Háblame de tu trayectoria.

SONIA – Yo tengo 31 años y lo que me interesó de todo fue precisamente el graffiti y el *breakdance* y en esta época yo tenía unos 15 años. Yo iba a patinar en un sitio, En Nuevo Ministerio, y en principio, veía graffiti que me llamaba la atención, un poco guarreados. Al final, acabó convirtiéndose en una zona de reunión de toda gente del *hip hop* de Madrid. Luego, cada uno en su barrio tenía su pandilla y en los sábados por la mañana, toda la gente, incluso los de los alrededores de Madrid, íbamos allí. Lo más importante era el graffiti y el *breakdance*, el *rap* creo que vino después. En esta época ni siquiera había salido un Public Enemy, era *Rappers D-Lite*, y lo se llamaba electro para bailar el *breakdance*, tampoco había los *rap boys*. El graffiti me llamo más atención cuando he visto las pintadas más grandes, lo de firmar te gusta, pues, cuando eres joven haces lo que no te deja, y vas por ahí poniendo tu nombre. Pero nunca me he considerado una escritora de graffiti, simplemente, cuando era jovencita tuve mi época de ir firmando. Yo ponía Soni. También es muy importante el rollo personal, entonces empiezas a hacerte amigos, y es realmente lo que a mi me había sorprendido, porque en el camino he conocido mucha gente que estaba interesado. Hay gente como Zeta, de la misma época que yo, somos de los más viejos.

Luego, después de todo eso, empezó la historia de *rap* en España, al principio no lo hacen muy bien, hay mucha referencia, y con tu propio idioma tienes que hacer otras cosas, pero para empezar es normal. El problema de cómo empezó el *rap* en España, fue una multinacional que fue a buscarnos en la calle, y realmente todos lo chavales que parábamos allí en el Nuevo Ministerio éramos

chavales de barrio. Entonces, claro, te vienen dos hombres con corbata – te voy a gravar un disco – tienes 17 años, e claro, tú te flipas. Pero claro, no estábamos preparados, ninguno tenía estudio en casa, yo no tenía ni siquiera un amigo que mi pudiera hacer la música que me gustaba. Solo *rappeábamos*, para eso necesita solo un boli y un papel. Esta gente cogió: tú, tú, tú; también cogieran unos productores de España que no tenían ni puta idea, o sea, un poco copia de lo que había en Estados Unidos y salió un disco que para mi fue una mierda. Quitando solo un grupo que era Jungle Kings que para mí fue lo único grupo que marco lo que fue el *hip hop* en España.

¿Cómo se llamaba el disco?

SONIA – “El *rap* en Madrid”. Bueno, primero había salido en un sello independiente otros cuatro grupos de Madrid, pero para mi los grupos tampoco estaban preparados. Y en este, cogieran dos productores de toda la vida de aquí, que hacían *pop*, e tal...

¿Cómo identificaran los otros?

SONIA – Primero, en la calle en la zona de Nuevo Ministerio, e luego, fueron hablando con cada uno separadamente, iban viendo, luego hicieran una fiesta con presentación para los grupos, pero al final el disco no me gusto, quitando Jungle Kings, que era el único que me sonaba *hip hop*, lo demás... éramos jovencitos y no teníamos ni idea.

Se volvió a sacar otro disco, porque el primero era una recopilación de grupos de Madrid, después se hizo uno de toda España. Y luego, intentaron sacar discos de grupos en solitario, no funcionó y hubo un bajón.

¿Y tú seguiste con la música después?

SONIA – Yo era uno de los grupos que estaba ahí en este disco [*Rap* en Madrid], salí muy enfadada porque me habían utilizado, y a mi no me había gustado, seguí en la música como seguidora del *hip hop*, pendiente de todo lo que estaba pasando, do que salía en Estados Unidos , porque aquí no había

nada. Yo seguí pendiente, hice un viaje fuera que también me dio más, porque realmente hubo un tiempo, desde que se acabo la época... como dos parones, hasta que empezó la época nuestra de los sellos independientes de *hip hop*, que es lo que debían haberlo hecho desde principio. Entonces claro, hubo un barón después de estos dos discos, pero claro, hubo bastante gente que se metía en el rollo, nos sentíamos muy poquitos, pero estos pocos, hacíamos muchas cosas juntos. Era como decir – somos cuatro locos y estamos aquí porque nos gusta este rollo. En el graffiti sí que ha habido una evolución más continua y más grande. Dentro de España yo creo que el graffiti no aparado nunca. De hecho hay artistas de aquí, como Zeta, que llamaban a sitios de fuera, habían hacer cosas...

¿Y la gran época de hip hop en España fue en los 90?

SONIA – En el 93 y 94 empezó otra vez. Realmente había gente que había seguido, lo que pasa es que se sentían cuatro, habían seguido haciendo pero un rollo muy, muy *underground*. Pero se hacía maquetas, actuaciones por ahí perdidas, Jams, fiestas privadas pequeñas. Entonces, El Club de los Poetas Violentos era diferente. Estaba de un lado Frank que era de Torrejón, por otro lado, el Paco y Sui, Naci que era de Madrid y Jota también. Eran como los que estaban haciendo más cosas y decidieron juntarse, porque cada uno tenía sus cosas, su proyecto y su grupo por separado. Entonces, como que entre ellos, vieron que eran los más capacitados para hacer algo, o sea, todos se gustaban entre ellos como los mejores de cada zona... y como aquí no había ningún sello discográfico, dijeron – vamos apuntarnos y vamos a liarla, vamos a hacer algo. Lo que pasa que el Club se creo de inicio como un club con varios grupos que nos juntamos para hacer algo. Y sobretodo para obtener fuerza. Y fue lo que hicieron, empezaron a llamar la atención y llegó un chico que quiso hacerles un disco. Lo que pasa que este chico que hizo el sello discográfico con ellos, tampoco tenía mucho dinero, y el disco se gravó como se pudo. El disco se llamaba “Madrid Zona Bruta”.

¿De ahí nació Zona Bruta?

SONIA – Sí y no. Este sello que se llamaba Yo Gano, con muy poca promoción, y con el disco hecho así, se empezaron a hablar mogollón de ellos. Todo el mundo con mucha expectación. Entonces, Nieves, que es la directora de Zona Bruta, en este momento le llamaron para hacer como promotora; ella les buscaba conciertos, les intentaba meter en sitios donde el *hip hop* nunca tenía cabida, tipo festivales de *rock*, y en casi todos sitios que iban les llamaban mucho la atención a la gente, les gustaba. Era justo el momento en que ahí se tenían que mojar más, porque justo ahí estaban pasando cosas. Entonces, el chico del sello parecía tener miedo, no se lanzaba. Pues, el grupo habló con Nieves y le dijeron que querían alguien que no hablaba de millones, sino también de empeño. Yo creo que él estaba un poco asustado, se había gastado dinero, no mucho, pero se había gastado, lo había recuperado, creo, pero era como si pensase – estoy bien. Entonces Nieves les buscó sellos discográficos, y claro que nadie, ni lo entendía, ni lo veía claro. Entonces dijo – a tomar por culo, yo hago uno y ya está.

Todos que eran de este grupo eran amigos míos, de toda la vida. Nieves me conoció y empecé a ayudarle desde el principio y hasta hoy en día. Pero fue un comienzo muy difícil, porque los medios de comunicación, nadie conocía a nadie, y para empezar de cero, totalmente. Y era hablar con todo el mundo, contarles la película, convencerles, era una odisea. Encima, que tampoco contábamos con mucho dinero y tuvimos que hacer esfuerzos enormes para sacar discos. El mojarnos, gastarse el dinero que no tienes, pero al final, creo que ha merecido la pena. Hombre, yo creo que debería estar mejor todavía, pero...

¿Y las mujeres producían?

SONIA – Es que llevo tantos años en esto que lo veo de una manera súper natural. Mi duda es más como lo ven X tíos. Porque yo siempre me he encontrado siempre aceptada, a gusto, respetada, nunca he tenido ningún problema. En ningún ámbito, en todos estos años que se pasaron épocas

diferentes. Además, el hecho de haber levado el sello nosotras, mujeres, lo mismo. Luego, Ari como artista, que fue una de las primeras que empezó a hacer *rap*. Ari también de puta madre, nunca ha tenido problemas dentro del *hip hop* aquí en España. Yo de todas las mujeres que conozco que están metidas en el *hip hop* en España, ningún problema. Hombre, luego, te puede molestar cualquier tío gilipollas y machista. Lo hay en el *hip hop*, como fuera. Total, que puedes encontrar y oírlo decir tonterías. Claro que he oído a muchos *rappers* decir tonterías y cosas machistas. Pero, luego, a la vez, lo que me mola, por lo menos cara a cara, los *rappers* tienen respeto a las chicas que hacen algo en el *hip hop*. Por lo menos cara a cara. Entre ellos no sé las tonterías que dirán, pero cara a cara nunca les han faltado al respeto. Luego, si te metes en Internet y vas a los chats... Por ejemplo, Silvia, por el hecho de haber salido así en la portada [de su disco Dnoe], ya ponen que es una puta, una zorra. O Musa, por ejemplo, muchas nos metemos en chats de grafiti y también lo decían que por ser una tía pinta así o pinta asado. Pero sobretodo en Internet. Pero también estamos hablando de mujeres que nos hemos hecho respetar, porque todas hemos hecho en el *hip hop* que todos lo respetan y nadie tiene el morro de decirnos nada por nuestra condición de mujer, no por otro problema. Y, una cosa que me extraña es que España, en otros aspectos de la sociedad, era muy machista y lo sigue siendo en frente a otros países. Y me sorprende que en el *hip hop* no se haya trasladado mucho eso.

¿Actualmente en la música están estas dos chicas sólo?

SONIA – No, hay más chicas. Está una que se llama Suga Buga de Barcelona, otra que se llama Nona de Cádiz, y más por ahí. Está La Mala que es sevillana. O sea, hay bastantes chicas. Hombre, yo creo que Silvia va a ser la que, quizá, va a tener más reacciones malas de chicos, creo. Porque ella es muy descarada, le gusta mucho provocar, ella sí que va a tener muchos ataques de los tíos. Las demás también hablan de cosas de mujeres, pero en un tono un poco más social, más tranquilo. Pero ella mete mucha caña como mujer, habla mal de los chicos. Pero a ella le da igual, también es consciente de que va a

pasar un poco eso. Al resto de las chicas que han hecho *rap*, no he visto reacciones por el hecho de que sean mujeres, les puede gustar o no como *rappean*, pero por el hecho de sean mujeres o por lo que dicen, no. De manera general, luego te digo, que sí que habrá chicos que dirán cosas. Me imagino que por las calles, se oirá de todo. Pero hablo con base en la sensación que yo tengo por ser de aquí, y cuando voy a conciertos con ellos, siempre he visto un respeto. Y, además, Ari, cuando empezó, su publico ha sido igualmente de chicas como de chicos, y siempre he visto a los chicos respetarla muchísimo y apoyarla. Creo que donde va a empezar a haber un rollo más machista es con Silvia.

También cuando empezamos, la verdad, es que no había casi chicas. Puede ser porque éramos tan poquitas. Y ahora cuando voy a los conciertos, porque, claro, no estoy más en los parques como cuando era jovencita, por eso no sé muy bien como está en los barrios. Pero lo veo en los conciertos, y veo mogollón de chicas, cada año que va pasando veo más y más.

No solo produciendo, pero participando.

SONIA – Sí, como miembro del movimiento *hip hop*. Incluso en *breakdance* hay chicas haciendo cosas. En graffiti ya hay chicas hace tiempo. Hombre, siempre ha habido más chicos que chicas. Pero sobretodo, a nivel público, de gente que participa, cada vez aumenta más.

¿Ves diferencia entre el rap femenino y el masculino?

SONIA – Sobretodo con Ari y las demás, yo las oigo y siempre tienen frases y canciones que lógicamente hablan desde el punto de vista de mujeres que son. Pero la mayoría de las letras me parece que pueden interesar tanto a un chico como a una chica. La única que veo que tiene letras así, todo el rato está plantando en la cara que es mujer y dice lo que no le gusta en los hombres, lo dice abiertamente. Quizá esta es la diferencia con las demás. Y aquí, con ella, creo que es cuando yo voy a empezar a darme cuenta realmente de la cantidad de machismo que hay. Porque con Ari y las demás no he visto, pero ella dice lo

que le mola como mujer y dice lo que no le gusta de los hombres. Y si los tíos se sienten atacados, ahí es cuando reaccionan. Luego les jode, porque Ari y las otras siempre han llevado una estética muy normal, muy *hip hop*. Pero Silvia es otro rollo. Mira, te sale en la portada así, suele actuar con tacones, vestida más sensual, más provocativa. Ella lo sabe, y cuando se pone a hacer eso les provoca. Lo que un poco se me pierde es eso, ya tengo 31 años y estoy metida en la oficina y no estoy más en las calles, me molaría preguntárselo a las chavalillas que están en el barrio con sus amigos y quizá ver un poco a ellas como lo viven. Yo sé que hay mucha diferencia para cuando yo estaba, porque éramos poquitas e incluso nos mimaban y nos cuidaban. Ahora no sé muy bien, pero veo las pandillas y tampoco están las chicas por un lado. Normalmente veo pandillas que van con chicos y chicas y eso también quiere decir, no. El *hip hop* en Europa es totalmente diferente al *hip hop* en los Estados Unidos. Pero creo porque allí las mujeres son muy diferentes.

Las cuestiones de allí no son las mismas que las de aquí.

SONIA – Sí, y si lo comparamos con otro tipo de movimiento. En general creo que somos más tranquilos en otros tipos de movimiento, como los gays que no les hacen mucha gracia. No, es como si fueran nazis, ellos respetan a todo el mundo pero no se sienten cómodos en este ambiente. El problema es que muchos grupos vienen de barrios y no es lo mismo que vivir en el centro de Madrid, donde estás acostumbrado a ver gays. Si estás en un barrio de las afueras, yo no sólo entre los *rappers*, pero entre la comunidad... Yo creo que en los Estados Unidos pasa lo mismo en los guetos. De hecho en los Estados Unidos se está pasando, incluso allí que hablan tan mal de las tías. (...)

A mí lo que me gustó fue que Ari abrió muchas puertas a las chavalillas. Cuando la vieron, muchas se lanzaron al *rap*. Era como – mira, hay una chica haciéndolo, y la respetan. Ella por un lado animó a muchas chicas a poder *rappear* y tal, y luego, no sé si por ser chica, captó a mucho más público. Por ejemplo, a la gente que les gustaba el *hip hop*, pues, de repente Ari les gustaba. El motivo no lo sé. Ella también es buena, porque al principio cuando

salió, siempre se hablaba en los medios de comunicación como la primera mujer a hacer *hip hop*. Y los medios de comunicación era lo que llamaba mucho la atención. Y también fue porque era muy buena. Y se dio la circunstancia de que fue la primera mujer. Se nota el interés de la gente joven de querer cosas nuevas. En esta cadena, el público ya ha demostrado que quiere música diferente, no la gran masa, pero la gente joven. Empezaron a hacer festivales, Festimad... y se van 20.000 personas. Y no van grupos que les pongan en los "40 Principales", entonces significa algo. (...) Los medios de comunicación hacen ecos. Tú ves en la prensa, se habla de los festivales, de los grupos, pero luego, no hay una radio, se supone que hay Radio3, pero no hay ninguna radio con cobertura nacional donde realmente se de espacio a la música alternativa. En teoría está la Radio3, de la Radio Nacional, pero el problema de Radio3 es que los locutores que están allí llevan muchísimos años y ellos son como funcionarios del estado y allí no te pueden echar. Y realmente es una plantilla que necesita una reforma brutal porque la función que hace Radio3 es está: hacer una radio pública que se supone que no te tienes que subvencionar de la pasta que te dan sellos discográficos y la publicidad. Pues se supone que es desde ahí donde se tiene que hacer la publicidad para la música más alternativa. Pero el problema es que los locutores que están ahí eran los que llevaban el rollito en los ochenta, entonces ahora intentan llevar, pero todos como... Otro problema es que los directores cambian a cada dos por tres. Entonces cada vez que entra un productor nuevo, su genial idea es que cambien los programas de hora. Por qué? Es como yo voy a hacer algo para que sientan que yo soy el director. Entonces el programa que tiene Jota, uno de nuestros artistas, Jota Mayúsculo, que tiene un programa allí que está muy bien y lo escucha mucha gente, pero tenía mucha más audiencia. Porque eran los sábados de doce a dos. Todos salen de casa en los viernes, se levantaban tarde y se ponían la radio, son horas en que todo el mundo está en casa, antes de comer. Entonces ahora lo han puesto los sábados de una a tres de la madrugada, todo el mundo está de marcha. Hay chavales que se bajan al parque y se lo ponen, o vas en el coche y lo pones un poco, pero no es como

antes. El problema es este, es una radio donde se podrían hacer cosas increíbles, pero nunca se hace. Aparte el ambiente que tú ves allí es como un ambiente de Ministerio, todo el mundo escapando del trabajo – hago lo menos posible – o sea, no ves ilusión, lo que menos te parece es una radio de música joven. Todos lo que quieren es mantener el presupuesto, su puesto de trabajo que no se le puede quitar nadie y realmente, hoy por hoy, no cumple la función que debería. El apoyo del medio tenemos, yo me refiero un apoyo para promocionar. (...) Eso sólo se hace en los "40 Principales" y allí hay lo que hay.

S

Nombre: Drim y Hanem

Función: Escritores de graffiti hip hop

Origen: Valencia, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 02 de julio de 2002

Primero lo básico. ¿Qué escribes?

DRIM – Drim siempre.

¿Cuándo empezaste?

DRIM – Hace cuatro años. Tengo 23, pues tenía 19.

¿Cómo fue?

DRIM – Empecé aquí en Valencia y él [Hanem] era quién pintaba. Y verlo... estar todos los días...

¿Y te enseñó él?

DRIM – Sí. Yo suelo pintar aquí en Valencia, pero he pintado en Albacete, Alicante, Pamplona...

¿Pintáis los dos siempre o tenéis un grupo?

HANEM – Somos Extralargos, es como una unión de grupos, lo abreviamos XL'S, es una unión de grupos del norte de España, de Vitoria, de Pamplona. Y luego a parte, nosotros somos los Gipsy Kings, y allí está Scawt de Maiorca... es la unión de varios grupos en un grupo largo. Está también el Saturno de Barcelona. Hay mucha gente. Es que nos conocemos todos por unos y otros y al final somos como 15 personas; y es muy agradable.

¿Y tú cuándo empezaste?

HANEM – Empecé firmando por ahí en 93. Y más activamente cuando empecé a tener dinero y hacer trabajos que sabía pintar, fue en 95. Vas pintando por ahí

y arrancas.

Me dijiste que pones otro nombre.

HANEM – Puse otro nombre para hacer platas, pero yo soy el Hanem. Está en la publicidad de Montana, vas a eventos y ya te conocen como Hanem. Con el nombre, este, procuro no tener muchas denuncias, porque aunque creas que no, ya estás un poco localizable. Si tengo un nombre para lo ilegal, la gente lo ve, sabe que soy yo. Pero si digo, yo soy este, este, y este, pues, ¡Vaya tontería!

¿Y cómo aprendiste a pintar?

HANEM – Esta es una historia muy curiosa. Nosotros somos de la periferia de Valencia, tú entras en el pueblo y no se da cuenta de que has entrado en un pueblo. Allí había un amiguete que conocía a otro del graffiti. Me enseñó el rotulador. Entras jugando a hacer rotuladores, a robar pintura. Eres un niño e ir a robar... pues, mangas uno, mangas otro. Vas a pintar con todos juntos. Vas siguiendo, vas siguiendo y empiezas a hacerlo mejor. Yo iba en coche con mis padres y veía graffiti por ahí, me llamaban la atención. Yo veía unas letras gordas con contorno... tú haces tu nombre gordo poco a poco...

¿Dónde pintaste ya?

HANEM – Hace poco, hice mi primer viaje al extranjero, a Paris. Estuve pintando por una semana, aprovechando que había la Cosmopolite, un evento de Montana.

¿Estuviste allí como invitado?

HANEM – No. Aprovechamos para ir, echar un vistazo, pintar por allí. Sin ninguna pretensión de meter el culo, pero ver lo había por allí. Tuvimos la suerte de que allí tuvimos la oportunidad de pintar un muro gordo. Y la gente allí habla español, me sorprendió un poco. (...)

¿Habéis pintado trenes?

HANEM – Yo sí.

¿No te interesa pintar trenes? ¿Tienes miedo?

DRIM – Hum...

HANEM – Yo cuando empecé a pintar trenes, tuve un par de líos. Y acabé yo de pintar trenes y tú empezaste a pintar. Ya pintabas un poquito.

Porque tampoco pintas ahora trenes.

HANEM – No es que diga – no voy a pintar trenes – pero tengo mi dedicado a ir a las ciudades, pintar paredes, hacer muros, o platas, o bombardeo por la calle. Es que no voy a una ciudad a pintar un tren. Si es un sitio muy concreto, tampoco no puedo decir. No es una cosa que me quita el sueño, ya lo he hecho. Era una cosa que quería hacer.

Sí. Pero cuéntame un poco cómo era.

HANEM – Por aquí por Valencia se puede pintar. Es jodido al nivel de que hay control y si van a por ti es como un delincuente más. Como si hubiera robado un coche, no por una sencilla pintadica. Ya tuvimos que huir varias veces, es un jaleo. Hay que controlar todo muy bien, saber donde te metes.

¿Eso de que las cocheras tienen dueño, es verdad?

HANEM – Nada. Tú vas y pintas. Yo cuando era más enano, salía con la gente que pinta trenes, básicamente el tema es: una cochera está muy vigilada para que la pinte alguien que no le aporta nada pintar un tren. Incluso se va a hacer una mierda. Pero a mí me da igual. Quién quiera pintar tren, pues que pinte tren.

¿Y el metro de Valencia?

HANEM – Sí, se puede pintarlo. Pero no solo en Valencia, sino por toda España, la gente que pinta trenes, que es trenera, son gente muy especializada en pintar trenes. Saben donde se meten y tienen mucho valor. Nadie dice – voy a

pintar un tren, venga. La gente sabe muy bien donde se mete y hay que tener cuidado. Yo he visto saltos por la vía, hacen una pota, sacan fotos y se van.

¿Qué es lo que buscas en el graffiti, calidad o cantidad?

DRIM – Ahora mismo, que va todo. O sea, la calidad y la cantidad. Por ejemplo, tener muchas piezas que no tengan la calidad no me sirve de nada. Entonces busco la calidad junto a la cantidad.

¿Y tú también?

HANEM – Pintar mucho, viajar por ahí. Porque ves tu nombre y es lo que haces.

¿Conoces otras chicas que pintan por aquí?

DRIM – Personalmente no. Pero sí que hay muchas.

HANEM – En España, a lo mejor, no hay un movimiento de tías que pintan, como los tíos, pero sí que hay.

¿Pero no hay otra tía que pinte con vosotros?

DRIM – Hace poco estaba la Drae, una chica de Barcelona.

HANEM – Estuvieron un fin de semana. Y luego en Paris, estuvieron también con nosotros.

¿Cómo está la escena de graffiti aquí en España?

HANEM – Yo la veo muy bien. Actualmente es como más me gusta. Hay mucha variedad.

¿Hay diferencia entre el graffiti de Madrid, Valencia o Barcelona?

HANEM – Quizá ahora mismo no. Antes, quizá en Barcelona, a un par de años, se seguía una línea de estilo Basura. El trazo y el color están cuidados, pero tú lo ves y no es un *Wild Style*, salvaje. Pero te llega, una forma diferente de llegarte. Ahora mismo, en todas las ciudades, hay un poco de todo. Porque los golpes de moda, cuando pasan las modas, los mejores estilos se quedan.

Ahora, con el paso de tanto tiempo, hay gente en esta ciudad que pinta letras, otros caracteres, o sea, muñecos, piezas, trenes. Cada uno ha seguido su línea.

Aquí en Valencia, ¿qué estilo se ve más?

HANEM – Es que creo que aquí en Valencia, realmente, no hay mucha gente que pinte, para mí. Se suele hacer letras con estilo simples. Es que depende de cada uno.

Hablaste de modas. Quería saber ¿cuál es la tendencia actual del graffiti?

HANEM – Ahora mismo veo más muros currados que antes. Más murales. Porque había mucho bombardeo, Estilo Basura, pero había gente que no lo hacía y estaba trabajando su estilo, poco a poco. Y ahora, no de repente, salen cosas muy guapas respaldadas por un trabajo anterior de piezas. La gente se unido y puedes abrir el guante y ver una sección de muros o de trenes. Y todo el mundo se conoce o ya se ha cruzado. Y, además, la relación es buena. Yo en el último año y medio he pintado con todo el tipo de gente y me sentí muy bien. Un grado muy correcto. Yo por ejemplo, he pintado mucho con Scawt y cuando conozco a alguien que él conoce, hay algo que nos une, a esta tercera persona con Scawt por el medio. Además del respeto por el trabajo de uno y otro, hay lazos que poco a poco se han ido haciendo.

¿Y tú también?

DRIM – Sí.

¿Y la movida del graffiti femenino en España?

HANEM – ¡Te toca!

DRIM – Muy bien. Me gusta que salgan chicas que pinten.

¿Hay alguna dificultad para una chica empezar a pintar?

DRIM – Se mira más. A mí por ejemplo no. No es que no... Pero muchas veces

me han confundido. Miran la peña y - ¡hostia, es una tía! pero realmente con la gente que he pintado, tampoco he notado nada. Nada, como una tía que pinta. HANEM – Yo tengo una opinión muy particular. Casi todas no quieren que les traten de una forma diferente. No quieren que las miren por ser tías. Pero sí que la mayoría, sólo por la firma, se les marcan. Tú ves ciertos nombres y sabes que es una tía.

Entonces hay una diferencia, incluso formal en el graffiti femenino.

HANEM – Si la firma es neutra, será más jodido ver que es una tía. Ya a la primera vista no será de una tía. Será de uno más. Estarás esquivando ya que te miren diferente. No tiene porque.

¿Pero es importante que las chicas pinten como chicos? ¿Qué no se reconozca que una firma es de una mujer? ¿Qué tenga un estilo más femenino?

HANEM – Es que realmente hay piezas de tíos que parecen de tías, y piezas de tías que parecen de tíos.

Muchos dicen que las piezas de escritoras se reconocen por los colores, o por las letras más redondas. Sin embargo, hay piezas de escritores que se parecen con las de escritoras. (...) tiene un poco que ver con lo que Drim ha dicho antes, que se mira más las escritoras. ¿Por qué?

HANEM – Porque si vas a llevar las rayadas mentales de la gente. ¿Sabes lo qué quiero decir? La gente no está abierta. Si ven un graffiti de una tía van a decir lo típico – no está mal para ser una tía. ¡Esta frase me toca los huevos! Es la tontería más grande del mundo. Al fin y al cabo, además del nombre que tengas y del estilo, todo se reduce a la calidad. A cómo lo haga.

Por supuesto. Háblame de escritores y escritoras que admiráis aquí en España.

HANEM – Tu turno.

DRIM – Mi turno. Bueno, me gusta Hanem, Scawt. Es que normalmente con la gente que he pintado. Y luego en plan de muñecos, el Oga, Rostro.

¿Y tías no admiras?

DRIM – No es que no admire. La Musa hubo un tiempo que me gustó lo que

hacía. No es que no me guste ahora, es que tampoco la veo mucho en este momento.

HANEM – Yo, a nivel nacional. Me mola mogollón, ahora mismo, el Saturno de Barcelona. Es una persona muy a tener en cuenta, ahora mismo para mí. Y como ha dicho ella, Scawt de Maiorca, mi amigo. Es una persona con quién cualquiera puede entenderse pintando. Hay que pinta y a tomar por culo, hago mi pieza. Y allí no va a salir mural ni nada. Es que pinto muy a gusto con él. Kapi también me mola mogollón, también buen amigo. Todos los del grupo son buenos amigos y gente que respeto por lo que hacen.

¿Habéis hecho alguna otra forma de interferencia urbana?

HANEM – ¿En el sentido de bombardeo o más artístico?

De todo. Bombardeo, pegatinas, pintar sin usar el spray.

HANEM – ¿Tú no verdad?

DRIM – No. No he hecho nada artístico.

HANEM – Yo bombardeos, platas. Hombre, he hecho pegatinas. Eso que haces un plata en un vigón enorme de madera, por ejemplo. Pintas algo súper extraño. Cosas así, más ajeno al estilo clásico del graffiti, hay que hacer otras cosas. Porque si todos hacen lo mismo, si no buscas la originalidad, no puedes innovar nunca. Es muy pesado.

¿Relacionas más el graffiti con el arte o con el vandalismo?

HANEM – Para mí el graffiti es vandalismo. Es que el graffiti se depende mucho de la forma de ser de cada persona. Aparte de ser graffiti, aparte de ser vandalismo. Y luego, por donde lo encamina cada persona, será más artístico o más vandálico. El graffiti es lo que es. Es incontrolable. Pueden dar cien mil paredes legales, pueden hacer diez mil exhibiciones, pueden hacer lo que quieren y el graffiti va a estar ahí siempre.

¿Y tu opinión?

DRIM – Igual.

¿Participaste de exhibiciones, concursos?

DRIM – He hecho una exhibición en Pamplona. Iba a ser una Jam, se supone, pero llovía. Y los doce que había, pues eso era la Jam. Pero nada. Fue el año pasado.

HANEM – Bueno, yo he hecho bastantes. Concursos, hecho dos o tres. El concurso de Bilbao, de Lugo y Maiorca, el año pasado. Hemos ido en el último Festimad. Para mi gusto fue muy pobre.

¿Quién ganó?

HANEM – No lo sé. (...) Presentamos el boceto, nos cogieron. Estuvimos allí y estoy contento. Éramos Hock, Scawt y yo.

¿Y las fotos en revistas?

HANEM – Yo suelo mandar a las revistas que me molan. Serie B, Downrocks y Wanted. Las más asentadas son estas.
(...)

¿Tú siempre pintas con él?

DRIM – No. Suelo pintar sola. Y él también.
(...)

HANEM – Nos mola currar mucho, entonces, nosotros tenemos nuestros muros. En lugar muy concurrido por la gente, a mí no me mola ya. Porque cuanto más gente hay, más posibilidades hay de que te hagan una rayita. Hay sitios que vas y que dejas tu pieza y te piras. Hoy me hago un plata y me voy. Pero ir a un sitio y llevar todo el día pintando y viene uno y te pone Miguel, como me ha pasado, ¡a tomar por el culo! Yo por eso allí no pinto.

¿Esta pieza dónde está?

HANEM – Hay que buscarlo. Si no sabes dónde está no lo vas a ver nunca. Es

que el graffiti es algo personal. Lo hago yo para mí. Lo enseño a quién quiero y lo mando a donde quiero. Entonces.

(...)

¿La policía no para?

HANEM – No para.

(...)

¿Cómo es pintar allí en el País Vasco?

HANEM – Han conseguido en Pamplona, a base de machacar mucho, han conseguido poder pintar bastante, y tener muchos muros. Nos pasó un caso pintando un muro largo y llegó un coche de policía, estábamos pintando. He visto el coche de la policía vasca a toda hostia, y vino tres coches con todo puesto, icontra la pared!, gritando. Todos allí contra la pared, las manos como un delincuente. Pedieron todos los DNI, los miraron, y a partir de ahí ya pudimos hablar y se fueron. (...)

HANEM – Otra opinión es que el graffiti es efímero. Estamos llegando un momento que si no hay fotos no hay graffiti. Bueno, sí que lo hay, es muy personal. He perdido muchas piezas, porque las han tachado, porque me las han borrado, he tirado fotos pero he perdido el carrete.

¿Habéis tenido problemas con piezas vuestras tachadas?

HANEM – Hay gente con quién me llevo mal, evidentemente, como todo el mundo. Si voy allí en su barrio y planto mi pieza, me pego un curro, tarde o temprano la van a tachar. Si te metes en la boca del lobo te lo va a morder. El rollo es pintar donde no te tachan. Y no ir hacer esto [mural] donde me tachan, y hacer esto [plata, pota] donde me tachan. Es que no me mola perder el tiempo. Sábado me voy a pintar, no voy a discutir con nadie. Una vez lo he hecho y me he tirado dos meses encabronado. Y lo único que he hecho fue perder el tiempo, porque en estos dos meses podría haber hecho 15 obras guapas. Yo paso de rayarme con nadie, yo voy a lo mío.

T

Nombre: Musa

Función: Escritora de graffiti hip hop

Origen: Barcelona, España

Contenido: Entrevista

Fecha: 11 de julio de 2002

¿Tú sólo escribes Musa?

MUSA- No. Escribo Musa, escribo China y escribo Chavo. Eso, como nombres míos. Después puedo hacer piezas con otra gente y poner un nombre en común, o un nombre que sea gracioso en el momento, o una pieza dedicada a alguien. Pero mis nombres son Musa, China y Chavo.

¿Musa es el más conocido?

MUSA – Sí. Llevo pintando Musa desde 10 o 12 años. Fue cuando empecé. Es que empecé en el 90. Lo que pasa es que en el 90 no ponía Musa. Ponía varios nombres y hasta que me quedé con Musa se pasaron un par de años.

¿Empezaste aquí en Barcelona?

MUSA – Sí, pero mi primera pieza la pinté en Madrid. Me fui en vacaciones en navidad con unos amigos que también pintaban y me hice mi primera pieza a color.

Cuéntame un poco de cómo empezaste.

MUSA – El graffiti me interesó porque yo estaba en el Instituto y conocí a un chico que sabía que pintaba. Él me enseñaba sus bocetos y me gustaba muchísimo. Yo no tenía ni idea que podía pintar, ni nada en el estilo. Simplemente me gustaba.

¿No dibujabas?

MUSA – Sí, en el colegio, pero nada que tuviera que ver con el graffiti. Pero me gustaba mucho. Yo conocí a sus amigos y me lo pasaba muy bien con todos ellos. Y poco a poco, como estaba siempre con ellos viéndoles pintar, me animé

y pinté yo.

¿Pintas con un grupo, o pintas sola?

MUSA – Ahora no tengo ningún grupo, pinto con amigos pero no tenemos ningún grupo. Y también pinto sola. Me gusta pintar sola porque me da tranquilidad y concentración en la pieza. Y me gusta pintar con amigos porque me lo paso bien.

¿Pintaste ya en algún grupo?

MUSA – Estuve en un grupo, hace ya mucho tiempo, cuando pintábamos trenes y pintábamos de noche. Pero no duró mucho. Se formaba, desaparecía, no era muy estable. Y luego estuve en un grupo con otras chicas y se llamaba IAO, porque era su grupo, se llamaba así y yo entré más tarde con ellas. No sé que significa porque no tenía ningún significado. Este duró menos, eran muy divertidas pero muy poco serias.

¿Eso fue aquí en Barcelona y solo chicas pintaban allí?

MUSA – Sí. En el otro grupo eran todos chicos menos yo.

¿Tuviste alguien que te enseñó?

MUSA – He tenido muchos. Siempre que pintas con gente aprendes. Al principio más porque no tienes ni idea. Las primeras personas con quién aprendí fueron Kapi y Mook. Habrá oído de ellos porque son los padres del graffiti de aquí. Kapi porque fuimos pareja durante mucho tiempo, entonces pintábamos mucho juntos. Y Mook porque era el mejor amigo de nosotros. Y me enseñaba más Mook que Kapi. Las relaciones de pareja tienen cosas buenas y cosas malas, pero aprender con la pareja no es tan fácil como aprender con otra gente. Por eso aprendía más con Mook. Otra persona que me ha enseñado muchísimo, a ver el graffiti de otra forma es Zend, de Barcelona.

¿Lugares donde has pintado aquí en España?

MUSA – En España casi he pintado por todos sitios. Me falta algún sitio del centro de España, Ciudad Real, Cuenca. Pero en el resto creo que he pintado. Y fuera he pintado en Alemania, en Italia, estuve pintando cerca de Milán. Y en Francia, en París.

¿Ahora mismo en el graffiti te interesa más la cantidad o la calidad?

MUSA – La calidad. El graffiti es estilo. Puedes llegar al estilo a través de la calidad o de la cantidad. Pero yo nunca he podido hacer muchísimas piezas. No podía salir siempre a pintar, o no podía tan seguido como otra gente. Entonces me tenía que decantar por la calidad. Y me fijo más en la gente por la calidad que por la cantidad.

¿No haces bombardeo?

MUSA – No mucho, más piezas. Piezas sencillas algunas. Rápidas. Pero piezas.

¿Pintas trenes?

MUSA – Pintaba.

¿Por qué?

MUSA – Porque tuve problemas. Y los problemas cuestan muchísimo dinero y no tengo ni tanto dinero ni ganas de acabar en la cárcel para seguir pintando trenes.

¿Dónde los pintaba?

MUSA – Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao.

Háblame un poco de cómo era pintar trenes en aquella época.

MUSA – Madre mía, era tranquilísimo. Con lo que es ahora. No conozco mucha gente que pinte trenes. Los conozco pero no estoy mucho con ellos. No sé como les va. Pero por lo que oigo, es tan diferente con lo que había antes. Antes era muy tranquilo. Nosotros pensábamos que no, pero a lo mejor, llegábamos en la estación y estaba vacía, cerrada, sin nadie que nos molestara.

Teníamos los trenes todas las noches para nosotros.

¿Los trenes aquí están en las estaciones o en cocheras?

MUSA – Es que hay trenes al aire libre que son como cocheras. Es muy fácil de entrar porque no haces nada más que acercarse al tren y ya está. Era muy fácil, ahora no sé como está. Y metro he pintado dos veces. Y dos veces porque tuve mucha suerte. En cocheras por la noche. Una en cochera y la otra vez estaba abandonada. Era un tren que funcionaba pero no circulaba y a dos días lo llevaban a algún país para reutilizarlo, es que no sé dónde. Estaba aparcado en la estación y aprovechamos.

¿Las piezas que pintaste en tren circularon?

MUSA – Había veces que... mi año de pintar trenes a saco fue en el 93 y 94. Salía muy a menudo porque trabajaba en casa y podía hacer el horario como yo quisiera para poder pintar. Y pintaba bastante. A lo mejor pintaba una noche, y a las dos noches podía volver a salir y me subía en mi tren pintado, o me encontraba con mi tren pintado.

¿Aquí en Barcelona creo que se ven trenes pintados?

MUSA – Sí, se ven. En Madrid he visto solo una vez. Antes, que venía de Madrid, toda vez que llegaba a Barcelona, trenes pintados. En Sans, en Cataluña, se ven bastante. Metros no veo, pero trenes de cercanías. Si quieres ver RENFE te puedes ir a Sans. Te quedas en el andén y verás, tienes que estar mirando, a lo mejor tienes la mala suerte que el tren pintado pasa por el otro lado. Es moverse y esperar. Siempre pasa.

Dijiste que tuviste problemas con la policía por pintar trenes. ¿Cómo fue?

MUSA – ¿Se va a publicar todo eso? Bueno, yo tuve problemas solo una vez. Y esta vez fue un error nuestro más que un error... más que mala suerte. Fuimos a pintar de noche a la barra y estaba muy vigilado por la noche. Algo que ahora la gente lo encontraría súper fácil y lo pintaría igual. Pero para nosotros que no

estábamos acostumbrados que hubiera seguridad en las cocheras, lo teníamos difícil. Pasaban trenes todo rato, el seguridad daba vueltas por los trenes y decidimos no pintar. Íbamos cargados de pintura e hicimos un viaje muy largo para pintar y era una mierda no poder hacerlo. Así que al día siguiente nos levantamos, vimos que no había nadie en la estación y nos fuimos a pintar un tren de día. Era un pueblo, de tras nuestro había casas, y delante la estación. O sea, estábamos un poco *atrapados*. Nos pusimos a pintar y al cabo de un rato, vimos pies por debajo del tren que venían hacia nosotros. Muchos pies, muchos pies. Yo estaba pintando con dos amigos más, ellos se fueron corriendo en dirección contraria a la estación. Pero pensé – yo con toda esta pintura no voy a correr tanto como ellos, me escondo y que vayan a por ellos. Me fui a la estación toda tranquila. No llevaba las manos pintadas pero llevaba pintura. Cuando salí de la estación, me cogieron. Claro, prueba de que estaba pintando no tenían, no me habían visto la cara, solo los pies y los pies pueden ser de cualquiera. Entonces nos llevaron al ágora. Pero nada, muy feos, muy brutos. La gente del norte somos grandes, pero nada, aparte de eso. Queríamos poner denuncia porque nos estaban acusando de algo que no había sido. Ellos tomaron declaración y lo que sí hicieron fue, quizá, porque yo era la chica, me llevaron aparte. Los dos chicos juntos y yo sola. Me llevaron a uno de los tenientes, o como se llama, a una de las habitaciones y me empezó a interrogar. Más duramente que a ellos. A mí me gritaba el hombre, se ponía la cara delante de mí y empezaba a gritar y decía que yo le dijera la verdad. Y yo, pues la verdad es está, no hemos sido nosotros, no sé de que nos está acusando.

¿Pero habéis llegado a empezar la pieza?

MUSA – Sí. Ya estaba casi terminada. La historia era que estaba claro que éramos nosotros porque no había nadie más. Pero no podían decir que éramos nosotros porque no tenían pruebas. Estábamos jugando con eso. Entonces el hombre empezó a cabrear cada vez más y me decía “yo sé que tú no has sido, no has podido ser, pero denuncia tus amigos, sí que ha sido ellos”. Yo no iba hacer eso y decía, no es verdad, estaría mintiendo. No son muy inteligentes, se podía rebatir todo con facilidad. Cogieron nuestros botes de

pintura, "¿eso es pintura?", y yo, sí. Y me enseñaron un bote vacío. "¿Esto está vacío?", sí. "Esto es porque lo habéis utilizado". Sí pero no tenía porque ser mío pues no estaba en mi mochila, lo habían pillado en la estación, total que no tenían allí ninguna prueba para acusarnos. Entonces hicieron una denuncia y nos dijeron que ya nos llegaría. Y nos llegó, tuvimos juicio. Pero nos libramos por eso, por falta de pruebas. Hubo juicio y eso fue lo chungo, tuvimos que pagar los abogados. Teníamos dos acusadores, RENFE y el pueblo. La gente que pintó conmigo sigue pintando, sigue tranquila. Pero supongo que cada uno tiene que decidir si quiere asumir. Yo no descarto volver a pintar porque me ha gustado mucho. Pero hoy por hoy, no me compensa una cosa con la otra.

¿Conoces otras chicas que pintan trenes actualmente?

MUSA – No. Sé las hay. He visto piezas tuyas pero no les conozco personalmente.

Háblame de la escena del graffiti en España.

MUSA – Yo creo que España tiene un nivel muy alto [de graffiti] en Europa. Hay muchos escritores y la diferencia entre otros países, sobre todo europeos es que el nivel adquisitivo es inferior. Explico: hay mucha pintura y aquí tenemos la mejor marca de pintura que se puede encontrar. Pero se montan menos exhibiciones. El graffiti está muy valorado por nosotros pero, a nivel general, no está nada valorado. Y, aún así, tenemos mucha suerte porque pintar aquí es muy fácil, tanto trenes como paredes. Es ilegal pero se sigue pintando muchísimo en comparación a otros países. No sé como será en Brasil, pero en Europa está bastante jodida la cosa. Hay graffiti por todo sitio, tú te vas al pueblo más mierda de España y tiene graffiti. Será feo, será cutre, será viejo, pero tiene graffiti. Está extendido y hay mucho nivel.

¿Hay diferencia entre el graffiti de Madrid, Barcelona y Valencia?

MUSA – Sí hay. Pero es como la diferencia entre la gente de Madrid, Barcelona y Valencia. Cada ciudad tiene su forma de ser. Aunque tú tengas influencias

externas, que mires muchos fanzines, conoces a muchos sitios y te relaciones con gente de Madrid, Valencia, Barcelona o de Bilbao, Sevilla... sigue teniendo tu poso aquí. (...) A mí me gusta más el graffiti de Barcelona que el de otras ciudades. Lo veo muy abierto, tienes un abanico de posibilidades, están las cosas más simples, las más complicadas, las más trabajadas, los *tags* más bonitos. Lo veo con más estilo. Por ejemplo, Madrid ahora está empezando a abrirse, pero antes era absolutamente Nueva York. A mí me gusta, pero hay más cosas. Y el graffiti no se trata de repetirse, sino que intentar evolucionar.

¿Hay tendencias en graffiti español?

MUSA – No, va por rachas, eso sí. Cualquier estupidez como cuando aparece un color nuevo en la gama de Montana significa que mucha gente va a utilizar este color. Durante la siguiente semana es nuevo y quieres experimentar con él. Pero creo que en composiciones, no. Está muy diversificado. Hay gente que le gusta mucho el cómic, o el diseño. Va se abriendo.

¿Y la "movida" de las chicas aquí en España?

MUSA – La verdad eso me da un poco igual. Tuve un momento de intentar hacer un grupo, o por lo menos intentar a conocer a todas las chicas que pintaban. Pintar con ellas, o llevarme bien con ellas, pero luego me di cuenta que me daba igual porque yo soy un escritor de graffiti. Yo pinto. Me da igual que sea chico a chica que pinte conmigo. Con Irene pintaba mucho y me llevaba muy bien con ella. Y me llevo muy bien con ella. Pero por el hecho de ser chica no es más fácil pintar con alguien. No sé cuantas chicas hay. Había otra chica en Valencia, Hira, pero con esta, ni he pintado, ni por x asuntos nos hemos encontrado. No te puedo decir demasiado.

¿Crees que hay diferencia entre el graffiti femenino y masculino?

MUSA – No debería. Debería porque tenemos referencias diferentes, yo como mujer y otra persona como hombre. Pero debería notarse en el graffiti demasiado.

¿Pero crees que hay o no hay?

MUSA – Depende. ¿Conoces a Miss Van? Que pinta en Francia y hace muñequitas. Evidentemente eso no tiene que ser por una chica.

Hablando con la gente, cuando pregunto sobre la diferencia, muchos dicen que sí, que hay, pero en el trabajo de Musa, tú no ves esta diferencia. Es un trabajo más asexualado.

MUSA – Cuando yo empecé a pintar, mucha gente no quería pintar con chicas. No había muchas chicas que se lo llevaban en serio. Pintar trenes, por ejemplo, es una cosa muy seria y tú no puedes ir con alguien que no va a tomarlo en serio. No va a saber como comportarse. Tenían metidos en la cabeza, los chicos, que las chicas no saben correr, que las chicas gritan y que las chicas se caen. ¡Imagínate! Y cuando no sabían que Musa era una chica llamaban a pintar con ellos. Y cuando me vieron, lo primero que dijeron fue eso – no me gusta que seas una chica porque las chicas se caen – No me voy a caer, y se caigo te puedes caer tú – pero gritas – yo no grito. Han visto muchas películas, esto no tiene porque ser así. Pero luego hay casos que son de este modo. Yo conocí a una chica que pintaba y fuimos a pintar un tren una noche y venía con tacones y con falda. No tiene porque ser así. Yo tengo las mismas referencias que muchos escritores de graffiti, y no soy una chica que le gusta las flores. No soy princesita. Entonces no veo porque tiene que notarse en mi graffiti...

¿Los chicos piensan que las chicas pintan peor que ellos?

MUSA – Es que muchas pintan peor, porque hay muy pocas chicas y porque llevan muy poco tiempo que la mayoría, entonces, hay una desproporción tan grande entre chicos y chicas que parece que las chicas pintan peor. (...) ¿Cómo van a pintar? Pero hay muchísimos chicos que pintan fatal. Muy mal. Y chicos que llevan más tiempo que muchas chicas y que pintan muy mal, pero como pasan desapercibidos, porque hay muchísimos. La proporción nos desfavorece bastante, a las chicas.

¿Juzgan más a las escritoras que a los escritores?

MUSA – ¿Si son más perfeccionistas? No, son iguales. Si eres una persona que te interesa el graffiti no hay diferencia. Cuando hay diferencia entre chicos y

chicas, a nivel no graffiti puede haber todas las diferencias del mundo... Sí que hay una diferencia... Irene estaba con un chico antes y el estilo de este chico y el estilo de Irene no tenían nada que ver, pero era increíble como mucha gente decía que Irene tenía un estilo influenciado por su chico. Eso ha pasado, he tenido influencia de todos mis chicos a lo largo de mi vida. Y el revés. Eso es relación, no pasa solo en graffiti, pasa en el lenguaje, pasa en todo. Pero nunca pasaba en los dos sentidos, como si la chica era la que cogía la influencia.

¿Escritores y escritoras que admiras aquí en España?

MUSA – Escritoras, la única que veo que vale la pena, y es muy personal, es Irene. Que conozca bien. Te digo que las demás chicas no conozco mucho de su trabajo. Hira... Es que he visto poco de lo que hace y creo que le faltaba un poco de soltura. Un poco de, no de la calidad, la veo buena, pero le faltaba soltura. De cuando las piezas están más de tu estilo, más tranquila, ¿sabes? De escritores hay muchísimos. No sabría qué decirte. Zeta de Madrid es lo que más me gusta porque es muy completo. Yo te puedo hablar de los que conozco, porque me gustan. Veo como trabaja Zeta en los bocetos, como empieza las piezas, que cosas ve para luego pintarlas. Me gusta como trabaja y me gusta el resultado. Otro escritor que me gusta mucho es Zend, es muy bueno. Le he visto hacer bocetos sacados de la nada y me he quedado con la boca abierta. Hans es un chico que fue de los primeros que pintó en Barcelona y es buenísimo. Ha pasado de hacer las cosas más complicadas, más increíbles y con muchísimo estilo, a hacerte lo más sencillo y que sea impecable.

¿Has otras formas intervención urbana?

MUSA – He puesto pegatinas con mi nombre, pegatinas de gente. Pero graffiti precisamente.

¿Graffiti es arte o vandalismo?

MUSA – Las dos cosas. Depende de cómo lo hagas y de cómo lo mire.

¿Qué te interesa en el graffiti que te hace seguir siendo una escritora?

MUSA – Me gusta mucho como me siento cuando pinto, y como me siento

cuando estoy preparando la pieza, los bocetos. Me hace sentir muy centrada. Otra cosa que me impulsa mucho es cuando veo fotos de gente que pinta muy bien. No es rabia, no es envidia, pero es ganas de pintar así, muy bien.

¿Participaste de concursos y exhibiciones?

MUSA – He participado de algún concurso. He ganado dinero con graffiti pintando sitios, pero no con concursos. Y lo que más he participado fueron exhibiciones. Porque por ser una de las pocas chicas que pinta. Porque no es muy bonito y muy chulo encontrar una chica que pinta.

Eres muy conocida aquí en España. Siempre me preguntaban si ya había hablado con Musa cuando decía que estaba investigando el graffiti femenino. Conocen mucho tu trabajo aquí.

MUSA – es que he trabajado mucho, he conocido a mucha gente. Llevo mucho tiempo pintando. Esta historia del graffiti es un poco maruja. O lo ha sido muchas veces, y con las chicas ha sido muchísimo. Porque cuatro chicas que hay son cuatro chicas que intentaban conseguir novios, o mil cosas absurdas que no tienen nada que ver con el graffiti; y muchas chicas han dejado de pintar, en parte, por mil movidas que no tienen nada que ver con el graffiti, y han salido del graffiti inmediatamente. Ha mi me han preguntado si iba a dejar de pintar porque dejaba de salir con mi novio que era escritor. Como si una cosa tenía que ver con la otra. Entonces, como muchas chicas han hecho eso, que han pasado por estos problemas y lo han dejado. Por los motivos que sean. Puede ser porque todos sus amigos son amigos de tu pareja y después sea complicado volver a verle. Pero si he tenido que pintar sola porque no quería ver a nadie, pues, pintaba sola. Si he tenido que ir con gente que no conocía para pintar, pintaba. A mí lo que me gustaba era pintar. El resto era... lo que me gusta es pintar.

¿Publicas fotos?

MUSA – A veces, depende. Antes muchísimo más, me encargaba de sacar fotos, copiarlas y enviar a los fanzines para que les publicara. Ahora se me

apetece lo hago, sino no.

¿Sigues pintando con regularidad?

MUSA – Lo intento. En verano es más fácil, tienes más tiempo libre. Pero intento por lo menos una vez a la semana.

¿Cuántos años tienes?

MUSA – 31, cumplo ahora.

¿Empezaste con cuántos años?

MUSA – Menos 12, como 18.

¡Eres una de las primerísimas! Creo.

MUSA – Había unas chicas pintando antes, unas chicas que bombardeaban. Alguna otra que hacía alguna pieza. Pero aparecen y desaparecen.

¿Vamos a ver tu trabajo?

MUSA – Estas son de las primeras, no tenía ni idea. Pintaba muy mal e iba con gente, un chico de Suiza, un chico alemán, un chico de Francia. Y yo estaba pintando con todos ellos y me sentía súper ridícula, era como que todos pintaban de la hostia, había piezas tuyas en fanzines, y yo me quedaba en medio pintando con esta gente. Me sentía pequeña. Estas son en Francia. Tuve mucha suerte porque Kapi y Mook conocían a la elite del graffiti en el momento. Y como yo era la novia de Kapi y amiga de Mook, iba con ellos a todos los sitios y aprendía con los mejores. Pero era muy inferior mi nivel a su nivel.

¿Por qué elegiste Musa?

MUSA – Me lo puso Kapi. Yo tenía muchos nombres para elegir, estuve probando. Y este era uno que se quedaba muy bonito.

¿Muñecos los haces?

MUSA – Casi nada. Me gustaría hacer. Estoy haciendo bocetos para intentar. Pero la verdad es que no se me da al momento.

¿Yo Soy?

MUSA – Lo ponía también, ponía Musa chiquitito abajo.

(...)

MUSA – Woman, esta. Otra cosa que era chulo, todo el mundo que me enseñaba hacer graffiti al principio, me decía que tenía que empezar a hacer piezas sencillas, con formas sencillas y rellenos sencillos. Yo era muy testaruda, muy cabezona. Veía los fanzines y me gustaba lo complicado, y decía – yo quiero hacer eso. Ellos me decían que para hacer esto hay que hacer lo sencillo primero. Pero lo sencillo no me anima, no me estimula y quiero hacer lo complicado. Se reían de mí mucho.

(...)

¿Pagan por las exhibiciones?

MUSA – No. Suelen pagar la pintura. Ahora están empezando a pagar más, pero sigue siendo poco. Es ridículo, por lo que te dan.

¿Cómo desarrollaste tu estilo?

MUSA – Básicamente, intentando parecer con lo que veía en los fanzines que me gustaba. No copiando, pero deseando hacer algo como esto. Buscar la forma de las letras, hacerlas con mucho movimiento. Para que las letras parezcan que corren, o que metan dentro de otras. Me gusta que se muevan, que estén retorcidas. (...)

MUSA – Esto fue en una época en que Irene y yo poníamos Telma y Louise.

...Sí, me enseñó ella una foto...