

Graffiti Hip-hop: una plaga de artistas

Enrique Montoya

TAKI 183, KOAS, ADOM 2, LADY VEE, CHICO, CRASH, TCO, PER, SOLO, NOMAD, RES, COLT, KOOL SHEEN, CMK, CAINE, JOKER, MUELLE, SHOE, DELTA, JAZ, CHOP, JES, ROCK, MORSE, FRANK 207, CHEW 127, JULIO 204, MAST, BERE, TALA, KID, SKEME, MITCH 77, BLECK LA RATA, SNOW, HANEM, DIBO, CHOLO, ISRA + METS, SUSO, GLUG, ATOM, DOZE, CRASH, FLITE, KOOL, BUTCH 2, CRIME AND PRIME, SLAVE, KINDO, JAST, LUK, MAD 103, BARBARA AND EVA 62, CHARMIN, SAM, STITCH I, SNAKE 1, CAT 87, FLINT 707, SJK 171, BAMA, T-REX 131, CHECHO, SIKO, BEATSKY, STONEY, GRAPE I, FLAME ONE, COOZ, RISKY, SIRAI, KATHY 97, BRANDO, PRIDE, MODE 2, SWEET, FRICK, ERSI, KEL 139, CAT 2233, RASTA, BAN II, DIS 1, PSCYCHO, KIDISH, HULK 62, KENO, MONO, MICO, CHINO MALO, C-MOR, TEE BEE, SLIC-I, SUPER SLICK, CYAM, DY, COSER, TB, MOE, IRON MIKE, W.C. 188, STITCH 1, TOP CAT, KOOL JEFF, STAY HIGH, PISTOL 1, PHASE II, SHOCKER, STAN 153, ACME, JES, A.L.K. POSSE, PEEL 888, SEP 2121, BOOT 007, COOL HERE, LADY PINK, DURO, IN, SIN, KID PANAMA, JACKY, SKKI, IRUS, SCRIBLA, JAP 302, LOKIS, STEPH 2, DAT, IOU ONE, DOC ODNOK, TBB, TNA, TSF, TRACY, KAZO, OENO, FLIP 6, FLICK 6, CRUNCH, CRACK, TI, W-5, TAT CREW NICER, THOW, WASP, ANY-ONE, SEONE, TCA, TBB, SK, GOLZ, BGEE, 501, BAMA, 3 YB, STAN 153, FLINT 707, JAY 00, KIN, ZETA, JER, ZURE, MASTERS 4-STYLE FORCE, ERNI, BAKER, SB, KAOS AND MACE, KATHY 97, SCIPION AND SAHO, ZEPHYR, REVOLT, JAST, BLADE, ZEPHYR, LEE, SUPER KOOL 223, GLASS TOP, TIME, ALI, FUTURA 2000, MAST, QUIK, LEE, VULCAN, CHICO 88, GAME OVER.

No, no se trata de una desafortunada sucesión de erratas tipográficas. Estamos ante una ristra de *firmas* que cubren, a modo de –según algunos– viruela urbana, los muros de grandes ciudades como Nueva York, París, Amsterdam, Londres,

Viena, Berlín, Barcelona y Madrid. Son, para usar el vocabulario anglosajón del mundo hip-hop, los *tags* o *firmas* de algunos de los más ilustres escritores de la historia del *graffiti*. El *graffiti*, junto con el baile *break* en la etapa inicial y ulteriores bailes como el *hop-rock* o el *electric-boogie* al son de músicas como el *rap* o el *raggamuffin*, constituye la actividad esencial y emblemática del movimiento urbano bautizado como hip-hop y que desde hace ya más de veinte años se desarrolla en los espacios públicos de las grandes ciudades occidentales. La práctica del *skating*, o patinaje en tablas, puede incluirse también como una actividad artístico-deportiva favorita de algunos miembros del mundo hip-hop, quienes, una vez alcanzada la necesaria destreza técnica, organizan reuniones para exhibirse a bordo de sus tablas por plazas, parques y calles, salvando, mediante plásticas piruetas, los desafiantes obstáculos del medio urbano.

«El rap surgió —como nos recuerdan Bocquet y Pierre-Adolphe en su *Rap Ta France*— en los medios urbanos abocados al silencio. Más que un movimiento musical, el rap es ante todo un movimiento de conciencia social. ../.. Ocurrió en esos suburbios de hormigón reducidos a su más austera expresión. Suburbios sin futuro regidos por el mutismo y la abnegación.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 9) Para los autores, «sólo Nueva York —ciudad de todos los excesos y de todas las paradojas, símbolo de la debacle del capitalismo salvaje— podía convertirse en la madre nutricia de este movimiento. A finales de los años setenta, para escapar del hundimiento, de la cárcel o del cementerio, los *Bad Boys* (*B-Boys*) de Brooklyn y del Bronx prefirieron la resistencia artística a la acción violenta, haciendo de la calle su territorio de expresión. Los ajustes de cuentas ya no se harían con arma blanca, sino por medio del baile, el grafismo y la música. Esta nueva forma de arte fraternal y espontáneo se denomina hip-hop, dos palabras de argot que, en esencia, significan ser *cool* y desafiar con la palabra, los gestos y la pintura.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 9)

El hip-hop nacido en los guetos de Estados Unidos en los años setenta, fue inventado y desarrollado por las minorías culturales negras y latinoamericanas, para acabar llegando hasta las principales ciudades europeas a principios de la década de los ochenta. «En Francia —escribe Georges Lapassade— empieza a instalarse en 1983 con la segunda generación surgida

de la emigración africana, magrebí, portuguesa, en particular, y entre los jóvenes antillanos especialmente activos hoy en el rap francés.» (Lapassade, 1991, 173)

Privados aquí de la posibilidad de poder contemplar la calidad gráfica de los murales del graffiti hip-hop, el investigador interesado siempre puede consultar las obras, citadas en la bibliografía, de Henry Chalfant, Martha Cooper, Joseph Sciorra, David Robinson, James Prigoff, Genís Cano y Anxel Rabuñal, que se han dedicado a fotografiar, archivar y publicar, algunas de las mejores obras del graffiti hip-hop. Una alternativa práctica para cubrir esta carencia es la excursión etnológica particular hasta los suburbios de las grandes ciudades a la búsqueda de agresivos murales llenos de energía y vitalidad. Craig Castleman, tras entrevistar a Lee del grupo hip-hop los *Fabulous Five*, estructura su *Getting Up* —un estudio sin apoyo gráfico acerca de los graffiti hip-hop de Nueva York—, a partir de un breve léxico con términos pertenecientes al vocabulario del mundo hip-hop. Sin propósito alguno de exhaustividad, vale la pena recorrer algunas expresiones clave de este lenguaje específico que nos ayuda a comprender el sentido, que, para sus miembros, tienen las actividades más comunes de este movimiento:

Bombardear: infestar de graffiti un vagón, un muro, etc.: (*Bomb*) (*Hit*)

Copiar : plagiar el estilo artístico de otro escritor: (*Bite*)

Dejarse ver: realizar graffiti de forma prolífica por prestigio: (*Getting Up*)

DJ : pinchadiscos activo que realiza mezclas: (*Disc Jokey*)

Escritor: practicante del graffiti: (*Writer*)

Escritor novato o de mala calidad: (*Toy Writer*)

Estilo Salvaje: firmas con letras entrelazadas de diseño propio: (*Wildstyle*)

Firmas de escritores: (*Tags*)

Guarrear: pintar sobre otro graffiti (*Backgrounding*), pisarlo (*Going Over*)

Inferior o incorrecto: pieza de mala calidad: (*Wak*, from «*out of whack*»)

Malos chicos/chicas: miembros del movimiento hip-hop: (*Bad-Boys/Girls*)

Mangar —las pinturas—: (*Racking Up*) o (*Nick*)

MC: cantante de rap, iniciales de maestro de ceremonias: (*Master of Ceremonies*) y/o de verificador de micrófonos: (*Microphone Checker*)

Medios empleados por las autoridades para borrar graffitis: (*Buff*)

Obras de arriba a abajo: (*Top-To-Bottoms*)

Obras de extremo a extremo: (*End-to Ends*)

Pieza: graffiti inferior a la obra maestra: (*Piece*)

Quemar: ser el mejor, el ganador: (*Burn*)

Realmente bueno: (*Def, from Death*) o (*Fresh*)

Rey: el mejor escritor con lo más en número y/o en calidad: (*King*)

Tanque: aerosol de pintura: (*Spray*)

Trenes enteros : (*Whole Trains*)

Vagones enteros: (*Whole Cars*)

Vomitados: dibujos rápidos (*Throw-Ups*)

«¡Hola, cabrón! saluda un *rapero* recién llegado. ../. Y es que *cabrón*, en el lenguaje del *hip hop* hispano, es como decir *tío o colega*. O sea un saludo a un hermano. (Carlos Marcos, 1996, p. 10) Toñi Sánchez Alcoba en su trabajo de curso, *Graffiti*, observa que “podemos encontrar expresiones como lo *ha hecho arder* (en referencia a *muy bueno*) ../. ya que la mayoría de los escritores se consideran artistas fuera de la ley algunos de los términos de aprobación tienen resonancias negativas, así podemos citar: la muerte, vicioso, sucio, asqueroso, canuto, jugoso, quemadura. Los escritores emplean el término juguete (*toy*) para referirse a cualquier cosa insignificante. Los rotuladores de punta fina son denominados de juguete, y lo mismo sucede con los trenes del metro que hacen recorridos más cortos.» (p. 8) Un lenguaje propio que indica la existencia de un mundo peculiar con una integridad y una lógica propias, unos principios y unas normas que rigen las prácticas específicas del mundo hip-hop. Craig Castleman cuenta como en el verano de 1971 el diario *New York Times* investigó el origen de una misteriosa y repetitiva pintada en la que se leía “Taki 183”. El resultado, publicado en el *New York Times* del 21-7-1971 bajo el título *Taki 183 Spawns Pen Pals*, era que «Taki era un joven parado de diecisiete años que aquel verano no tenía nada mejor que hacer que andar pintando su nombre por toda la ciudad ../. Esta era su orgullosa explicación: *Pintaba en todos los lugares a donde iba. Todavía lo hago, pero no tanto. No lo haces por las chicas; no parece que se den cuenta. Lo haces por ti mismo. No vas detrás de que te hagan presidente, ni nada de eso.*» (Castleman, 1987, p. 136) MC Randy, uno de los pioneros del *rap ibérico* y autor del en su

día exitoso *rap ¡Hey, Pijo!*, definió, a mediados de los años ochenta en Madrid, el estilo de vida del hip-hop: «nuestra forma de divertirnos consiste en pintar, en bailar y en cantar. El hip-hop es pintar, bailar y cantar.» (Ignacio Ruiz Quintano entrevista con MC Randy: *El hip-hop es pintar, bailar y cantar*, en Diario 16, 198-, p.-). Pero más allá de este ingenuo pintar-bailar-cantar, una buena aproximación al mundo del hip-hop permite encontrar un auténtico sistema moral y una escala de valores que ordenan una interna jerarquía de prestigio. En el mundo del hip-hop existe por tanto un sistema de reglas, preceptos, y sanciones, una estructura de recompensas o de referencia aspiracional, unos valores morales y unas tradiciones mantenidas por un eficaz sistema de transmisión que regula la vida de los *B-Boys/Girls*. Freddie 173, de los Young Galaxies contactados por Hugo Martínez en el Queens College —una escuela de verano para jóvenes sin recursos subvencionada con fondos públicos—, enseñó a la UGA (United Graffiti Artists) «los grandes hitos graffitísticos del barrio: cuevas ocultas, lugares secretos para pintar, los patios de los institutos, muros repletos de firmas y algunas hazañas heroicas, como la pintada de Saint 173 en lo alto de la fachada de un hospital (para cuya realización el autor tuvo que colgarse desde el tejado).» (Castleman, 1987, p. 119) «Si hay hombres que se ajustan a patrones, por muy desviados que sean los patrones, es —como ha formulado David Matza— porque se está proponiendo un sistema normativo.» (Matza, 1981, p. 42) Los grupos hip-hop establecen *puntos de encuentro* (por ej., el clásico de la calle 188 en NY), utilizan vestimentas para *B-Boys*, una estética propia (o los *smurf*, así llamados por su atuendo de baile parecido al de los pitufos), y frecuentan sus propias tiendas (*Tribu Urbana Market*, en Madrid, *Bunker Store* y *alistas*, en Barcelona o *Tiquaret*, en París), escuchan programas de radio especializados (Radio Boul’Mich, en París) y visitan las páginas hip-hop de internet, y frecuentan discotecas específicas en las que se organizan festivales y concursos de rap. Fanzines como *The Zulu’s Letter* o *Get Busy*, en Francia. *Radikal*, en Francia, o *Trapos Sucios* y *Hip-hop Nation*, en España, son un botón de muestra de las revistas del movimiento hip-hop en todo el mundo. La película de Charlie Ahearn bajo el expresivo título «Guerra de estilos» (*Style Wars*)

es un exponente del cine de culto hip-hop con Fab 5 Freddy, un apadrinado del batería de Jazz Max Roach, como héroe de la película. Los jóvenes *escritores* de graffiti no improvisan, sino que, con aplicación y disciplina, refinan su propio *estilo* practicando en su cuaderno de bocetos y observando, durante sus características deambulaciones urbanas, las obras que realizan los demás. Si bien el movimiento hip-hop tiene sus raíces en los suburbios de las grandes ciudades, sus miembros quedan, como ha señalado Georges Lapassade, *desterritorializados* por los continuos desplazamientos tanto al centro de la capital, como a otros barrios y suburbios, ya sea para realizar graffitis, asistir u organizar conciertos, muestras de frescos, festivales de rap, adquirir o participar en fanzines, o frecuentar sus propias asociaciones, tiendas y discotecas (Lapassade, 1991, p. 174). Los encuentros acordados o fortuitos son aprovechados por los *escritores* para llenar un *cuaderno negro* —que siempre llevan encima— con autográficos de sus colegas favoritos o más prestigiosos en la jerarquía social hip-hop. Los cantantes de *rap* componen sus propios temas y tanto ellos como sus músicos conocen —y beben en la tradición musical del Blues, el Jazz, y el Rock. Las referencias a celebridades como Herbie Hancock, James Brown, Chuck Berry, Jimmy Hendrix, o John Coltrane, son recurrentes en la música *rap* hip-hop. De hecho, el *rap* surge como un nuevo estilo de música negra muy vinculado a la estirpe del Soul y del Funk. «El rap es un manifiesto que destila los mensajes políticos al narrar la vida cotidiana de los guetos urbanos. Al formular la angustia y la desesperación, otorga una voz a los proscritos y les permite escandir, reivindicar, comunicar a través de la forma más elemental: un micrófono, una pletina y algunos discos de vinilo. Con casi nada se vive rap, se piensa rap, se expresa rap.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 10)

Según Castleman, presidiendo la escala de valores del hip-hop, se encuentra una directriz primordial, *Getting Up*, título original del estudio, y que consiste en hacerse notar, en *Dejar-se Ver*. Es posible —nos advierte Castleman— que se pase por alto la calidad de las *firmas* o de los graffitis murales siempre y cuando el escritor sea muy prolífico y su nombre (en forma de *firma*, *pieza*, u *obra*) aparezca de forma casi obsesivo-invasiva en edificios, estaciones

de tren y metro, trenes que recorren la ciudad, cuartos de baño, y todo tipo de superficies urbanas. El mérito del *escritor* aumenta cuando, por la insólita localización del graffiti —lugares elevados de apariencia inaccesible o peligrosa, por ej.—, nadie acierta a explicarse el medio empleado por el *escritor* para acceder a tan difíciles emplazamientos. Un *escritor* puede llegar a ser el *Rey* de una línea de Metro independientemente de la calidad de sus *firmas*, *piezas* u *obras*. El *Rey de la línea 13* será aquél escritor que «más veces» haya marcado esa línea de Metro aunque sea con un cúmulo de *vómitos* o incluso a base de una multitud de pequeñas *firmas* sin calidad alguna. *Reyes* serán también los que alcancen la máxima calidad (*Burn/Fresh*) en sus, también numerosas, obras murales de gran dimensión. Joey Starr del grupo de rap francés NTM (Nick ta Mére) explica las condiciones que debe cumplir todo aspirante a integrarse en la cultura hip-hop: «Cuando te pones a bailar en la calle o a escribir en las paredes, te cambia la vida de un día para otro.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 51) «El Hip-hop —prosigue Starr—, es un rollo de orgullo, no lo haces sólo para formar parte de la movida, si no tienes ganas de ser el mejor, no hay sitio para tí.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 106) «A la línea 13 (Saint-Denis a Châtillon) —recuerda Starr— le dimos por culo, le hicimos el amor a la línea 13. Ibamos en grupos de cuarenta, pero yo iba también solo a hacer firmas ./... Me hacía dieciséis kilómetros de noche y a pie, y estaba contento de mí mismo, me lo pasaba muy bien. Estás solo y ahí te das cuenta de que te apasiona, te cambia tu vida. Hoy tengo veintinueve años, aunque por entonces me decía a mi mismo: es verdad, tengo veinte años, escribo en las paredes... Pero al día siguiente, estaba orgulloso. Un orgullo frente a un grupo de gente. Sin embargo, fuera de ese grupo nadie te comprende, eres un extraterrestre.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 101). JER un veterano *escritor* de graffiti de Alcobendas confesaba con más orgullo que culpa: «Cuando te cueles en las cocheras del Metro y pintas vagones te sube la adrenalina de una forma alucinante, es algo que te enamora, y cuando dejas de hacerlo te entra el mono. El otro día me pinté uno de la línea de Esperanza... Saltar las normas impuestas, hacer algo prohibido es una sensación increíble, me gusta estar en tensión. Lo máximo es

cuando ves un vagón tuyo circulando.» (Ana Bueno, «El arte de la calle cambia de pared», en *El Mundo*, 6-2-1993, suplemento Magazine p. 47). Por su parte, el español MC Randy confirma lo expuesto por Starr y por JER pero empleando un tono distante y temeroso quizá para mantenerse en la zona de conducta permitida fuera de toda sospecha ante el éxito comercial de su rap ¡Hey Pijo!: «Pocas drogas debe de haber más excitantes que un aerosol en un vagón de Metro donde escribir tus historias, y que no te pillen, claro. Hay gente que se mete en las cocheras de noche a pintar, y eso sí que es movida.» (Ignacio Ruiz Quintano entrevista con MC Randy: *El hip-hop es pintar, bailar y cantar*, en *Diario 16* -) En París, Chrysto relata su experiencia vital en el libro *Rap Ta France*: «Lo que me gustaba en la escuela, era la redacción, la expresión escrita, escribía todo lo que se me pasaba por la cabeza incluso plagado de faltas. Al dejar la escuela dejé de escribir, hasta la cárcel. Escribir, era la única forma de comunicar. Si estás sufriendo, puedes escribir seis o siete páginas. Fue allí donde escribí de nuevo. El rap, es una historia sin fin. El rap no se limita a las discotecas, está por todas partes.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 179). «Soy arrogante y egocéntrico. Es el juego del rap: en tus rimas siempre estás diciendo que eres el mejor, y al final te lo tienes que creer. Es una competición. Soy de familia obrera pero nunca trabajaré en una obra porque tengo talento. Se lo digo muchas veces a mis padres. No voy a pasar por el aro, voy a salir adelante y a ganar pasta. Soy el mejor.» (Mucho Muchacho de 7 notas 7 colores, en 1996, *Rap español*, «*micros*» y «*litronas*», Carlos Marcos).

Cuando el hoy tan reconocido artista plástico Keith Haring visitó Madrid en 1983 no pudo resistir la tentación de escaparse del oficial Palacio de Velázquez —dónde realizaba obras en directo a modo de *performance*— para llevar a cabo una *acción* en el Metro madrileño que quedó marcado por una reproducción de un logotipo comercial, el toro del brandy Veterano, cubierto por los característicos grafismos del artista. Han pasado treinta y un años desde que Taki 183 empezó a llenar la ciudad con su *firma*, y, con el movimiento hip-hop aún en pleno vigor, se puede hablar de dos tendencias claras en la evolución de los *escritores* de graffiti. Algunos de ellos han acabado integrándose en

el mercado del Arte oficial y han establecido relaciones con marchantes, galeristas, coleccionistas, museos, fundaciones, universidades, y con otros artistas. Este es el caso del *escritor* de Móstoles Mast y del francés MC Solaar en la música rap. Por todo ello las motivaciones originales de estos escritores se han diluido y su estilo artístico ha evolucionado. Como señalan Chalfant & Prigoff, «estos artistas han perdido de vista a su público original, manteniendo únicamente el uso de la pintura en aerosol como herramienta, vestigio de una antigua vocación de bombardero de graffitis.» (Chalfant & Prigoff, 1987, p. 8)

Un segundo grupo es el de aquellos miembros del movimiento hip-hop que, habiendo pertenecido a la generación fundadora, se dedican ahora a utilizar sus formas artísticas (escritores de graffiti, raperos, bailarines de break, DJs) como medios de comunicación y de extensión del movimiento por todo el mundo captando el interés de nuevas generaciones que conectan bien con sus mensajes. El contenido muchas veces polémico y controvertido de las letras de los cantantes de rap muestra una doble cara aparentemente contradictoria: por un lado, se efectúa una crítica radical del entorno social inmediato y, a veces internacional, pero, por otra parte, y dentro de ese marco de crítica agresiva, hay un no-sé-qué de realización concreta del «sueño americano». «A pesar de que su movimiento está muy mediatizado —mercado musical del rap, comercio de atuendos, insignias y otros objetos asociados a su *estilo*—, estos jóvenes ../. no son consumidores pasivos de la moda y la industria cultural; contribuyen continuamente a la producción de su cultura juvenil, ya se trate de rap o de grafismos...» (Lapassade, 1991, p. 174) La directriz primordial del *escritor* de graffitis que consiste en *Dejarse ver* marcando la ciudad con abundantes pintadas, expresa el objetivo de todo *escritor* de graffiti: ganar fama y notoriedad. Es, en realidad, una dura competición en la que cuesta mucho destacar entre miles de jóvenes que buscan el mismo objetivo. Un estudio de contenido de las letras del rap hip-hop nos muestra que el movimiento hip-hop no oculta —al contrario— las legítimas aspiraciones de éxito económico y social para aquel que, desde el movimiento hip-hop, lo consiga. En 1977, ante la falta de medios de la NOGA (Nation of Graffiti Artists), Jack Pelsinger declara: «Todo el

mundo necesita ser alguien, sentirse importante y ser importante para los otros. El arte es la manera más rápida de conseguirlo, y estos chavales lo necesitan. ¿Por qué no pueden verlo así esos burócratas que lo controlan todo?» (Castleman, 1987, p. 134) «Gente que no sabe expresarse está hablando demasiado .../... cultura educativa en estructuras productoras de seísmos. Esquivo y derribo los timos de profes que cuentan la historia a los niños en claves de farsa y mentira...» (rap *Moreno* de El Meswy, en La rima.) «Veo como el talento se destruye...» (rap *El buen estratega*, de Frank T, en La rima.)

Bajo algunas de las siglas de las anónimas *firmas de escritores de graffitis*, se encuentran en realidad colectivos o grupos más o menos organizados no sin analogías con las bandas juveniles callejeras. Este aspecto asociativo es especialmente claro en la ciudad de Nueva York de la que proceden los siguientes y expresivos ejemplos:

DAT: *Destroy All Trains* (Destruye todos los trenes)

TB: *The Burners* (Los Triunfadores, en el léxico hip-hop)

TBB: *The Bronx Boys* (Los Chicos del Bronx)

TCA: *The Crazy Artists* (Los Artistas Locos)

TSF: *The Spanish Five* (Los Cinco Hispanos)

MG: *Mission Graffiti* (Misión Graffiti)

SB: *Salsa Boys* (Los Chicos de la Salsa)

UGA: United Graffiti Artists. Se trata de una asociación de escritores de graffiti fundada por Hugo Martínez, licenciado en sociología por el City College de Manhattan, en 1972.

NOGA: Nation of Graffiti Artists. Asociación de escritores de graffiti fundada en julio de 1974 por Jack Pelsinger. Enfrentado con el hispano Hugo Martínez, Jack Pelsinger acoge a los escritores negros que eran rechazados por Martínez.

«La inscripción en el muro, la lápida o la piedra es tan vieja como el propio alfabeto. Más antigua que el papiro al que se reemplazaba con materiales rígidos que era necesario esgrafiar. La única excepcionalidad radica en el componente de institucionalidad o espontaneidad. Una inscripción funeraria o una grafía cúfica del Corán eran institucionales ... /... Los conceptos claves de la recuperación de la inscripción mural son dos: escribir —es decir

expresar ideas con signos alfabéticos abstractos— y sobre su pared —es decir, sobre propiedad ajena, con transgresión de norma. .../ ... A estos mensajes sobre el muro, en la antigüedad se les llamaba inscripciones y su estudio constituye un arte auxiliar de la historia llamado epigrafía. (Sempere, 1977, p. 7)

Graffiti: 1856, Garruci, ital., del latín *graphitum*, punzón, y de ahí, inscripción. (Dicc. Etimol. Larrousse) Tiene su raíz de origen en el vocablo griego *graphos*. En la cadena etimológica se deslizan, según Sempere, dos vocablos intermedios. 1. Grafito, carbono menos puro que el diamante que tizna y pinta. 2. Grafio o punzón. (Sempere, 1977, p. 7). El sentido etimológico de *graffiti* es insuficiente para captar la auténtica naturaleza del fenómeno en sus variadas manifestaciones. Desde el siglo XIX el término *graffiti* es utilizado en otras lenguas y, en particular, como parte del lenguaje técnico de arqueólogos y paleontógrafos que lo utilizan para denominar a las inscripciones populares diferenciándolas así de las inscripciones oficiales o institucionales. El padre Raffaele Garruci amplía el sentido del término para incluir, además de las inscripciones cursivas no institucionales (o *graffitis lingüísticos/literarios*), a los dibujos murales populares antiguos (o *graffitis figurativos*). Esta distinción explica que, en principio, se tiende a no incluir en el término *graffiti* a las manifestaciones gráficas oficiales como son la pintura rupestre, los pictogramas de las sociedades sin escritura y de los pueblos prehistóricos, o las runas de los pueblos escandinavos y germánicos. En este sentido específico se considera al *graffiti* como una valiosa fuente de información histórica y arqueológica capaz de ofrecer valiosos datos relativos a fechas y acontecimientos. W.P. McLean subraya la importancia de muchos *graffitis* que, «en su lacónica precisión, proporcionan a la crítica histórica elementos tan útiles como inesperados.» (McLean, 1980, p. 849) Así, los *graffitis literarios* griegos y romanos suministran datos que han ayudado a esclarecer la vida cotidiana, la historia política, y la evolución del latín y el griego vulgares. El padre Garruci recopiló y publicó una colección de *graffitis figurativos* en la que aparecen escenas de gladiadores en Pompeya que brindan valiosa información acerca de las armas, las ropas, y el desarrollo de los combates. En esos frescos murales se observa como Casuntius desaconseja a Superbus

iniciar un combate contra Antigonus, escena que, señala McLean, nos induce a alejarnos del estereotipo histórico que afirma el carácter coercitivo de estos combates en los circos romanos. Romolo Augusto Staccioli en su *Manifesti Elettorali Nell' Antica Pompei* presenta y analiza los *graffiti* políticos empleados en las campañas electorales de Pompeya. *Votate Sallustio Capitone come edile. Osti, sostenetelo / Votate Caio Giulio Polibio come edile: (è quello che) dà il pane buono* – En este caso, Staccioli piensa que la promesa final alude sin duda a la actividad panificadora de la familia del candidato. *Publio Paquio Proculo come duoviro giusdicente. I vicini lo sostengono ardentemente / Cuspio Pansa come edile; (invita a votare per lui) Fabio Eupore, principe dei libertini / Ampliato, il figlio di Lucio, come edile! Vicini, fatevi avanti e invitate a votare per lui. Lutazio, votalo. / Votate Aulo Vettio Firmo come edile: (è) meritevole della pubblica amministrazione. Giocatori di palla, vota telo.*

El escritor Restif de La Bretonne, mayor y ya enfermo, se dedicó a realizar lo que él llamaba *Mes inscriptions* (*sic*) en las piedras de los muros de París. *Graffiti* en latín que el escritor tradujo al francés para publicarlos acompañados de breves notas explicativas. Restif de La Bretonne realizaba un graffiti y pensaba que, a su edad, si dentro de un año volviese a verlo «experimentaría un sentimiento de placer, y el placer es tan raro en el otoño de la vida, que debe permitirse buscar la ocasión.» (McLean, 1980, p. 851) McLean piensa que *Mes inscriptions* (1889), la original obra de Restif de La Bretonne, «presenta un gran interés para comprender no sólo las motivaciones de los autores de graffiti sino también las de los autores de todo gesto aparentemente gratuito y anónimo.» (McLean, 1980, p. 851)

Los graffiti, tanto *literarios* como *figurativos* presentan también un indudable interés por su valor estético y, como observa McLean, nos proporcionan información esencial acerca de la evolución de los gustos. Una de las primeras apreciaciones de las calidades estéticas de los graffiti modernos es el conocido ensayo fotográfico de Brassai que coincide con la aparición en la pintura abstracta de procedimientos como la superposición y la estriación, y con las obras de Dubuffet y Giacometti en las que la superficie del cuadro y la representación humana, respectivamente, recuerdan la estética

del graffiti. El primer escrito de Brassai acerca de los graffiti parisinos es de 1933, precedido únicamente por los estudios de G. H. Luquet acerca del arte infantil muy asociado al mundo de los *graffiti*. Según McLean, algunos *graffiti figurativos*, «han inspirado a artistas como Picasso y Cocteau. Fue, sin embargo el poeta Apollinaire, el que mejor comprendió –y así lo demuestran sus *Caligramas*– que esta expresión constituye un verdadero arte popular, rivalizando a veces, por su belleza y su finura, con las obras de artistas profesionales y combinando de forma natural e irreflexiva la escritura y el dibujo en una misma composición.» (McLean, 1980, p. 851) Pero también es posible, como propone el autor, observar que la evolución y el desarrollo del *graffiti* permite avanzar la siguiente hipótesis: el *graffiti*, «como toda otra expresión del arte popular, se inspira en los cánones estéticos del arte formal que le es contemporáneo.» (McLean, 1980, p. 851)

«El autor, o los autores –ya que los graffiti son realizados con frecuencia por muchas manos– se plasma él mismo en su obra, en general descarga problemas de su propia intimidad: erotismo, agresión a la mujer, casi siempre problemas que, según McLean, representan reacciones insistentes sobre el gran tema específico de la represión del Eros en Occidente. Pero, por eso mismo, tiene algo de ritual mágico, sagrado, que, lejos de ser un desfogue individual, como creen muchos, conlleva también un trasfondo social indiscutible.» (A. Tàpies, 1991, p. 13) En su referencia a los *graffiti eróticos* o *pornográficos*, McLean señala que, sin duda, ilustran «una evolución de las costumbres, que ha reintegrado la sexualidad en nuestra representación colectiva como un hecho normal.» (Mc Lean, 1980, p. 852)

En *El expresionismo abstracto* de Anthony Everitt (1984), encontramos una interesante simetría inversa: «Quizá valga la pena hacer una conexión entre el graffiti en lugares públicos y la caligrafía oriental: los graffiti también son gestos congelados, y el que estos gestos no representen un sentido de unidad con todas las cosas como en el arte oriental, sino un enajenamiento social, atrajo a hombres desilusionados para quienes la pintura era una afirmación heroica de su identidad. En vez de escaparse de su yo al modo oriental ellos quisieron proclamarlo. La creatividad era una secuencia de elecciones libres y no condicionadas, a través

de las cuales podían redimirse de su alienación en una sociedad y una tradición dadas: fue una forma de autodefensa.» (Everitt, 1984, p. 7)

En cuanto a los *graffitis políticos*, con su arquetípico mayo de 1968, cuando los muros tomaron la palabra para ofrecer el testimonio del incremento de la oposición política activa tan inquietante para un poder que, cuanto más totalitario es, más se preocupa de castigar con severidad esta actividad. La proliferación de *graffitis políticos*, formula McLean con sentido común, precede y/o acompaña a graves acontecimientos políticos. (McLean, 1980, p. 852) En su *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo, escribe: «como Cortés estaba en Coyoacán y posaba en unos palacios que tenían blanqueadas y encaladas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y con otras tintas, amanecía cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metros, algo maliciosos, a manera como más de pasquines.» (Díaz del Castillo, 1960, p. 72) El cronista transcribe el contenido de algunos de los textos que, escudados en el anonimato, criticaban la conducta del conquistador: *¡Oh que triste está el ánima mea hasta que todo el oro que tiene tomado Cortés y escondido lo vea!* (Díaz del Castillo, 1960, p. 73) *... y otros decían que más conquistados nos traía que la conquista que dimos a México, y que no nos nombrásemos conquistadores de la Nueva España, sino conquistadores de Hernando Cortés: otros decían que no bastaba tomar buena parte del oro como general, sino parte como rey, sin otros aprovechamientos.* (p. 72) *... otros decían que el sol y la luna y el cielo y estrellas y la mar y la tierra tienen sus cursos, que si alguna vez salen más de la inclinación para que fueron creados, más de sus medidas, que vuelven a su ser, y que así había de ser la ambición de Cortés en el mandar, y que había de suceder volver a quien primero era.* (p. 72) Sobre las consecuencias de estos escritos en las paredes, Díaz del Castillo explica: «Y cuando salía Cortés de su aposento por las mañanas y lo leía, y como estaban en metros y en prosas y por muy gentil estilo y consonantes cada mote y copla lo que inclinaba y a la fin que tiraba su dicho, y no tan simplemente como yo aquí lo digo, y como Cortés era algo poeta *... respondía también por buenos consonantes y muy a propósito en todo lo que escribía, y de cada día*

iban más desvergonzados los metros y los motes que ponían, hasta que Cortés escribió: *Pared blanca, papel de necios.* Y amaneció escrito más adelante: *Aun de sabios y verdades, y Su Majestad lo sabrá muy presto.* Y bien supo Cortés quien lo escribía, que fue Fulano Tirado, amigo de Diego Velázquez, yerno que fue de Ramírez el Viejo. *... y otros que ayudaban de buena para que Cortés sintiese a los puntos que le tiraban.* Y Cortés se enojó y dijo públicamente que no pusiesen malicias, que castigaría a los ruines desvergonzados. (p. 73)

Los *graffitis criminales*, *graffitis literarios* escritos con sangre (por ej. Charles Manson y su *Pigs*), o los *graffitis de los presos* estudiados por Lombroso, ofrecen otras áreas de interés en lo que se refiere a las motivaciones del *escritor de graffiti*. Para McLean, existen motivaciones diversas que corresponden a cada categoría de *graffiti*. No se trata tan sólo del grito del «yo frente a la muerte». Así, en el terreno del *graffiti* podemos encontrarnos desde «actos deliberadamente destructores» o que expresan una «actitud de insubordinación», hasta «gestos irreflexivos de reconocimiento» en términos de construcción y mantenimiento de la propia identidad. «La hipótesis, tan extendida, según la cual los *graffiti* son únicamente la obra de obsesos, de niños o de ociosos no tiene ningún fundamento. Los *graffiti* conmemorativos de los enamorados, de los peregrinos y de los viajeros constituyen ya un tipo que desmiente esta suposición. *... los autores de los graffitis son tan dispares en su carácter como lo pueden ser los graffiti en su contenido.*» (McLean, 1980, p.852)

El pintor Thierry Noir, junto con otros pintores que se habían dedicado a pintar sobre el muro de Berlín, reclamó una parte de los beneficios obtenidos por la millonaria venta de trozos del muro derribado que han acabado como decoración en los jardines de casas particulares, muchas de ellas en Mónaco. La justicia reconoció en 1995 algunos derechos sobre estos beneficios. Algo les darán... —deja caer el narrador que presenta el documental—. Thierry Noir reconoce, en una entrevista realizada en la ventana de su casa frente al muro de Berlín, que con ese muro delante, no pudo evitar salir a pintarlo. Era para él una necesidad. (fuente: TV 5 Europe)

TAKI 183, CRIME AND PRIME, SLAVE, KINDO, JAST, MAD 103, BARBARA AND EVA 62, CHARMIN, SAM, STITCH I, SNAKE 1, CAT 87, FLINT 707, SJK 171, BAMA, T-REX 131, CHECHO, SIKO, BEATSKY, STONEY, GRAPE 1, FLAME ONE, COOZ, RISKY, SIRAI, KATHY 97, BRANDO, PRIDE, MODE 2, SWEET, FRICK, ERSI, KEL 139, CAT 2233, RASTA, BAN II, DIS 1, PSCYCHO, KIDISH, HULK 62, KENO, MONO, MICO, CHINO MALO, C-MOR, TEE BEE, SLIC-I, SUPER SLICK, CYAM, DY, COSER, TB, MOE, IRON MIKE, W.C. 188, STITCH 1, TOP CAT, KOOL JEFF, STAY HIGH, PISTOL I, PHASE II, SHOCKER, STAN 153, ACME, JES, CHECHO, LOKIS, IRUS, VEN, RUB, ZAKI, CHAIN 3.

No, no se trata de una desafortunada sucesión de erratas tipográficas.

Estamos ante una ristra de firmas que muchos sectores de la población, y, en particular la autoridad establecida, consideran como una moderna plaga que afecta a las grandes ciudades y a la que hay que combatir con dureza. Si bien el fenómeno no es nuevo —ya Honoré De Balzac, en su novela *Ferragus* se refería a la abundancia de *graffitis literarios* en los muros de la calle Pagevin en el París del XIX— con el movimiento hip-hop la cuestión ha alcanzado una dimensión y una duración hasta ahora desconocidas. Los graffiti literario-figurativos del hip-hop han invadido los suburbios y el centro de las ciudades modernas. El artículo del New York Times de 1971 que contaba el caso de Taki 183 «.../.. presentaba a Taki como un simpático personaje con el más peculiar y fascinante de los hobbies, lo que al parecer tuvo un profundo efecto sobre la juventud de la ciudad. Taki devino una suerte de héroe popular, y las filas de escritores de graffiti se engrosaron enormemente.» (Castleman, 1987, p. 138) El aerosol y los rotuladores indelebles de brocha gruesa son innovaciones técnicas de la época en modo alguno ajenas al auge de la actividad hip-hop. Henry Chalfant señala como en los años treinta el pintor muralista mexicano Siqueiros fue «uno de los primeros en ver las posibilidades de la

pistola de pintura para el arte mural. Adapta y utiliza el nuevo instrumento para pintar murales y los resultados fueron muy interesantes. Ante las críticas de los tradicionalistas justifica la utilización de métodos industriales y el abandono de los pinceles diciendo que *cada época se expresa con una voz que corresponde al contexto de su industria y a su nivel de desarrollo técnico.*» (Henry Chalfant, 1991, p. 34)

Cuarenta años después, y ocultos tras seudónimos más o menos expresivos, muchos escritores no dudan, paradójicamente, en añadir con su aerosol el número de su calle. El activo pionero Taki vive en la 183. El mismo periódico cambia su posición un año después e inicia una batalla contra el mundo del hip-hop. En las consideraciones de la sentencia absolutoria emitida por el juzgado de instrucción n.º 29 puede leerse: los vigilantes del metro J. L. H. y G. V. P. vieron a (una larga serie de nombres), todos ellos jóvenes, en la estación de Renfe de Príncipe Pío de Madrid en circunstancias no acreditadas. Estos últimos llevaban consigo 30 botes de pintura, que en su mayoría les fueron devueltos en comisaría.» (JF N.º 76/97, madrid 21-5-1997) Para justificar la sobreexcitación del alcalde Lindsay al presentar su programa anti-graffiti su jefe de prensa declara que «el desagradable aspecto que presentan las estaciones de metro y otros lugares públicos por culpa de los llamados artistas del graffiti tiene al alcalde fuera de sí.» (Castleman, 1987, p. 139) La situación plantea la patente ambigüedad del fenómeno: ¿Arte efímero o Vandalismo? Mientras los *escritores* piensan que decoran la ciudad a la vez que se anuncian y se promocionan (*Getting Up*) compitiendo intensamente con los otros para, aunque sólo sea por prolíficos, ser los mejores (*King*). Lo mismo ha ocurrido con la música rap, bien acogida al principio pero cuyas *letras explícitas*, para utilizar el eufemismo que impone el control de censura en su *Parental Advisory* (Aviso a los padres), han acabado siendo perseguidas y prohibidas. Ante el acoso que suponen las sucesivas prohibiciones los grupos de rap hip-hop han adoptado la terminología que les penaliza y marginaliza para bautizar a sus propios grupos y para titular sus temas (cfr. listado de grupos hip-hop en el anexo final). Los alcaldes de las ciudades norteamericanas de Lindsay a Giuliani, y los europeos después, han decidido afrontar la situación con una cruzada anti-hip-hop:

«El *graffiti* es al arte lo que el *rap* a la música: una forma estilizada de gamberrismo, una estridente apología de la violencia y de la anarquía. Al menos eso piensan los alcaldes de Nueva York, Los Angeles, Washington y Chicago, embarcados en una nueva y definitiva cruzada contra la pintura mural. Unidades policiales anti-graffiti. Línea caliente anti-graffiti. Multas millonarias, trabajos forzados y penas de cárcel para los autores de *graffitis*. Limpiezas ejemplares en los muros. Leyes que prohíben la venta de aerosoles a menores de 18 años. ../. –se ofrecen– 500 dólares de recompensa a quien denuncie o ayude a localizar a cualquier vándalo disfrazado de pintor de *graffiti*. El alcalde Rudolph Giuliani ../. presume de haber limpiado más de dos millones de metros cuadrados de muros *bombardados*. El año pasado fueron detenidos 1.500 *grafiteros*, bajo la acusación de vandalismo/. El *graffitti da la mala impresión de desorden y falta de respeto por la ley* –proclamaba Giuliani esta misma semana en una tribuna libre. *Exhorto a todos los neoyorquinos a cooperar para que nuestra ciudad quede totalmente libre de graffiti.*» (Carlos Fresneda, Los principales alcaldes de EEUU lanzan una cruzada con el «graffiti», en El Mundo, 27/3/1997, p. 39)

Móstoles, en Madrid, suburbio destacado en calidad y número de *graffitis* hip-hop ha vivido también esta cruzada de la autoridad contra las pintadas : «Un pintada le puede salir cara a cualquier vecino de Móstoles, ya que podrá ser sancionado con arresto mayor o con una multa de 175.000 pesetas, según un bando emitido por el ayuntamiento de Móstoles ../. que se gasta al año 150 millones en la reparación de las pintadas efectuadas en las fachadas de los edificios.» (El País, 11-3-1992, Madrid p. 6). Por su parte «el Ayuntamiento de Alcobendas ha declarado la guerra a las pintadas. El Alcalde ha dictado un bando en el que anuncia que multará con 100.000 pesetas a quienes hagan *grafitos* (pintadas urbanas) en la ciudad». La Corporación ha adoptado esta medida porque se «siente impotente para combatir esta plaga, que en Alcobendas se manifiesta de forma alarmante.» (El País, 9-9-1991, Madrid p. 2). Ante la temprana muerte de MUELLE en 1995, el concejal de cultura en el ayuntamiento de Madrid se plantea la cuestión de conservar algunas de las pocas pintadas que quedaban por la ciudad. «Sería –escribe Octavio Cabezas– un

homenaje póstumo al artista callejero que dio abundante trabajo a otro servicio municipal, el de Limpiezas. Un empleado de ese departamento se refería ayer al artista callejero como ese que puso de moda el guarrear la ciudad.» (Cabezas, 1995. p. 6) La música rap más agresiva sufre el fenómeno en paralelo: «Dos miembros del grupo de música rap 2 Live Crew han sido detenidos por la policía de Hollywood ../. Los arrestos se llevaron a cabo el sábado por la noche poco después de la actuación del grupo en un local. ../. Estas no son las primeras detenciones que se llevan a cabo en Florida por cantar. Desde hace varias semanas varios vocalistas rap han sido detenidos por incluir en sus repertorios canciones del álbum de 2 Live Crew. ../. el propietario de una tienda de discos fue detenido por desafiar la orden judicial que prohibía la venta del álbum *As nasty as they wanna be* (*Tan guarros como quieren ser*). El abogado del grupo 2 Live Crew: *no estamos hablando de conductas sexuales, estamos hablando de simples palabras.* (Dos cantantes de rap, detenidos en EEUU por la obscenidad de sus letras. A. Montagut, El País, 126-1990) En una entrevista el antes llamado El Mesías, hoy Meswy, justifica a la música rap:

P. Pero el abuso de palabrotas hace que el rap parezca agresivo...

R. «Es que el rap, el hip-hop, es agresivo. Hay muchos tipos, pero en la medida que es una movida comprometida, de protesta, de denuncia social, tiene que ser agresivo.»

P. ¿Tiene el rap de Madrid alguna particularidad que lo haga diferente?

R. «Para empezar, el rap de Madrid es el de mejor calidad de toda España. Luego, refleja muy bien la rudeza de la ciudad. Madrid es muy rudo, en verano te mueres de calor y el invierno es super frío. La gente es muy ruda, cuatro millones de pibes que se miran con mala cara. Todo el rap español pillá del de Madrid, en eso es la ciudad revolucionaria, la que va creando estilos.» (Entrevista con El Meswy, cantante de rap, El País, 20-1-2001)

Para los autores de Rap Ta France las canciones del rap son «rebanadas de vida urbana, fábulas contemporáneas ../. que nos dan cuenta, mejor que cualquier otro medio, de una realidad social cuyo campo de investigación es la

calle. Esta toma de la palabra molesta. Después de haberlo considerado como la pimienta exótica del bodrio de la canción francesa, el rap produce sin embargo una indigestión a los poderes políticos. Se amordaza al rap, se encarcela al rap, se censura al rap.» (Bocquet-Pierre-Adolphe, 1997, p. 11) Georges Lapassade ha puesto de relieve el papel jugado en Francia por los hijos de la emigración en su contribución al rap. Mezclando todos los vocabularios, desde los del suburbio hasta los de la etnia de origen, *fracturando la sintáxis, triturando la gramática, para dar cuenta* –por medio del rap– *de una realidad social propia*. Georges Lapassade piensa que los desplazamientos desde los suburbios hasta el centro de las ciudades no son privativos de los *B-Boys* sino que «son característicos de una parte importante de la juventud de la ciudad, en particular de las *bandas* de las que hoy se habla mucho en los medios para, con demasiada frecuencia, confundirlas con los jóvenes artistas del hip-hop.» (Lapassade, 1991, p. 174) Convocado para ofrecer una explicación a la *epidemia de graffitis*, Lapassade propone que si los *tags* (*firmas*), como él sospecha, «... son el *etnosíntoma* de una inserción cultural difícil, convendría mejorar esa inserción a partir de la cultura hip-hop de la que el *tag* es la forma de expresión más virulenta.» (Lapassade, 1991, p. 181)

Desde una perspectiva en apariencia muy diferente, Alain Coulon cree que las teorías del miembro de la Escuela de Chicago, Frederic Trasher, autor en 1927 de una obra acerca de los *gangs* de Chicago, mantienen su capacidad explicativa a la luz de las violentas revueltas ocurridas en algunos suburbios de ciudades francesas a finales de 1990. En un esquema de estratos urbanos concéntricos «entre el centro urbano (*The Loop*, comercios, oficinas y bancos) y estas otras dos zonas (barrios de clases medias y lejanos barrios de clases acomodadas), existe otra que Trasher llama *intersticial*, en la que residen los emigrantes europeos, sobretodo polacos e italianos, así como chinos y negros. Es en esta zona, que no sólo es *intersticial* desde el plano de la geografía urbana sino también desde un plano social, donde se concentra la delincuencia y se encuentran las *bandas*. ... Las *pandillas* ocupan el *cinturón de pobreza* dice Trasher, allí donde todo está desorganizado, abandonado: *Las pandillas se desarrollan como la manifestación de*

la frontera económica, moral y cultural que marca al intersticio.» (Coulon, 1992, p. 58) «Una teoría de la delincuencia deberá, según Trasher, basarse en este concepto (1). La *pandilla* es una respuesta a la desorganización social: *Ofrece un sustituto a lo que la sociedad no consigue proporcionar y protege frente a los comportamientos desagradables y represivos. Llena un vacío y ofrece una escapatoria.*» (Coulon, 1992, p. 59) El objetivo de esta teoría debe ser «encontrar soluciones a los problemas planteados por la *getoización* de una población joven y numerosa, que comparte –piensa Coulon– muchas de las características estudiadas por Trasher : joven, de origen inmigrante, con fracaso escolar, en el paro para la casi totalidad de los casos, viviendo en suburbios degradados, sin *ocio constructivo* para emplear la expresión de Trasher, y formando progresivamente *bandas* más o menos violentas, asemejándose a veces a auténticos *gangs*, con comportamientos delincuentes (numerosos robos, particularmente), con características fuertes de reconocimiento, tales como la actividad gráfica (*tags*, *graffitis*, *frescos murales*) o actividad musical (*rap*, *break dance*, *hip-hop*).» (Coulon, 1992, p. 59 nota 1) Para Coulon, esto confirma una «posición intersticial, y no de pleno derecho, en el tejido social: la delincuencia puede entonces considerarse como algo que puede contribuir a la búsqueda de identidad social e individual.» (Coulon, 1992, p. 59 nota 1) «Pero la característica decisiva que transforma a este grupo de *posición intersticial* en *gang* es el hecho de que se desplaza y se encuentra con otros grupos *hostiles* que *precipitan el conflicto.*» (Coulon, 1992, p. 59) En el proceso de formación del *gang* no existe, señala Coulon trayendo a Trasher, una voluntad deliberada de constituirse en *banda* sino que la génesis de las *pandillas* o grupos violentos tiene que ver con una dinámica de «encuentros en las calles entre adolescentes ociosos, que se pasan el día deambulando, que juegan y beben juntos, son solidarios, se ayudan mutuamente y se dan ánimos.» (Coulon, 1992, p. 59) Trasher piensa que cuando en la dinámica del grupo intersticial se incorporan elementos como son la búsqueda y la defensa de un territorio propio y los conflictos con otros grupos que esto crea, una policía en el papel de federador –incluso entre *pandillas*–, el desarrollo de una conciencia de grupo y de

una moral, los encuentros hostiles consecuencia de las continuas deambulaciones, el establecimiento de una jerarquía de status con líderes emergentes, el desarrollo de una tradición, casi desapercibidamente, se está produciendo una estructura interna no pensada o planeada deliberadamente. Es entonces cuando «el gang se convierte, para sus miembros, en un orden social natural: El gang —escribe Coulon bebiendo en Trasher— es un grupo intersticial que se forma primero de forma espontánea y se solidifica luego a través del conflicto.» (Coulon, 1992, p. 60) «Sí, sí, desde Brooklyn a Madrid, Gladiadores internacionales vienen a por ti, cicatrices mil, guerras mil, yo tengo para ti.» (rap *Fight Klub*, de Gladiators, en La rima). Nathan Glazer, sociólogo de la Universidad de Harvard, aún reconociendo que los escritores de graffiti son diferentes de los ladrones o los violadores del metro de Nueva York, tiene «el sentimiento de que todos ellos forman parte de un mundo de predadores incontrolables» y piensa que «sus pintadas siempre presentes tienen la función de persuadir al usuario de que el metro es, de verdad, un lugar peligroso.» (Castleman, 1987, p. 182) Mc Lean ofrece una perspectiva más lúcida: «Si el arte es un medio de democratización, como defienden algunos teóricos de las ciencias sociales, los graffiti figurativos, constituyen un corpus precioso, susceptible de indicar una de las vías por las que el arte podría ser explotado con el objetivo de unir a los hombres. Sería, en efecto, demasiado audaz pretender que los graffiti constituyen en sí mismos un medio de democratización, pero hemos de notar que, por lo menos en Francia, los autores modernos de graffiti no han aguardado a la verificación de la teoría para desarrollar un sistema de signos gráficos que permitan la comunicación de ideas y de sentimientos difíciles de expresar por otros medios.» (McLean, 1980, p. 852)

«Quien piense que el rap se quedó sin pilas, que el graffiti se diluyó como la pintura acrílica, que la subcultura del hip hop murió a balazos en Times Square antes de llegar a la Gran Vía, está muy pero que muy fuera de onda.» (Carlos Fresneda, *Madri-Niuyork: El renacimiento del Hip Hop*, en *El Mundo* 12-5-1995, suplemento *Metrópolis* n.º 259, p. 86) «Todavía hay mil prejuicios y muchos sienten los golpes de un martillo en el cerebro en cuanto escuchan el repetitivo repicar del rapero, pero ya va siendo hora de

leer lo que el visionario Miles Davis dejó escrito en *Doo-bop*, su estridente lecho de muerte: *Abro la ventana de mi apartamento de New York y me dejo llevar por el sonido de la calle, y estoy convencido de que ese ruido acabará fraguando en la forma musical de la futura América.»* (Carlos Fresneda, *Madri-Niuyork: El renacimiento del Hip Hop*, en *El Mundo* 12-5-1995, suplemento *Metrópolis* n.º 259 p. 86)

«El Graffiti no es vandalismo, es un crimen de gran belleza»

(Bando, en Chalfant & Prigoff, 1987, p. 72)

—¿Qué hay? —preguntó Joe al ver su expresión.

—Ven a ver esto —dijo Al haciéndole entrar y señalando la pared del fondo de la sala— Graffiti, palabras garabateadas. Lo que uno encuentra escrito en la pared cada vez que va al retrete. Lee.

Escrito a lápiz o en tinta roja de bolígrafo, se leía:

Mete el culo en la caja, pobre amigo:
tú y los demás estáis muertos. Yo vivo.

—¿No es la letra de Runciter? —preguntó Al—
¿La reconoces?

—Sí, es la letra de Runciter —asintió Joe.

—Entonces ya sabemos la verdad —dijo Al.

—¿Es esa la verdad?

—Claro. Evidente.

—Pues vaya manera de enterarse. Escrito en la pared de un lavabo —comentó Joe. Estaba, por encima de todo, amargamente resentido.

— Así son los Graffiti: crudos y directos. Podríamos haber pasado meses y meses, toda la eternidad, viendo la televisión, escuchando el videófono o leyendo los homeodiaris sin llegar a enterarnos, sin que nadie nos lo dijera de una forma tan directa y tan simple.» (Dick, 1976, p. 115)

«../. pero lo que digo será simplemente un *vómito* si todo lo que he dicho no tuviera un buen propósito.» (rap «El buen estratega» de Frank T, en *La Rima*).

BIBLIOGRAFÍA-DISCOGRAFÍA

- BOCQUET José-Louis & PIERRE-ADOLPHE, Philippe (1997): *Rap Ta France*, Paris. Flammarion.
CABEZAS, Octavio (1995): «Las pintadas de Muelle admiten ayuda», Madrid, *El País*, s.f. p. 6.

- CANO Genís y RABUÑAL, Anxel (1991): *Barcelona Murs*, Redigoria d'Edicions i Publicacions del Ajuntament de Barcelona.
- CANO, Genís (1991): *Darrera ona de grafits*, incluido en 1991, Barcelona Murs.
- CHALFANT, Henry & PRIGOFF, James (1987): *Spraycan Art*, Londres, Thames and Hudson Ltd.
- CHALFANT, Henry (1991): *L'Art de l'aerosol*, incluido en 1991, Barcelona Murs.
- CIRICI PELLICER, A. (1974): «Graffiti americans», en *Serra d'Or*, n.º 183, Barcelona.
- COOPER, Martha and CHALFANT, Henry (1984): *Subway Art*, Londres, Thames and Hudson Ltd.
- COOPER, Martha & SCIORRA, Joseph (1994): *RIP New York Spraycan Memoirs*, Londres, Thames and Hudson Ltd.
- COULON, Alain (1992): *L'École de Chicago*, chap. 3, coll. ¿Que sais-je?, Paris, PUF.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1933): *Du mur des cavernes au mur d'usine*, Brassai, París, Minotaure 34.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1960): *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España*, quinta edición conforme a la de 1944, primera edición 1942, México, Ed. Porrúa, pp. 72-73.
- DICK, Philip K. (1973): *Ubik*, Panther Books Ltd., (1976), ediciones Barcelona, Martínez Roca.
- DOLS, Joaquim (1987): «La trepa i l'esprai», en *Barcelona Metropolí Mediterrània* n.º 4, Barcelona.
- ENGLEWOOD CLIFFS, David (1969): *Becoming Deviant*, MATZA, NJ., Prentice Hall. Versión española de Julio CARABAÑA (1981), *El proceso de desviación*, Madrid, Taurus ed.
- EVERITT, Anthony (1984): *El expresionismo abstracto*, Barcelona, Editorial Labor.
- FREEMAN, R. (1966): *Graffiti*, Londres, Hutchinson and Co.
- HUBER, Joerg (1986): *Paris Graffiti*, Paris, Thames and Hudson.
- IMBACH, J. P. y GRINDARD, G. (1981): *French Graffiti*, Paris, Ed. du Guépard.
- LAPASSADE, Georges (1991): *L'Éthnosociologie. Capítulo XI De l'ethnographie de l'école à celle du hip hop*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- LINDSAY, J. (1960): *The Writing on the Wall*, Londres, Mueller.
- MAILER, Norman (1974): «The Faith of Graffiti», *Esquire*, mayo 1974, pp. 77-158
- MAILER, Norman (1974): *Graffiti de NY*, Paris, Ed. Chêne.
- MAILER Norman; NAAR, Jon; MILLER, Matheus (1975): *Watching my name go by*, Londres, Dunbar Ltd.
- MARCOS, Carlos (1996): «Rap español, "micros" y "litronas"», en *El País de las Tentaciones*, 13-12-1996 págs. 9-12.
- MAST, (1991): incluye los textos *Arcaísmo y vitalidad del graffiti* de Carlos JIMÉNEZ y *Tatuajes sobre la piel de asfalto* de Manuel ESTRADA. El libro es un catálogo de la obra en lienzo del escritor de graffitis MAST, Madrid, publicado por la Galería Alfredo Melgar.
- MCLEAN, W. P. (1970): *Iconographie populaire de l'érotisme*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- MCLEAN, W. P. (1980): «Graffiti», en *Encyclopaedia Universalis*, Francia.
- MCLELLAND-DEREN COKE, E. (1991): *Up against it. Photographs of the Berlin Wall*, Albuquerque, Charles. University of New Mexico Press.
- OLIVERA POLL, Ana (1990): «El espacio de la protesta. Graffiti en Madrid», en *Géographie Sociale. Lire l'espace. Comprendre les sociétés* n.º 10, septiembre, Francia, Centre de Publications de l'Université de Caen.
- REISNER, R. and WECHSLER, L. (1971): *Encyclopedia of Graffiti*, Macmillan Publishing Company, Nueva York.
- REISNER, Robert, (1991): *Graffiti Two Thousand Years of Wall Writing*, Cowles Book Company, Inc., Chicago, Illinois.
- ROBINSON, David (1990): *Soho Walls Beyond Graffiti*, Londres, Thames and Hudson Ltd.
- SÁNCHEZ ALCOBA, Toñi (1995): *Graffiti*, trabajo de curso. CCEP Complutense.
- SEMPERE, Pedro (1977): *Los muros del posfranquismo*, Madrid, Castellote Editor.
- STACCIOLI, Romolo Augusto (1992): *Manifesti elettorali nell'antica Pompei*, Milano, Rizzoli Libri.
- TÁPIES, Antoni (1991): *Pintades i graffiti*, extracto de *Per un art modern i progressista*, Barcelona, Ed. Empúries, 1985. Incluido en 1991, Barcelona Murs.
- VÁZQUEZ ÁLVAREZ, Pilar (1982): *Getting Up*, Craig CASTLEMAN, Massachusetts Institute of Technology. Versión española (1987): *Los Graffiti*, Madrid, trad. Hermann Blume ed.
- WALDENBURG, Hermann (1990): *The Berlin Wall*, fotografías e introducción, Nueva York, Abbeville Press Inc.
- YOUNG S. y LEUIDK M. (1988): *The big picture. Murals of Los Angeles*, Londres, Thames and Hudson.
- (2001): *Trapos Sucios*, Revista, *Sólo Hip-hop* n.º 5. Madrid.

Discos Rap Hip-hop

- 2001: *Cinquième As*, CD, MC Solaar. Warner Music.
- (1994) *Prose Combat*, CD, MC Solaar. Polydor,
- (1992) *Qui sème le vent récolte le tempo*, CD, Polydor
- (1990) *Bouge de là*, CD, MC Solaar, Polydor.
- 2001: *Authentik*, CD, NTM. Emi Music.
- 2001: *La Rima. El mejor hip-hop en español recopilado por la Fnac*.
- 2001: «*Spirit*» of hip hop. *Oldtimers-Newcomers*. Wagram Music.

ANEXO GRUPOS DE MÚSICA HIP-HOP

2PAC, 113, 7 Notas 7 colores, A Tribe Called Quest, Above The Law, Afrika Bambataa, Arsonists, Bahamadia, Basehead, BG Prince of the Rap, BIG 1, Big Notorious (Ready to Die)(Born Again), Biz Markie, Black Sheep, Buddha Monk, C Murder (Trapped in Crime), Capone, Cocoa Brovas, Cool Breeze, Cornega, Criminals at Large, Criminalz, Cypress Hill, D12, Dan The Automator, Daz Dillinger, De La Soul, De Puta Madre, Def Squad, Delinquent Habits, Digital Underground, Divine Styler, DJ Babu, DJ Keops, Dr. Dre, Doble V, Eazy-E, El Dño Kie, El Chojin, El Club de los Poetas Violentos, El Meswy, Elements, Fight Klub, Frank T, Funk Master Flex,

Furious Five, Gang Starr, Gravediggaz, Grand Master Flash, Guru, Hi-Tek, Hors Pair, House of Pain, Ice One, Ice Cube, Ice T (Original Gangster), J 88, Jungle Brothers, Karlito, Kool G Rap, Kool Keith, Krazé Negrozé, Kurupt, La Puta Opepé, Le Rat Luciano, Les petits Chefs, LIC 1/2 Dead, Lil Dap, Magnatiz, Massília Sound System, Masta Ace, MC 900 FT Jesus, MC Conrad, MC Lyte, MC Shan, Malka Family, Musical Sniper, Menelik, Necro, Nonchalant, NTM, OUDirty Bastard, Parental Advisory, Phife Dawg, Professor Griff, Q-Tip, Roots Manuva, Run Dmc, Sad Street, Sages Poètes de la rue, Salento Posse, Screwball, Shuga Wuga, Snoop Doggy Dogg, Jazz Two, Solo los Solo, La Puta Opepé, Alma Vacía, Latino Diablo, Talib Kweli, The Fabulous Five, The Fabulous Troubador The Last Poets, The Next Man, The Pharcyde, The Soul Sonic Force, The Sugarhill Gang, Disop, Tiro de Gracia, Tony & Paco, Top Authority, Ultramagnetics MC's, Unsung Heroes, Violadores del Verso, Wild Life Society, Young MC, MC Solaar.

MC Solaar se ha convertido en una estrella seguida por el gran público francés y ha conseguido una notable popularidad internacional. Ha sido el primer cantante de rap en conseguir superar el millón de discos vendidos en todo el mundo. Colabora y escribe textos para otros cantantes (Guru Jazz Mataz - Ophélie Winter). MC Solaar pertenece a la corriente más blanda del rap, muy alejado de los agresivos Big-Notorious y Tupac Shakur, hoy ya asesinados por unos ajustes de cuentas que infringieron los principios pacíficos del Hip-hop. Estos son algunos extractos de canciones de su último disco «El Quinto As»:

LEVÁNTATE Y RAPEA

*O como para los Musulmanes Humeantes (el lujo) es firmar Graffitis en la red de cercanías
Tomábamos el metro con una mirada de estetas*

SOLAAR LLORA

*..!..
Soy como un gladiador desesperado, enviado al infierno para una misión comando
Lucifer no ves que Dios es fuerte
Si estamos unidos te enviaremos a tocar la muerte*

Solaar llora y sus lágrimas apagan las llamas, liberan las almas, hacen renacer a Abraham

*Ha creado el Mal y es el Mal el que le abrasa
El Bien penetra donde la Bestia del Apocalipsis
Como impulsado por una hélice para que su aura se eclipse
El Mal grita, le oigo gritar, crecen unas flores, El Diablo está carbonizado
implosiona, explota y de la antimateria brotan equimosis
Satán ha muerto, el bien retoma vida
Para cuando la Tierra como nuevo Paraíso*

Ya no sabemos qué hacer, ya no sabemos cómo hacer, el Infierno está en la Tierra y quién la rige, Lucifer.

LAS COLONIAS

*..!..
En esta era de negocio en la que sólo viven los big boss.
Rentabilidad –inestabilidad– imbecilidad
No han hecho más que aumentar las tasas de mortalidad.
Son lágrimas lo que fluye por nuestras arterias
..!..
He visto tipos hablar de odio desde la tribuna
De una forma científica. Eliminación por la urna!
Por tanto doy la paz a aquellos que me siguen en la OPA.*

DAÑOS COLATERALES

*..!..
Los profes no tienen nada que ver con todo esto
Habría que escucharles, algunos sólo piden esparadrapo
..!..
Sin broma, es profecía, apocalipsis
En la ciudad de la Bestia vivo en el 6.6.6
KO es el caos, el K.O.S.O.V.O
La BO en VO de una calamidad, Daños colaterales
Estríbillo:
Para los barrios chic como para los barrios choc
Los bloques, ya que vivimos en la época de los daños colaterales
..!..
El cash es el bienvenido y eso incluso si la cartera está sucia
Cambia el pis en agua pura, la polución en aire puro
El hormigón en costa azul y el agua de tu casa en salmuera
He visto rastas utopistas, extremistas hard core
Deleitarse con los pies arrancados de un cuerpo de puerco muerto
Materialistas, nos agolpamos todos por las pelas
Corre a decirle a tu madre que el blues ha vuelto
Incluso sin Rizoli sabemos que la vida es una lotería
Raramente te sonrie, con frecuencia te traiciona*

RMI*

*..!..
He perdonado. He dado amor que no me han devuelto.
¿Pero porqué? ¿Porqué? Por que es la culpa del bisness!
A por los billetes, hijito. Tu vicio se ha convertido en refrán.
Este milenio es monetario. El pueblo es impopular
Se diría que el Becerro de Oro está en promoción a escala planetaria.
Justifica la trahición. La picaresca.
La economía es siempre echar más lobos al redil
¿Es a los canallas a los que se adula? Los chavales los adultos
Se inculcan el nuevo culto y sobre el globo lo catapultan.
..!..
En los bajos fondos se sueña con los fondos del FMI.
Pero en el fondo se sabe que las familias suelen estar cerca del RMI
Los chavales para conseguir Pokémon sisan en las carteras
La época es lúgubre. Satán sube en bolsa veo asomar sus cuernos.*

*RMI: subsidio o ingreso mínimo indispensable

SÁBADO NOCHE

*Sábado noche sobre un banco como de costumbre
 Esperamos a los demás pero pasamos de la exactitud.
 Mientras tengamos hojas, shit y hierba tailandesa
 Buena conversación y flashes para que la noche pase.
 ...
 Pasa la tailandesa que todo el pueblo esté high
 Para que pueda dar medalla a Jah Jah Rastafari
 N.Y.-París. Es Tiberí Jiulani
 Pegamos un grito. Ya que el banco es nuestra alcaldía.
 ...
 Los policías de paisano llevan baskets sin marca
 De entrada en el barrio es jodido cuando no te conocen
 Hace falta un pasaporte para venir a unirse con nosotros.
 No tenemos nada que hacer, tú tampoco: únete a nosotros.
 ...
 Y yo diría que el sistema ha integrado el paro.
 Es bueno para ponerse allí como en una jaula.
 Y resulta que durante ese tiempo, son ellos los que trapichean
 Hacen falsas facturas y están siempre tranquilos
 Toma, da una calada y cálmate*

LA BELLA Y EL BAD-BOY

*...
 Lo que él le prometía eran paseos en Corvette.
 Por ahora en chandal, robaba mobilettes
 Pero entre ellos era siempre complicidad
 ...
 Él era convincente, ella estaba convencida
 Como si hoy detenerse estuviese excluido
 Trafican falsos billetes con redes eslavas.
 Rompen la competencia. En Francia es un delito grave.
 Arriesgado para los pómulos, los dos salen de la cárcel.
 Él sólo tiene un rollo en su cabeza, conseguir su Corvette.
 Ambiente paranóico. El equipo contrario remolonea
 Parten proyectiles cuando una BM frena.
 Cuando ella cae. Él tiene lágrimas en los ojos
 Dos balas del 22. Veintidós años adiós.
 El contexto es más fuerte que el concepto
 Su chico se ha arrojado a las llamas, tiene que lavarse
 con ellas.*