

PAUTAS DE DEFINICIÓN Y TRANSMISIÓN INTERCONTINENTAL DEL GRAFFITI MOVE DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Fernando Figueroa-Saavedra

DEFINICIÓN DEL GRAFFITI MOVE

Los historiadores del arte contemporáneo se han encontrado en este último cuarto del siglo XX con una anomalía en el tejido cultural que ha puesto en tensión sus esquemas, tanto de pensamiento como de clasificación.

La eclosión de la creatividad artística a través de un medio tan cotidiano y subestimado como el graffiti y fuera del ecosistema artístico representa una verdadera sorpresa cultural, que no hace más que advertir de la limitada consciencia que se tiene de nuestra realidad y de la realidad de los conceptos que manejamos y pone al descubierto la parcialidad de unos estudios al servicio de un proyecto cultural también parcial.

Era un hecho anunciado que el graffiti se iba convirtiendo desde mediados del siglo XX en un medio de primer orden. La relevancia cultural que adquiría como plataforma de expresión de colectivos marginados, minoritarios o antisociales, movimientos políticos, sociales o estético-musicales, etc., en toda nuestra cultura occidental y su área de influencia no es un hecho caprichoso. Su salida de la marginalidad cultural y su infiltración en la cultura oficial responde a un proceso tan obligado por las circunstancias como necesario para reequilibrar nuestra interrelación con nuestro medio social. Por tanto, factores como el desarrollo mediático y tecnológico, la globalización cultural y subcultural, las nuevas actitudes de participación ciudadana o la consagración del valor del individuo en nuestra sociedad son determinantes para su contundente aparición y consolidación¹.

El graffiti es un fenómeno revulsivo, guiado por el principio de la transgresión y ligado a la civilización, a la instauración de una cultura urbana, a la oficialización del lenguaje y la regulación de la vida humana. Por tanto, es lógico que en el presente estadio de nuestra cultura, proclive a considerarse culminación de este progreso civilizador, el graffiti se incremente y reformule de distintas maneras en distintos focos, bajo las banderas de la rebeldía y la iconoclastia. Lo que no era ya tan previsible es

que la fórmula más exitosa se acabase generando en los guetos newyorkinos y no en alguna capital de la vieja Europa, como París, Amsterdam, Londres o Berlín. Pero, quizá la fortuna y fijación del graffiti newyorkino sí venga explicada en buena parte por su localización originaria y el arraigo de su expansión por el resto de América y Europa, por la existencia de otros focos tan activos o proclives a la actividad grafitera como aquellos.

Irremediablemente, aturdidos por la irrupción de este fenómeno tan lleno aparentemente de contradicciones, los estudiosos del arte han tratado de entender el Graffiti Move (GM) como una desviación subsidiaria de las corrientes artísticas oficiales² o como una corriente postmoderna o una tendencia englobable en la Transvanguardia³, en esa engañosa ligazón que se fragua entre el Neoexpresionismo y el mundo del graffiti a través de las figuras olímpicas del Graffitismo. Intentos absurdos que parten de la incorrección o la impertinencia a la hora de comprender qué es el graffiti, cómo es el mundo del graffiti y quiénes son los escritores de graffiti.

Pero, el graffiti newyorkino no depende ni de las corrientes artísticas oficiales ni del ecosistema artístico. Es un movimiento artístico-vandálico que, autónomamente o en su estrecha vinculación con el Movimiento Hip Hop, alcanza desde hace unos veinte años la categoría de movimiento internacional. Con unas excelentes cotas de desarrollo, muestra una complejidad incuestionable en sus códigos estéticos y comunicativos, su organización comunitaria, su red de intercambio y su cultura material y conceptual, aun siendo acorde con su posicionamiento en la marginalidad cultural y con su formulación descentralizada.

De este modo, el mundo del graffiti desde su comportamiento colectivo se presenta como una *communitas* normativa⁴ y un mundo autocontenido⁵ o una región moral⁶ donde cabe toda serie de actitudes: el juego, el rito, lo espiritual, lo deportivo, el compromiso, la aventura, el idealismo, etc., hasta su concepción como forma o filosofía de vida o su implicación en una determinada postura o proyecto ideológico y donde la intencionalidad

¹ Véase el esquema I.

2 Dorflès, Gillo. "Graffiti europei". En *Graffiti Metropolitani. Arte sui muri delle città*. Génova, Costa & Nolan, 1990, págs. 15-21.

3 Bonito Oliva, Achille [1990]. *El arte hacia el 2000*. Madrid, Akal, 1992, pág. 41.

4 Turner, Victor W. [1969]. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, Taurus, 1988, págs. 137-139.

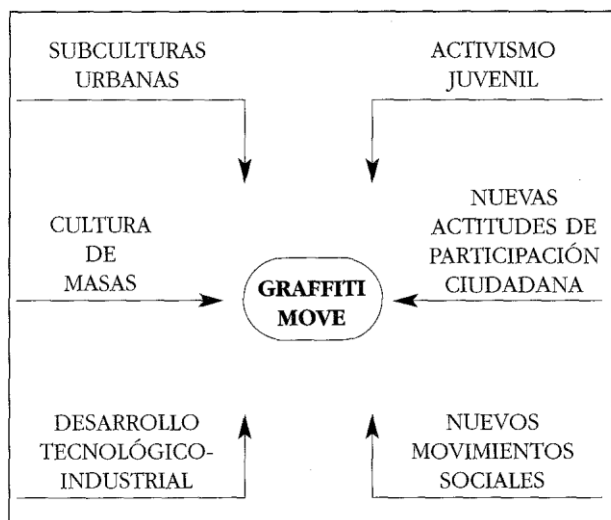
5 Cressey, Paul G. [1932]. *The Taxi Dance-Hall. Montclair, New Jersey*, Patterson Smith, 1969, pág. 31.

6 Park, Robert Ezra. *Human Communities*. Glencoe, Illinois, Free Press, 1952, págs. 50-51.

artística⁷ o poética⁸, en un estado protoacadémico, se congracia con la conducta delictiva⁹ desde una serie de actitudes que abarcan lo lúdico, lo vitalista y lo sociopolítico. En definitiva un movimiento a la vanguardia subcultural, con objetivos tanto particulares como sociales, que se convierte, ya maduro, en la manifestación visual de un movimiento social y cultural alternativo que nace de la calle y sobrevive en ella.

Al mismo tiempo, y gracias a esta eclosión, se comprueba que el graffiti como medio no es sólo una actividad productiva, sino que implica un actuar, una intención, una voluntad, un compromiso, una rebeldía, siendo como es un medio creativo de expresión o comunicación ajeno a la cultura institucional y al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estético- musicales. Así, el graffiti desde su faceta mediática, en el marco de lo ilegal o de lo improcedente, impertinente o indecoroso, no se queda sólo en lo estético, sino que, dadas sus implicaciones transgresoras, llega a abordar una ética e, incluso, una política. Lo que queda más que manifiesto en la conversión de su práctica tradicional en un subversivo proyecto alternativo de cómo se tiene que vivir lo cultural y que tiene en la autoafirmación individual su principio animador: el Graffiti Move.

Influencias socioculturales en la génesis del



Esquema 1 (F. Figueroa-Saavedra)

GRAFFITI MOVE

Sus orígenes históricos se sitúan en la ciudad de Philadelphia durante los años 60¹⁰. Es en esta ciudad donde se origina el fenómeno del tagging, actividad básica del graffiti, y por ello fue durante muy breve tiempo la avanzadilla de esta corriente subcultural, marcando las pautas estilísticas de los escritores newyorkinos. Consiguientemente, poco después de aparecer el tagging en Philadelphia, es en barrios newyorkinos como El Bronx, Brooklyn, Harlem, Manhattan o Queens donde se produce la maduración y consagración definitiva de este graffiti a finales de los 60 y primeros 70¹¹. De este modo, con la llegada de la década de los 70, New York City pasa a ser la capital indiscutible de esta expresión subcultural tanto a nivel nacional como internacional.

Los primeros testimonios newyorkinos se encuentran sobre los muros de los guetos puertorriqueños y negros¹², aunque hay que tener siempre presente la interracialidad de este movimiento¹³. Pero, el pionero por excelencia de este movimiento no es ningún hispano o afroamericano. Es un joven en paro, de origen griego y residente en Washington Heights (Manhattan), que, inspirado en JULIO 204, actúa entre 1969 y 1972: TAKI 183.

A TAKI 183 se le considera como tal por el mérito de que su tag es el primero hecho con rotulador¹⁴; por ser el primero que practica el getting-up (dejarse ver), haciendo aparecer su firma a finales de los 60 en New Jersey y Connecticut sobre las paredes, los autobuses, los monumentos públicos y en las estaciones de metro¹⁵ y por la repercusión social que suscita la publicación de una entrevista que trataba de desvelar los misterios ocultos tras esa firma que había despertado la curiosidad pública¹⁶. Sus declaraciones tienen efectos estimulantes sobre numerosos adolescentes que se encaminan por la senda del tagging¹⁷ y que ven en este medio de expresión plástica, clandestina, transgresora, transitoria y efímera, de un fuerte sentido individualista, un potente medio de reafirmación personal.

No obstante, a su nombre habría de añadirse el de otros escritores consagrados en la memoria legendaria del graffiti, como JULIO 204, RAY A.O., FRANK 207, SOUL I, CHEW 127, BARBARA 62, EVA 62, CHARMIN 65, VOICE OF THE GHETTO, STAY HIGH 149, SUPER KOOL, PHASE 2, BARMAID 36, CAINE I, CLIFF 159, TRACY 168, FLOWERS, DICE, SUPER HOG, SUPER KOOL 223, IN, BLADE, LEE 163d, KASE, EEL 159, YANK 135, LEO 136, JOE 182,

7 Riegl, Alois [1893]. Problemas de estilo. Barcelona, Gustavo Gili, 1980 y Spätromisches Kunstindustrie. Berlín, Siemens, 1901. /Panofsky, Erwin. "Die Theorie des Kunstwollens". En *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIV (1920). /Calabrese, Omar [1985]. El lenguaje del arte. Barcelona, Paidós, 1987, págs. 21 y 40.
 8 Eco, Umberto [1968]. *La definición del arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970, pág. 140.
 9 Brewer, Devon D. "Hip Hop Graffiti Writers' Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti". En *llaman Organization, Journal of the Society for Applied Anthropology*, vol. 51, n° 2. (Oklahoma City, 1992), pág. 194.
 10 Cooper, Martha y Chalfant, Henry [1984]. *Subway Art. Londres*, Thames and Hudson, 1991, pág. 14. /Chalfant, Henry y Prigoff, James [1987]. *Spraycan Art. Londres*. Thames and Hudson, 1995, pág. 42.
 11 Brewer, ob. cit. pág. 188.
 12 Flores, Juan. Rap, graffiti y break. "Cultura callejera negra y puertorriqueña en New York". En *Cúculco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, n° 17 (México, abril-junio 1986), pág. 38. /Chalfant y Prigoff, ob. cit. pág. 8.
 13 Cooper y Chalfant, ob. cit. pág. 50.

14 Popper, Frank [1980]. *Arte, acción y participación*. El artista y la creatividad hoy. Madrid, Akal, 1989, pág. 258.
 15 Íbidem, pág. 258. /Gablik, Suzi. "Report from New York. The Graffiti Question". En *An in America* n° 9, (octubre 1982), pág. 39. /Castleman, Craig [1982]. *Los graffiti*. Madrid, Hermano Blume, 1987, págs. 59, 136-138. (Cooper y Chalfant, ob. cit. pág. 14.; Riout, Denys; Gurdjian, Dominique y Leroux, Jean-Pierre. *Le livre du graffiti*. París, Editions Alternatives, 1985, pág. 64. /Gari, Joan. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid, Fundesco, 1995, págs. 30-33. Castillo Gómez, Antonio. "Paredes sin palabras, pueblo callado" ;Por qué la historia se representa en los muros? En *Los muros tienen la palabra*. Materiales para una Historia de los graffiti (Dpto. de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U. D. Paleografía. Universitat de Valencia, 1997). pág. 231. /Toner, Anki. *Hip-Hop*. Madrid, Celeste, 1998, pág. 21.
 16 'Taki 183' Sapwns Pen País. En *The New York Times* (New York, 21-1971), pág. 37.
 17 Nicolay, Hélène. 'Une grande parado underground- Les graffiti de New York'. En *Chroniques de rail vivant* n° 42 (agosto-septiembre 1973). págs. 18-20. /Gablik, ob. cit. pág. 39. / Riout, Gurdjian y Leroux, ob. cit. pág. 64.

SEEN, COCO 144, EL CID, POLLO 136, STITCH 1, JESUS CHRIST 135, CAY 161, KOLA 139, SLIM 135, SHADOW 137, FLASH 105, SPIDER 141, BREEZE 112, THING 151, SNAKE 117, RED BARON 127, etc., etc. y etc.

Pero, lo que revoluciona y dota a este graffiti de una verdadera entidad distintiva en el panorama de la cultura de calle son dos factores principales, verdaderos detonantes de la polémica pública a favor y en contra de éste.

Primero, su transformación en el Subway Art. La aparición de las primeras piezas móviles en los vagones del metro, causada por el mismo imperativo del getting-up. Este traspaso del soporte fijo del muro al móvil de los trenes se data hacia 1972 ó 1973¹⁸ y depende en buena parte de la aplicación de avances tecnológicos, como la válvula ancha para aerosol¹⁹. Es sobre este soporte donde el tag evoluciona por competencia y superación personal hacia formas más ambiciosas en tamaño, estilo y cromatismo: el throw-up y las piezas.

Segundo, la consagración del estilo como medio para lograr el respeto y alcanzar la fama en un momento en que la proliferación del getting-up fuerza la búsqueda de soluciones para hacerse ver. Factor fundamental para comprender la efervescencia creativa que eclosiona durante la primera mitad de los 70 en la denominada Guerra de los estilos²⁰ y que escribe páginas de gloria en los anales de la Historia del Graffiti.

En definitiva, hay que aclarar que el GM no surge repentinamente de la nada, sino que es fruto de un proceso tradicional incrementado cuantitativa y cualitativamente en los suburbios de Philadelphia y New York City a inicios de los años 60 y cuyo antecedente más inmediato es el graffiti de los gang-turfs²¹. E, igualmente, que el graffiti newyorkino en sus inicios no representa más que la reunión reformulada de unas tipologías grafiteras tradicionales, bajo la influencia de la técnica y el lenguaje gráfico publicitario o comercial, bajo el principal imperativo de la autoafirmación individual, aunque existan grupos y bandas de escritores²².

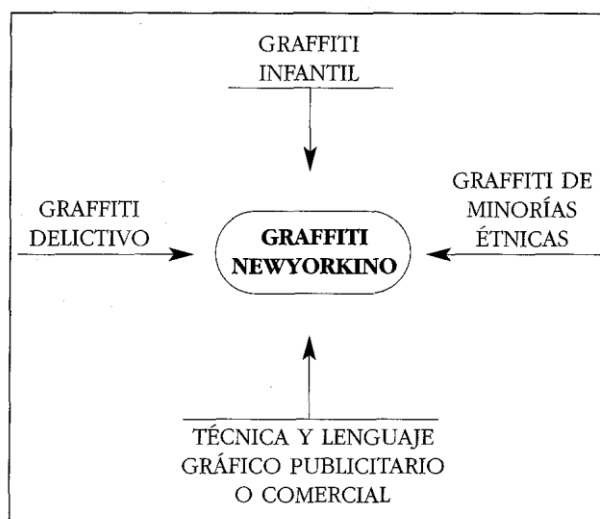
A este núcleo básico se añade luego toda una serie de influencias de la cultura de masas, de otras modalidades de graffiti, de otras propuestas estéticas juveniles o de aquellos discursos artísticos que plantean una acción de calle. En concreto, el aporte del Mural Movement es fundamental no ya para entender el desarrollo de géneros como el memorial o el desarrollo de grandes composiciones, sino para entender la expansión y el arraigo en otras ciudades.

La presencia de una pintura mural colectiva de temática social y étnica en ciudades como New York, Los Ángeles, San Francisco, Chicago o Boston desde finales de los años 60 sirve de acicate a la asunción de imágenes por los escritores de graffiti y a su introducción en el sistema formativo y el ecosistema artístico. Por otra parte, esta base cultural favorece también la expansión e introducción del graffiti de piezas en ciudades como Chicago, Boston o San Francisco en los 80. Incluso, algunas observaciones biológicas o etnicistas de Norman Mailer o de Claes Oldenburg sobre el sentido ecológico del graffiti newyorkino como expresión de pueblos tropicales o latinoamericanos²³ podrían aplicarse a experiencias muralis-

tas de iniciativa popular e intencionalidad evasiva como los murales inspirados en la flora y fauna asiática de Carol Nast y Percy Chester en San Francisco o los paisajes africanos de Kaleb Williams y Horace Washington". Sin duda, aparte de una interinfluencia, el mundo del mural y el del graffiti comparten unas raíces comunes imbricadas en cuestiones como la integración cultural de las minorías étnicas y la adaptación de los individuos a un entorno urbano degradado, muy presentes en los movimientos sociales de los años 60 y 70.

Principales fundamentos tipológicos del GRAFFITI NEWYORKINO

Esquema 11 (F. tigueroa-Saavedra)



LA EXPANSIÓN DEL GRAFFITI MOVE POR EUROPA

Ya se ha visto cómo durante el primer tercio de los 70 el graffiti newyorkino se define plenamente como una propuesta sociocultural (categorías tipológicas y valorativas, iconografía, tecnología, técnica, organización, estética, ética, ideología, pautas operativas, argot, distintivos, signos de vinculación, producciones culturales, etc.) en la formulación básica que se trasmite en los 80 a otras partes del mundo. Esta difusión se realiza de la mano del Hip Hop, que aglutina a mediados de los 70 entorno a su ideario antirracista, pacifista y contra el consumo de drogas todo un conjunto de manifestaciones artísticas, estéticas y deportivas, y que explota en los 80 expandiéndose de una a otra costa y de norte a sur de los U.S.A., por América y Europa occidental²⁵.

También, desde el primer tercio de los años 70, queda situada la posición de esta propuesta sociocultural en la pantalla artístico-cultural, ubicándose en una situación liminal entre la cultura marginal y la cultura oficial.

Por otra parte, en su expansión europea se observan unas pautas generales que determinan el proceso de reproducción de esta subcultura:

18 Daolio, Roberto y Pasquali, Marilena. *Arte di frontiera*. New York Graffiti. Milán, Gabriele Mazzotta, 1984, pág. 111. /Toner, ob. cit. pág. 21.

19 Castleman, ob. cit. pág. 62. /Toner, ob. cit. pág. 21.

20 Castleman, ob. cit. pág. 63.

21 Popper, ob. cit. pág. 258. Flores, ob. cit. pág. 38.

22 Véase el esquema II.

23 Popper, ob. cit. pág. 260. /Flores, ob. cit. pág. 40.

24 Popper, ob. cit. pág. 257.

25 George, N.; Banes, S.; Flinker, S. y Romanowsky, P. *Fresh-Hip Hop Don't Stop*, New York, Random House, 1985. /Brewer, ob. cit. pág. 188.

26 Véase el cuadro I.

1º) Las escenas donde primero penetra ya cuentan con una actividad grafitera y muralista local notable.

2º) Lo protagoniza una nueva generación juvenil que rompe con los referentes culturales y subculturales de la generación anterior.

3º) Primero aparece el tagging, normalmente en una interpretación o vertiente autóctona.

4º) Pueden generarse con anterioridad o a la vez corrientes autóctonas o híbridas, asociadas a otros movimientos estético-musicales previos o coetáneos y a tendencias artístico-conceptuales.

5º) Existe un primitivismo técnico y formal inicial, por la ausencia de referentes visuales, la precariedad tecnológica y la inexistencia de una tradición técnica.

6º) La asimilación estética es previa a la ideológica.

7º) El retraso temporal, tecnológico y técnico y de referentes visuales e ideológicos, representa sin embargo un ahorro mínimo de cerca de quince años de experiencias con respecto a la escena originaria²⁷.

8º) En la penetración del GM, la influencia del ecosistema artístico como plataforma de divulgación es menor o nula con respecto a la influencia de la cultura de calle o la cultura de masas.

Igualmente, pueden determinarse las vías de influencia más notables:

1) Arribadas de escritores newyorkinos en visita por Europa con motivo de exposiciones, exhibiciones o conciertos o por libre.

2) Retorno de visitantes o hijos de emigrantes, escritores de graffiti, procedentes de los focos americanos o de núcleos activos de Hip Hop Graffiti (HHG) europeos.

3) Medios audiovisuales: TV (documentales, informativos y series), cine, vídeo y video-clip y discografía.

4) Publicaciones periodísticas, libros y fanzines.

Todas estas pautas y causas se ven confirmadas en el caso español y, en concreto, en las escenas de Madrid y Barcelona. Aunque también se alberga la posibilidad tanto en Europa²⁸ como en el resto de América²⁹ de la generación autónoma de núcleos de tagging por la concurrencia de factores de generación semejantes a los que concurren en la escena newyorkina y vinculados a los movimientos juveniles locales, ligados a subculturas musicales, que vendrían a exagerar el ejercicio de hábitos de autoafirmación presentes tradicionalmente en tipologías como el graffiti infantil o escolar.

Así pues, puede afirmarse que el desarrollo español del graffiti de cuño americano sigue unas pautas semejantes a las producidas en casos como el newyorkino, pero de una forma agilizada y con una menor intensidad inicial que en el caso americano.

Igualmente, se pueden distinguir dos oleadas: la oleada autóctona, que prepara el terreno para la irrupción de la segunda, y la oleada hiphopera. Oleadas que coexisten en la actualidad, pese a la pujanza y hegemonía de la segunda.

La oleada autóctona o flechera surge a principios de los 80, por influjo del tagging americano. En ese tiempo unos cuantos jóvenes tienen la ocasión de bombardear con sus firmas un Madrid virgen y consentidor de un fenómeno prácticamente desconocido, que aparece como

mayor cantidad de sitios (getting-up), pero de la manera más original posible y estableciendo competiciones. Estos escritores no se asocian en grupos, priorizando la inquietud de forjar una identidad individual frente a la colectiva, y se limitan sólo a firmar, poniendo todo el peso expresivo en el diseño gráfico de una firma que se mantiene invariable. Estos escritores suelen ligarse a corrientes musicales como el Rock, el Hard Rock o Heavy Metal o el Punk o la Nueva Ola.

El representante por excelencia de estos pioneros, que muestran las posibilidades estéticas que puede ofrecer el diálogo entre el graffiti y el espacio urbano, es MUELLE. Vecino del Distrito de la Latina (Aluche), que junto a Carabanchel se configuran como el foco primigenio del GM en Madrid, su carrera de escritor se desarrolla entre los primeros años 80 y 1993. Su ejemplo inspira a numerosos adolescentes que toman la senda del graffiti en los 80, teniendo una notable importancia por su repercusión nacional el documental de TVE, "Mi firma en las paredes", en el que participa junto a otros flecheros. Con 29 años de edad, habiendo centrado sus últimos años en la actividad musical y la producción lírica, MUELLE fallece a causa de un cáncer de hígado en 1995, consagrándose así como héroe cultural y como leyenda subcultural.

Junto a MUELLE, también hay que destacar a otros taggers como BLEK (la rata), TIFON, JUAN MANUEL, RAFITA, ROMPE, JOSESA PUNK, TRIGLIGLIGLIS, BERO ES DIOS, GLUB, ANTENO, etc.

Pero la influencia plena del graffiti newyorkino llega con la introducción del Movimiento Hip Hop y del HHG. La llegada de esta otra oleada a España se fija entre 1984 y 1985³⁰, aunque pueda haber habido algún episodio aislado hacia 1983 en la zona levantina³¹. Respecto al Subway Art español, las primeras piezas rodantes se pintan en Madrid hacia 1986 y en el metro de Barcelona hacia 1987.

De este modo, España es uno de los países de la Europa occidental a los que más tarde llega, aunque la diferencia temporal con el más inmediato, Francia, no llegue a los dos o tres años a lo sumo. Esto hace que se perciba una subsidiaridad inicial, en cierta medida importante en aspectos como el estilo o la iconografía en relación con los primeros focos europeos. No obstante, España junto con el resto de las naciones occidentales, centroeuropeas y escandinavas, conforman la avanzada grafitera actual del European Graffiti, al que en los 90 se suman algunas naciones de la Europa oriental.

La introducción del HHG tiene en las áreas populares o suburbanas y los núcleos urbanos periféricos, ciudades dormitorio y centros industriales en torno a grandes capitales como Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Zaragoza o Sevilla el terreno donde arraigan las bases del actual GM español. Así, las primeras ciudades afectadas son Madrid, en la que ya existían unas bases grafiteras bastante próximas al espíritu de la nueva oleada, y Barcelona.

En el caso de Barcelona, su introducción y arraigo viene de la mano de los hijos de emigrantes españoles a otras naciones europeas (Francia, Suiza o Bélgica) que

27 Chalfant y Prigoff, ob. cit. pág. 9.

28 Chalfant y Prigoff, ob. cit. págs. 7-8.

29 Kozak, Claudia; Floyd, Istvan y Bombini, Gustavo. *Las paredes limpias no dicen nada*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990, págs. 13, 37-61. /Grider, Sylvia Ann. Con Safos. "Mexican-Americans, Names and Graffiti". En *Journal of American Folklore*, vol. 88, n° 347-350 (1975), págs. 132-142.

30 Chalfant y Prigoff, ob. cit. pág. 78.

31 "Respeto Mutuo" nV 2 (fanzine español. n.d.). pág. 15.

vuelven para pasar sus períodos de vacaciones o instalarse en Cataluña³² o, incluso, de la llegada de turistas europeos, especialmente franceses y alemanes. De este modo, en este caso barcelonés puede apreciarse un influjo más directo de los estilos del graffiti francés alla newyorkina. También, es un hito a considerar la visita realizada por el escritor newyorkino LEE junto al investigador Henry Chalfant a Barcelona en 1985, que resulta un eficaz aliado para algunos escritores³³.

Barcelona es, por tanto, un núcleo vital en el desarrollo del graffiti español y una referencia urbana ineludible a la hora de explicar el enraizamiento de este medio expresivo. Destacan entre sus escritores veteranos los M2 (SPD, KOA y TAKA), los DFR, MH2-3, DUOFRESH, LITO, FASE, KRASH, MUSA, MOOCKIEE, KAPI, etc.

En el otro caso, los principales promotores históricos que impulsan el HHG en Madrid a mediados de los años 80 son los QSC de Campamento (KOOL, JAST y SNOW). A los que se suman otros grupos pioneros como los SSB de Carabanchel y Fuencarral, los RSK de Moratalaz y Vallecas, los CZB de Vallecas y Aluche, o los PTV de Aluche, Moratalaz y Santa Eugenia, los SPC, los TRC, los 69, los MTR, los TFV, los TMF, etc.³⁴ También, resaltan a título individual a escritores de la old school de la capital y la corona metropolitana como SUSO 33, SPY, TERRA, KORAK, KOAS (HENT), SKEEP, STRIKE, RANDY, ERSI, TRASE, GOLZ, MEGA ROCK, ZURE, BAZE 5, ICE, ARRASA, MARK, SOME, SBOK, BEAR, LOSE, AGS (GALLAR), ARDE, ENRY, FAZE (ZETA), MATA, MAST, etc.³⁵

En general, todos estos escritores y grupos comparten un sentimiento de unidad fraternal, basado en la frecuentación periódica de lugares centrales de la cultura hiphopera madrileña desde la consciencia de constituir una gran familia³⁶ y en una común identidad territorial (Madrid Nation). No obstante, esta identidad se ve fracturada por un secesionismo de la periferia metropolitana, remarcado por la adquisición por parte de localidades como Alcorcón, Móstoles y Fuenlabrada de una primacía y un empuje indiscutible al frente del movimiento en el contexto de la Comunidad de Madrid³⁷. Este hecho debilita la Writers Brotherhood, aunque fomenta la competencia y el desarrollo del GM local.

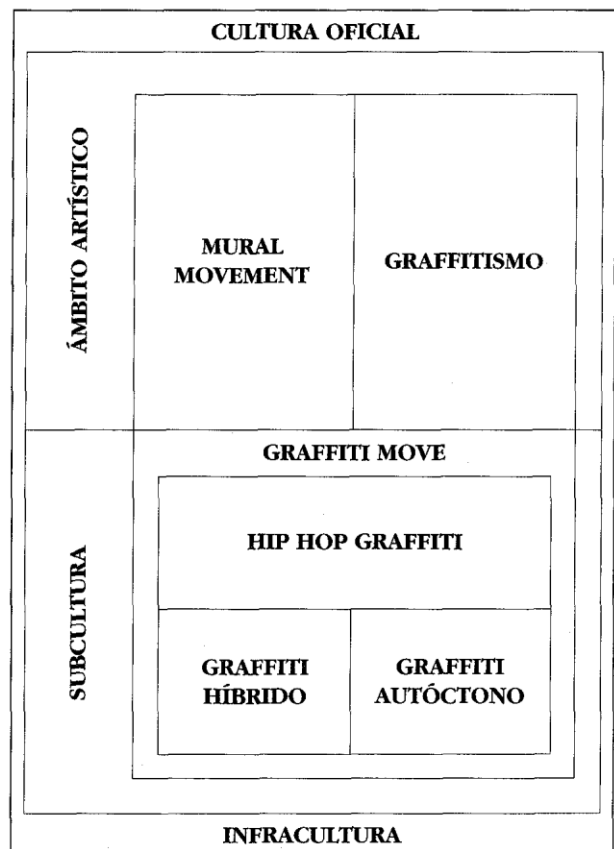
En consecuencia, tanto Madrid como Barcelona albergan las primeras y más principales experiencias grafiteras y se suman dignamente a una larga lista de focos mundiales, extranorteamericanos, como París, Meaux, Toulouse, Burdeos, Montpellier, Amsterdam, Berlín, Düsseldorf, Dortmund, Munich, Viena, Copenhague, Helsinki, Basilea, Milán, Roma, Londres, Birmingham, Sidney, Melbourne, etc.

No obstante, esta asimilación internacional, en principio imitativa, de la que forman parte los focos españoles, contrae la tendencia hacia una particularización del fenó-

meno. Así, se generan variantes locales de estilo y adaptaciones subculturales a los contextos y tradiciones socioculturales de cada lugar. Con el desarrollo de medios de comunicación autónomos (principalmente el fanzine) en el segundo tercio de los 90, esta tendencia diferenciadora va a disminuir al reafirmar el sentido de estilo internacional del Graffiti Style y de cultura internacional del GM.

Cabe señalar que aunque el proceso de aparición de distintos focos sucede a lo largo y ancho del territorio español, éstos se concentran en unas determinadas regiones (Cataluña, Madrid, Valencia, Aragón, Murcia, Andalucía, Extremadura o Baleares), que por las peculiaridades de su tejido urbano y poblacional y su distribución geográfica favorecen su arraigo.

Igualmente, cabe advertir que su génesis puede ser exógena o endógena. Como ejemplos de generación exógena tendríamos Barcelona³⁸ o Menorca³⁹, territorios en los que juega un gran papel la visita o el asentamiento de escritores foráneos. En el otro caso, un ejemplo perfecto es el caso de Mérida, en el que se adolece cierto aislamiento⁴⁰. Pero, por lo general la aparición y consolidación en España de focos grafiteros suele moverse entre estos dos puntos extremos.



Cuadro I (F. Figueroa-Saavedra)

32 Chalfant y Prigoff, ob. cit. pág. 78.

33 Íbidem, pág. 78.

34 Delgado Fenoy, Antonio. "Las firmas anónimas. ¿Qué se esconde tras los grafiteros que convierten la ciudad en una galería?" En *El País* (Madrid, 30-11-1993), pág. 9. /Figueroa-Saavedra, Fernando. Comunicación personal de SUSO 33, marzo 1996; comunicación personal de MEGA ROCK, abril 1996a; comunicación personal de TRAS, abril 1996b; comunicación personal de KOAS, mayo 1998; Entrevista a TERRA SSB. En "Spanish Graffiere" (www.geocities.com/Area51/Crater/2801, 1999).

35 Figueroa-Saavedra, c.p. cit., marzo 1996; c.p. cit. abril 1996a; c.p. cit., mayo 1998.

36 Figueroa-Saavedra, ob. cit.

37 Mateu, Susana. "Salir de la ilegalidad. Del graffiti en los muros de Móstoles al lienzo de una galería". En *Metrópoli* nº 52 (Madrid, 24/305-1991), pág. 14.

38 Chalfant y Prigoff, ob. cit. pág. 78.

39 "Game Over" nº 7 (fanzine de Barcelona, otoño 1996), pág. 12.

40 Íbidem, pág. 26.