



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Máster en Estudios Avanzados en H^a del Arte
(MEAHA)

***Ut graffiti poiesis: caminos poéticos,
audiovisuales y digitales
del graffiti y del postgraffiti españoles
en el umbral del s.XXI (2001-2014)***

Autora

Marta Asunción ALONSO MORENO

Director

Manuel GARCÍA GUATAS

Facultad / Escuela
Año

Facultad de Filosofía y Letras / Historia del Arte
Junio de 2014

ÍNDICE

0) RESUMEN / RÉSUMÉ (p. 2)

1) INTRODUCCIÓN

- 1.1) Pertinencia científica del tema y objetivos generales (pp. 3 y 4)**
- 1.2) Presentación del corpus (p. 5)**
- 1.3) Marco teórico y objetivos específicos (pp. 5 y 6)**
- 1.4) Apuntes prácticos (p. 7)**

2) ESTADO DE LA CUESTIÓN

- 2.1) El *Graffiti Movement* y el “postgraffiti” (pp. 7 a 11)**
- 2.2) El *Graffiti Movement* y el “postgraffiti” en su relación con la creación poética (pp. 11 a 13)**

3) LAS NOCIONES DE “GRAFFITI” Y “POSTGRAFFITI”: CONSIDERACIONES GENERALES, DISTINCIÓN, CATEGORIZACIÓN Y EJEMPLOS

- 3.1) Sobre el “graffiti” (pp. 14 a 19)**
- 3.2) Sobre el “postgraffiti” (pp. 20 a 24)**

4) UT GRAFFITI POIESIS: SOBRE LA GÉNESIS, MUTACIÓN URBANA Y VIGENCIA ACTUAL DEL TÓPICO CLÁSICO

- 4.1) Génesis (pp. 25 y 26)**
- 4.2) Mutación urbana (pp. 27 a 31)**
- 4.3) Vigencia actual: ejemplos (pp. 31 a 42)**

5) ALTERIDAD, OTREDAD Y HETERONIMIA: DEL MURO COMO ESPEJO POÉTICO DEL OTRO Y DEL TAG COMO POÉTICA O MANIFIESTO

- 5.1) *Moi est un autre* (pp. 43 a 45)**
- 5.2) El heterónimo callejero: implicaciones y ejemplos (pp. 45 a 52)**

6) OCUPACIÓN Y EDICIÓN MURALES: DEL “(POST)GRAFFITI” COMO ENCLAVE ESTRATÉGICO EN LAS REVOLUCIONES CONTEMPORÁNEAS.

- 6.1) Ocupar el muro (pp. 53 a 57)**
- 6.2) *Neorrabioso*, paradigma de la “edición mural” (pp. 57 a 60)**
- 6.3) Las guerrillas de *Acción Poética* (pp. 61 y 62)**
- 6.4) La poesía-DYMO y los urbemas (pp. 62 y 63)**

7) EL CAMINO HACIA EL “MURO AUDIOVISUAL 2.0”: LOS ARTISTAS PIONEROS *BOAMISTURA*, *SUSO33* Y *BLU*

- 7.1) Hacia el “muro audiovisual 2.0” (pp. 64 a 68)**
- 7.2) Más sobre el caso de los *BoaMistura* (pp. 68 y 69)**
- 7.3) Más sobre el caso de *Suso33* (pp. 70 a 73)**
- 7.4) El caso de *Blu* (pp. 73 a 76)**

8) CONCLUSIONES (p. 77)

9) RECURSOS, FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (pp. 78 a 87)

10) AGRADECIMIENTO (p. 88)

0) RESUMEN / RÉSUMÉ

Este trabajo se inscribe en el marco interdisciplinario de análisis del discurso urbano artístico-mural, de naturaleza tanto icónica como textual, genéricamente conocido como “graffiti”. Nos interesan asimismo aspectos relativos a su recepción. Pretendemos, más concretamente, proponer una teoría del graffiti como realidad artístico-discursiva semióticamente análoga en su naturaleza e implicaciones a otros discursos preeminentes de nuestra sociedad global y urbana. A saber: los discursos literarios (de modo muy especial, los poéticos) y aquellos vehiculados por los medios de comunicación de masas (Internet).

Así, partiendo de la delimitación ejemplificada de las nociones básicas de “graffiti” y “postgraffiti”, ofreceremos un panorama razonado de sus principales actores y tendencias creativos en el contexto español de comienzos del siglo XXI (2001-2014). La deriva poética centrará de modo especial nuestra atención, al igual que la experimentación en el contexto de lo que hemos dado en denominar “muro audiovisual 2.0”. Nos ocuparemos igualmente del rol sociológico desempeñado por el graffiti y el postgraffiti en movimientos sociales recientes de amplia repercusión en las ciudades españolas, como el “15M” o “movimiento de los indignados”.

Palabras clave:
graffiti, postgraffiti, discurso, ciudad, poesía, audiovisual, movimientos sociales, redes.

Le principal objectif de ce travail, qui comporte une vocation clairement interdisciplinaire, serait d'analyser les discours artistico-muraux connus sous le terme de “graffiti”. Cela sans jamais négliger des aspects relevant des théories de la réception ni la double nature, iconique et textuelle, du phénomène. À ce sujet, notre propos serait d'aboutir sur une théorie du graffiti conçu en tant que réalité artistique discursivement analogue, dans une approche sémiotique, à d'autres discours hégémoniques de notre société globale et urbaine. À savoir : les discours littéraires (poétiques, notamment) et ceux véhiculés par les mass-média (Internet).

Ansi, après avoir défini les concepts basiques de “graffiti” et “postgraffiti”, nous tenterons d’offrir un panorama le plus complet possible de leurs protagonistes et des grands courants créatifs en Espagne au début du XXI^e siècle (2001-2014). La tendance poétique, ainsi que l’expérimentation sur ce que nous appelons le “mur audiovisuel 2.0”, attireront beaucoup notre attention. Nous nous occuperons également du rôle sociologique du graffiti et du postgraffiti au sein de certains mouvements sociaux récents dont les répercussions n’ont pas été sans importance pour les grandes villes espagnoles, comme le dit “15M” ou “mouvement des indignés”.

Mots-clé:
graffiti, postgraffiti, discours, ville, poésie, audiovisuel, mouvements sociaux, réseaux.

1) INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación debe ser entendido en el contexto académico del **Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte** (MEAHA) de la Universidad de Zaragoza (curso 2013-2014). Constituye nuestro **Trabajo de Fin de Máster** (TFM) y ha sido dirigido por el Catedrático en Historia del Arte **D. Manuel García Guatas**, a quien profesamos nuestro más sincero agradecimiento por su valiosa y amabilísima tutela, tanto humana como académica e intelectual, en todas las etapas de nuestra investigación.

1.1) Pertinencia científica del tema y objetivos generales

Desde la aparición del fenómeno del graffiti contemporáneo urbano en el Nueva York de los años 70, sus protagonistas vienen autodenominándose *Graffiti Writers*: “**escritores de graffiti**”, si traducimos al español, en lugar de “pintores” o “dibujantes”. Este hecho nos parece sintomático de la concomitancia conceptual profunda entre literatura, graffiti y arte urbano, de la que trataremos en nuestra investigación. Más concretamente, nos ocuparemos de los nexos, apenas estudiados hasta el momento, entre **lírica, graffiti y postgraffiti** en el ámbito español.

Dedicaremos todo un capítulo a la delimitación, sostenida por ejemplos, de las nociones de graffiti y postgraffiti (*vide pp. 11 a 21*). Por el momento, avanzamos, como punto de partida, las definiciones, a nuestro juicio, más acertadas por dos de sus estudiosos de mayor relevancia en España:

*Llamamos “graffiti” a un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo -desde el mutuo anonimato- en un lugar donde no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales, en ósmosis y amalgama recurrente [definición del graffiti según Joan Garí, en *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*¹].*

*El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo (...). Una especie de campaña publicitaria ilegal hecha a mano que no busca -en principio- beneficio económico (...). Los comportamientos que definimos como postgraffiti no son posteriores al graffiti, sino coetáneos... [definición del postgraffiti según Fco. Javier Abarca Sanchís en su tesis doctoral *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*²].*

Como se verá con detalle en el estado de la cuestión, los fenómenos del *Graffiti Movement* y del denominado “postgraffiti” en nuestro país han sido abordados científicamente aunque tardíamente por investigadores de diferentes ámbitos, desde la década de los 90 a la actualidad. No obstante, acusamos la **ausencia de estudios transversales** que

¹ Barcelona: Fundesco, 1995, p. 26.

² Agustín Martín Francés (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen), Servicio de Publicaciones, 2010.

relacionen el graffiti y el postgraffiti con otras formas de creación hermanas por múltiples motivos, como la poética. En este silencio investigador generalizado debe buscarse la génesis del proyecto de investigación que aquí presentamos. Así las cosas, nuestros esfuerzos a lo largo de la misma irán encaminados, por una parte, a esclarecer los principales mecanismos sobre los que se sustenta la mencionada **analogía entre graffiti, postgraffiti y poesía**. En este sentido, nos permitiremos el empleo literario del juego de palabras *ut graffiti poiesis* (“como el graffiti, así es la poesía”), versión del **tópico clásico ut pictura poiesis** (“como la pintura, así es la poesía”), en un intento de significar creativamente dicha relación básica de semejanza entre ambas artes. Esta relación entre graffiti, postgraffiti y poesía va mucho más allá, a nuestro parecer, de las eventuales incursiones literarias de artistas urbanos en el mundo de la edición, o viceversa. Nuestro primer objetivo, por lo tanto, será ahondar en su **complejidad** y múltiples facetas.

En un segundo movimiento de nuestra investigación, apuntaremos, partiendo de casos concretos, aspectos capitales de la relación del (post)graffiti poético con los **movimientos sociales** o revoluciones contemporáneas más recientes y de mayor calado en nuestro país: el 15M (Movimiento Indignado) y el 22M (marchas por la dignidad). En tercer y último lugar, estudiaremos otras tendencias destacadas de dicho (post)graffiti poético, como son la explotación de los medios o **herramientas audiovisuales**, por una parte, y **digitales**, por otra.

Con estos fines, basaremos nuestro trabajo en un corpus representativo de creadores urbanos. A través del análisis de sus híbridas producciones, con las herramientas que se comentarán en el apartado dedicado a la metodología, nos proponemos dos grandes **objetivos generales**: primeramente, desvelar **genealogías** heredadas; en segundo lugar, demostrar que estos autores no escapan a una cierta **tradición**, tanto mural como literaria.

1.2) Presentación del corpus

La ausencia de estudios transversales sobre graffiti, postgraffiti y poesía, como comentábamos más arriba, podría constituir por sí sola un argumento válido a favor de nuestra elección temática y de su pertinencia científica. Ocurre, además, que a lo largo de la primera década del siglo XXI, los espectadores/lectores urbanos hemos visto proliferar a nuestro alrededor creaciones explícitamente mestizas, donde el diálogo entre poesía, graffiti, arte urbano, lo audiovisual, lo digital y los movimientos sociales se ha hecho más patente si cabe.

Incluimos, en nuestro corpus, algunas de las producciones más interesantes y reveladoras a este respecto, observadas en diferentes ciudades de nuestro país **entre los años 2001-2014**³. Las principales -no las únicas- serían la poesía mural del vasco *Neorrabioso*, los *urbemas* definidos por el poeta asturiano Francisco Priegue, las intervenciones urbanas clasificadas bajo la etiqueta de *Poesía-Dymo*, las acciones murales y videocreaciones del grupo madrileño *Boa Mistura*, las guerrillas de *Acción Poética* y la obra plural, en continua experimentación, del madrileño *suso33*.

³ Nos circunscribimos a este período exacto de tiempo, fundamentalmente, por ser 2001 el año de formación de la tripulación o colectivo de artistas urbanos madrileños *Boa Mistura*, pionera y máximo exponente de los nuevos caminos del (post)graffiti que centrarán nuestro estudio.

1.3) Marco teórico y objetivos específicos

En 1994, el lingüista valenciano **Joan Garí Clofent**, abordaba tempranamente el graffiti en España con su tesis *Análisis del discurso mural: hacia una semiótica del graffiti*. Lo hacía desde un enfoque eminentemente semiológico, planteando la novedosa concepción dialogística de la naturaleza del mismo. Un año después, en 1995, tesis de Garí sería republicada en forma de libro, ***La conversación mural***, obra que constituye hoy día una referencia de partida inexcusable para todo estudioso y/o curioso del fenómeno. En su libro, el autor incluye un capítulo, breve pero revelador, sobre graffiti y poesía.

Al igual que Garí, nos serviremos de la **semiótica** para estudiar en nuestro trabajo la ***poeticidad***, en palabras de Fernando Lázaro Carreter⁴, de símbolos e iconos en el discurso mural o, retomando los términos del primero, “la metáfora sobre el muro”⁵. Con este fin, recurriremos asimismo a herramientas de la **pragmática** y de las **teorías de la recepción/producción literarias**, para las que el contexto y la figura del receptor (lector/espectador), obviadas por los métodos formalistas rusos, son fundamentales. Muy particularmente, reutilizaremos las nociones de “**intertextualidad**” y “**palimpsesto**”, tal y como las plantean tempranamente en sus trabajos Mijail Bajtin y Julia Kristeva⁶, con el fin de demostrar la hibridación genérica y los múltiples niveles discursivos del actual (post)graffiti. Por último, la especificidad del espacio urbano en que los receptores *leemos* dicho muro nos obligará, a menudo, a recurrir a nociones clave de la **sociología** y el **urbanismo**. Una clave analítica importante, a este respecto, nos la ofrecerán los estudios sociológicos de Alain Touraine acerca de los **movimientos sociales**, entre los cuales incluiremos, como se verá, en la categoría de revolución contemporánea, el (post)graffiti.

Entre las **preguntas** básicas que nos planteamos como **objetivos específicos** de nuestro trabajo se hallan las siete siguientes:

- ¿Sobre qué mecanismos conceptuales concretos se sustenta la analogía entre graffiti, postgraffiti y **poesía urbana**?
- ¿Puede el **tag** (es decir, la firma o pseudónimo/hetérónimo de los *Graffiti Writers*) constituir, al mismo tiempo, un manifiesto y una poética?
- ¿Es perceptible una cierta herencia de la **poesía-visual** y la **poesía-acción** cultivadas en nuestro país desde los años 60 en el actual (post)graffiti?
- ¿En qué medida el movimiento cultural de ***La Movida madrileña***, en los años 80, contribuyó a estrechar lazos creadores y creativos entre ambos géneros?
- ¿Qué poetas españoles contemporáneos cultivan igualmente el (post)graffiti? Y, a la inversa, ¿quiénes, entre nuestros *Graffiti Writers* o artistas urbanos contemporáneos, cultivan la poesía? ¿Cómo? ¿Por qué?
- ¿Qué papel político y económico (sociológico, contextual) juega en esta encrucijada de géneros el espacio urbano? ¿Podemos considerar el

⁴ cf. LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1976.

⁵ cf. GARÍ, Joan. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Barcelona: Fundesco, 1995, p. 167.

⁶ cf. BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1979 ; KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978.

(post)graffiti como una manifestación urbana más de los llamados “**movimientos sociales**” o “revoluciones contemporáneas”?

- ¿Es pertinente hablar, en el caso de algunos de estos artistas urbanos que cultivan ambas formas, como *Neorrabioso*, los *BoaMistura* o *Suso33*, de “**ocupación**” y “**edición mural**”, por una parte; y de creación sobre “**muro audiovisual 2.0**”, por otra?

1.4) Apuntes prácticos

La autoría de todas las imágenes empleadas en el presente TFM se explicita de forma clara en cada pie de foto. Se trata mayoritariamente de imágenes que hemos tomado en persona y, por ende, nos pertenecen; o bien de imágenes que nos han sido cedidas por sus respectivos autores. De forma excepcional, determinadas imágenes han sido extraídas de sitios webs o port-folios digitales de artistas. En este caso, hemos seleccionado aquellas protegidas bajo licencias *Creative Commons 4.0*. Estas licencias permiten la reproducción fiel y el empleo de los materiales en cuestión con fines no comerciales, a condición de mencionar siempre, como así lo hacemos, su autoría y fuentes. En el caso de muchos de los materiales relacionados con *Neorrabioso*, nos acogemos a la invitación expresa que el propio artista lanza en su blog, en redes sociales y en el prefacio de su libro *Poemas y pintadas* (Mallorca, La Baragaña, 2013), a que el público los copie, reutilice y comparta con total libertad.

Al tratar el fenómeno de los *tags* (capítulo 3) nos referimos a la “Zaragoza paralela al 8º Asalto”: queremos significar así nuestra voluntad de limitar nuestro análisis al panorama *taggero* extraoficial: a las firmas murales espontáneas surgidas en el centro de Zaragoza al margen del Festival Internacional de Arte Urbano Asalto.

Por último, quisiéramos aclarar que las imágenes, en lugar de figurar en anexos, forman deliberadamente parte del desarrollo analítico de nuestro trabajo. Se trata de una elección consciente: consideramos que su presencia inmediata contribuye a esclarecer con eficacia el discurso, subrayando nuestra voluntad de pragmatismo y otorgándole una mayor dimensión pedagógica.

2) ESTADO DE LA CUESTIÓN

Abordaremos el estado de la cuestión que nos interesa en dos movimientos: en primer lugar, trataremos de los estudios científicos en torno al *Graffiti Movement* y el *postgraffiti* considerados, a pesar de la heterogeneidad de enfoques metodológicos, aisladamente en lo que al diálogo con otras formas de creación artística se refiere; en segundo lugar, nos centraremos en el trazado del mapa investigador acerca del graffiti y el postgraffiti en su relación específica con la creación poética. Este último aspecto, aplicado al contexto español y, más concretamente, al contexto español de la primera década del siglo XXI, centrará, como ya anunciaremos con anterioridad al tratar de nuestros objetivos investigadores, el presente Trabajo de Fin de Máster.

2.1) El *Graffiti Movement* y el “*postgraffiti*”

Sorprende comprobar que los primeros esfuerzos investigadores en torno al graffiti en nuestro país no siempre -apenas, a decir verdad- tuvieron lugar en el seno de departamentos universitarios de Historia del Arte, como tal vez cupiera esperar en un principio, dada la naturaleza eminentemente plástica, a priori, del fenómeno.

Muy al contrario, en España, constatamos que los investigadores pioneros en la materia no sólo llegan, al igual que el fenómeno estudiable mismo, con un retraso de aproximadamente una década respecto a sus colegas americanos y europeos de otros países como E.E.U.U., Reino Unido, Alemania o Francia, sino que además lo hacen mayoritariamente desde entornos científicos dispares distintos a la historiografía y la investigación en Historia del Arte.

Lo primero resulta, hasta cierto punto, lógico, dadas las circunstancias históricas y sociopolíticas particulares de nuestro país en las décadas de 1970 y 1980. A saber: la grisura sofocante del panorama cultural en la España tardofranquista, el titubeante proceso de la Transición a partir de 1975 y la no menos titubeante, incipiente democracia, que aún daba sus primeros pasos cuando uno de los primeros y más representativos graffiteros españoles, Muelle, en Madrid, comienza su actividad artística en torno a 1979 en los periféricos barrios obreros de Aluche y Campamento.

La segunda sorprendente constatación, esto es, el hecho de que los investigadores precursores del fenómeno procedieran de ramas diferentes a la Historia del Arte, parece una vez más reenviarnos, irremisiblemente, a las críticas reflexiones acerca del conservadurismo, el aislamiento del resto de humanidades y la inmovilidad de nuestra disciplina realizadas por el lingüista Norman Bryson, allá por el año 1983, en su determinante obra *Visión y pintura. La lógica de la mirada*:

*Es una triste realidad: la Historia del Arte va a la zaga del estudio de otras artes (...). Lo cierto es que mientras las últimas tres décadas, más o menos, han presenciado extraordinarias y fecundas transformaciones en el estudio de la literatura, la historia o la antropología, la profesión de la Historia del Arte ha vivido en apacible estancamiento (...). Hoy día cada vez hay menos historiadores del arte que se aventuren fuera de su especialidad para hacerse las preguntas fundamentales: ¿qué es un cuadro?, ¿cuál es su relación con la percepción?, ¿con el poder?, ¿con la tradición? Y a falta de publicaciones que se hagan esas preguntas, el estudiante de Historia del Arte o el público en general tienen que recurrir a respuestas heredadas o pasarles las preguntas a los profesionales de la filosofía [...]*⁷.

No parece arbitrario, a la luz de estas alarmantes y alarmistas cavilaciones de Bryson, que fuera precisamente otro lingüista, como él, quien publicara en el año 1994 la primera tesis en España sobre graffiti. Se trataba del valenciano Joan Garí Clofent, cuya tesis *Análisis del discurso mural: hacia una semiótica del graffiti* aborda tempranamente el graffiti en España desde un enfoque semiológico y plantea la novedosa concepción dialogística de la naturaleza del mismo. Tan sólo un año después, en 1995, esta tesis sería republicada en forma de libro, *La conversación mural*, obra que constituye hoy día una referencia de partida inexcusable para todo estudioso y/o curioso del fenómeno. Garí incluye un capítulo, breve pero revelador, sobre graffiti y poesía. No obstante, la definición de Garí del graffiti como fenómeno eminentemente comunicacional y, para ser más concretos, conversacional, compartida en parte por otros autores como la argentina Claudia Kozak -profesora de Letras y Comunicación en la UBA, Universidad de Buenos Aires-, parece actualmente superada. Para ser más exactos, tiende más bien a considerarse como una sola de las múltiples facetas completivas de la idiosincrasia del denominado *Graffiti Movement*.

⁷ BRYSON, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. p. 13.

En nuestro caso particular, retomaremos a lo largo de nuestro estudio ciertos planteamientos semióticos básicos de Garí, con el fin de revisarlos y rastrear su validez conceptual y terminológica, adaptándolos, matizándolos cuando fuera preciso, en el contexto artístico-científico concreto que nos interesa. Esto es: el diálogo creativo íntimo entre la poesía urbana y el postgraffiti de nuestro tiempo y nuestro espacio, siendo el graffiti una de sus principales manifestaciones y, tomando prestadas las palabras de Kozak, considerándolo “un subproducto de la ciudad”⁸.

Casi contemporáneo al trabajo del lingüista Garí, cabe destacar, en 1995, la también tesis *Graffiti en Madrid. Enero 1985-Junio 1994*. Esta investigación, realizada en el seno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid -de nuevo, fuera de los dominios historiográficos- por Ángel Arranz, contó con la dirección del profesor Mariano de Blas Ortega, del Departamento de Pintura. Proponía un análisis morfológico del fenómeno en la capital española en sus años de mayor eclosión inicial. Se centraba, así, en aspectos tales como la tipología del graffiti, su localización, sus influencias pictóricas, las técnicas artísticas empleadas, las distintas temáticas, los estilos y cromatismos, etc.

Debemos esperar al año 1996 para encontrarnos con una tesis doctoral sobre el particular que se inscriba, así sea parcialmente, en el ámbito de la Historia del Arte. En dicho año, se lee en la Universidad de Barcelona la tesis *Los graffiti: un saber alternativo*, de Ivana Nicola Lopes. El trabajo de Lopes se sirve del enfoque historiográfico a la hora de justificar la elección de su objeto de estudio como producción humana artístico-cultural, para emprender, acto seguido, la exégesis metafísica de las teorías y saberes no oficiales, alternativos al conocimiento, por así decirlo, autorizado, vehiculados por el graffiti.

En 1999, paralelamente al renacimiento de lo que se ha dado en llamar “Nueva Escuela” del “graffiti autóctono madrileño” en su etapa Hip-Hop⁹, el hoy doctor en Historia del Arte Fernando Figueroa-Saavedra Ruiz presenta, en la Universidad Complutense de Madrid, su tesis *El “Graffiti Movement” en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*, dirigida por el profesor Jaime Brihuega Sierra del Departamento de Historia del Arte III (contemporáneo). Figueroa realiza un análisis del graffiti como manifestación popular espontánea -pero no por ello, en su opinión, y la nuestra, exenta de tradición- de la creación mural y gráfica en general en el barrio de Vallecas, uno de los focos privilegiados del mismo en la capital desde su origen a mediados de los '80. Combina, con este fin, los enfoques urbanístico y sociológico, estableciendo en ocasiones acertados puentes conceptuales con la estética musical contemporánea al movimiento: apreciamos aquí, en este sentido, un primer intento de nexo crítico del fenómeno que nos ocupa con otros géneros y formas de creación artístico-culturales. Este trabajo de Figueroa, quien continua generando interesantes reflexiones en esta misma línea investigadora, encontrará su continuación divulgativa con la publicación, en 2002, del libro *Madrid Graffiti (1982-1995)*¹⁰, firmado en colaboración con el fotógrafo Felipe Gálvez, administrador del celebrado fotolog *Spanish Graffiare*¹¹.

⁸ Entrevista a la doctora en Letras (UBA) Claudia Kozak en el blog argentino *Escritos en la calle*, por Fernando Aíta y Alejandro Güerri: <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=68> [última consulta realizada el 20/06/2014].

⁹ FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando y GÁLVEZ APARICIO, Felipe. *Madrid Graffiti (1982-1995)*. Madrid: Megamultimedia, 2002, p. 25.

¹⁰ Actualmente, los autores trabajan en una reedición revisada y corregida del mismo.

¹¹ <http://www.oocities.org/area51/crater/2801/portada.html> [última consulta realizada el 20/06/2014].

Con posterioridad, otros autores universitarios del país se han acercado al fenómeno del *Graffiti Movement*: Luis Emilio Vallejo Delgado (Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes), en el año 2000, con su tesis *El graffiti: evolución, proceso y concepto plástico*; y, ya más recientemente, hace apenas cuatro años, en 2010, Gabriela Berti (Universidad Autónoma de Barcelona, Dpto. de Filosofía), con su tesis *Práctica cultural comunitaria: el hip-hop*. En el caso de la Universidad de Zaragoza, hemos de destacar la obra de Jesús de Diego, *Graffiti: la palabra y la imagen*, que fue publicada en 2000 por Los Libros de la Frontera, a partir de una tesis de licenciatura premiada en esta universidad y dirigida por el doctor en H^a del Arte D. Manuel García Guatas.

En 2008, también en la Universidad de Zaragoza, M^a Luisa Grau Tello, autora de una interesante tesis sobre la pintura mural Zaragozana, se ocupa del Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto* en un artículo publicado en la revista *Artigrama*¹².

Por desgracia, muy a pesar de los acentuados esfuerzos pioneros de todos los autores arriba mencionados, no podemos afirmar, en la fecha en que redactamos nuestro TFM, que la pertinencia¹³ y la urgencia del estudio de los graffiti hayan sido integradas por igual por toda la clase investigadora humanista española ni, mucho menos, por todos los departamentos de Historia del Arte de nuestro país. ¿En qué lugar queda el graffiti dentro de nuestros diferentes planes de estudio de licenciatura, grado y máster? La respuesta a esta pregunta resulta, además de obvia, descorazonadora para los teóricos españoles del mismo.

Mas pasemos ahora al capítulo de las referencias inexcusables más allá de nuestras fronteras. Títulos, mayoritariamente asociados al fenómeno en su adelantado nacimiento estadounidense, no faltan. Así, de forma paralela a la gran eclosión del graffiti en NY, se emite en la cadena de televisión americana PBS, en 1983, el decisivo documental *Style Wars*. En la película, los directores, también productores, Henry Chalfant y Tony Silver, dan voz y spray a los jóvenes *graffiti writers* del momento: Seen, Skeme, Cope2, Kase, Futura, Shy 147, Zone, Spank, Trap, Min, Mare, D-5, Butch, Cap... La emisión tardía de este documental en España supondrá un nuevo revulsivo entre nuestros escritores de graffiti de los primeros '90. Al menos en la órbita madrileña, éstos vivían por entonces en un cierto estancamiento creativo, debido a la saturación y las sucesivas tentativas de asimilación-canalización del mismo por parte del poder, los medios de comunicación de masas, avisados propietarios de pequeños negocios e, incluso, el mercado del arte (Ayuntamientos, publicidad, galerías de arte¹⁴...).

¹² cf. GRAU TELLO, M^a Luisa. *Asalto o la presencia del arte urbano en Zaragoza*. *Artigrama*, nº 23, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 763-779.

¹³ A este respecto, destacamos el apasionado y justo alegato realizado por Jesús de Diego a modo de preámbulo a uno de sus artículos en línea: DE DIEGO, Jesús. “La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano”, en www.graffiti.org, 1997. [última consulta el 20/06/2014].

¹⁴ Por citar únicamente dos ejemplos de estos intentos de absorción y control del *Graffiti Movement* madrileño por parte de las autoridades y los cauces culturales y mercantiles oficiales, mencionaremos la exótica presencia del mítico graffitero MUELLE en la Feria Arco de 1987, como parte del catálogo de artistas de la galería Estiarte; y el sonado caso de José Luis Pérez, Alcalde socialista de Leganés, ciudad-dormitorio del sur de Madrid, en 1993. Este alcalde, como parte de un plan institucional de blanqueamiento de los muros y mobiliario urbano de la localidad, llegó a ofrecer su propia casa a los escritores locales para que la decorasen, proponiéndoles incluso los materiales necesarios. La iniciativa, sin embargo, no tuvo el efecto metabólico de canalización que sus ideólogos políticos sin duda esperaban: los escritores, con los materiales legales que se les proporcionaron, se lanzaron a nuevos bombardeos por espacios urbanos que no se les había en absoluto ofrecido, como la Casa del Reloj, recién inaugurada en

Un año antes, en 1982, Craig Castleman publicaba su obra, aún hoy considerada de referencia, *Los graffiti*. La mayoría de los escritores neoyorquinos de graffiti documentados en *Style Wars* aparecían ya aquí. En una lectura actual del libro, cuyo dossier gráfico no puede ser sino alabado y agradecido, sorprenden quizás ciertas afirmaciones un tanto ligeras, por no decir ingenuas o, incluso, sospechosas de ciertos prejuicios¹⁵. Por otra parte, a la hora de tratar el graffiti en el metro, podría reprochársele a Castleman el hecho de considerar tal medio de transporte urbano únicamente como vehículo y no como espacio, esto es, como lienzo en movimiento para los artistas de graffiti y, además, como red espacial (vagones, pasillos, carteles publicitarios...): habrá que esperar a la década de los '90 y al trabajo de Henry Chalfant para que el graffiti de metro -*Subway Art*- se analice en todas sus facetas. Consideramos, además, que la clasificación formal que Castleman realizó de los graffiti en siete categorías cerradas debía de resultar, ya en el '82, incompleta y de un estatismo artificial. Más allá de episodios anecdóticos como éstos, explicables sin duda por razones de sincronía y perspectiva -falta de perspectiva analítica-, la valía y la aportación crítica de la obra de Castleman resultan innegables.

En la década de los '90, destaca el trabajo, igualmente centrado en Nueva York, de Henry Chalfant, a quien acabamos de mencionar pocas líneas más arriba. Chalfant publica las obras *Spraycan Art* (1994, en colaboración con James Prigoff) y *Subway Art* (1995, en colaboración con Martha Cooper) y, como ya avanzáramos, se centra en la consideración del graffiti en el medio suburbano ampliamente considerado.

Con el nuevo siglo, la tendencia investigadora vendrá marcada por el empleo más o menos generalizado del término *postgraffiti*, denominación genérica que agrupa el *Street Art* y el *Urban Art* y de la que trataremos con mayor detalle con posterioridad en nuestro trabajo. En esta nueva línea se incluyen los interesantes trabajos del español Fco. Javier Abarca Sanchís, que rastrea en su tesis doctoral la ecléctica génesis contracultural del postgraffiti; y de Nicholas Ganz, quien acomete la ambiciosa empresa de ofrecer un panorama general del postgraffiti en los cinco continentes, incluyendo, además, un necesario enfoque de género o feminista. Para concluir este apartado, resulta imprescindible señalar, a nuestro parecer, entre los trabajos más recientes y de mayor calado, el libro *Graffiti and Street Art* de Anna Waclawek, aparecido en Londres en 2011. Esta obra recoge, de nuevo, la destacada labor de mujeres graffiteras y artistas urbanas, como Miss Van (de nacionalidad francesa) o Nuria Mora (española).

2.2) El Graffiti Movement y el “postgraffiti” en su relación con la creación poética

Si, como venimos viendo, los trabajos españoles sobre graffiti se hicieron en su momento esperar, los estudios transversales acerca del mismo, es decir, considerado en su interacción con otras realidades humanísticas y distintas formas artístico-creativas, no han sido menos.

Temprana y excepcionalmente, en 1991, destaca en nuestro país el originalísimo libro *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de La Movida madrileña*, por José Luis Gallero. Lejos del ámbito científico, mas riquísimo en documentación, testimonios y puentes interdisciplinares, esta obra propone un detallado panorama de los protagonistas y tendencias que confluyeron en el mencionado fenómeno cultural. La Movida, de

el barrio de Zarzaquemada.

¹⁵ Op. cit., CASTLEMAN, pp.72 y 74: “La media de edad de la mayoría de los escritores son los quince años”, “La mayoría de los escritores no suelen ser humildes”.

existir y siendo seguramente sintéticos en exceso, se caracterizó por su carácter híbrido, liberado y liberador, así como por el sentimiento de juventud e inmediatez hedonista, el deseo de novedad o sorpresa, y una convivencia dialogada de todas las artes y posibilidades de creación. Gallero da buena cuenta de todo ello en su libro, poniendo a conversar a creadores y participantes del fenómeno de muy diversas procedencias: fotógrafos, dibujantes, músicos, actores, empresarios, escritores, compositores, cineastas, modelos, diseñadores... Y, por supuesto, poetas, ¡con o sin obra! Incluye, además de un apéndice gráfico, un dossier musical de temas y grupos representativos. El graffiti y las poéticas del graffiti, como no podía ser de otra forma, encuentran también su lugar en este maremágnum creador de la mitificada Movida madrileña y, por extensión, en el libro de Gallero, así sea anecdoticamente. Por ejemplo, el fotógrafo Alberto García Alix, entrevistado para la ocasión, describe espacios y relata episodios en los que poesía y graffiti conviven simbióticamente en el efervescente Madrid de la época.

Paralelamente, en 1995, como ya se mencionó más arriba, Joan Garí dedica un capítulo de su libro *La conversación mural* al diálogo entre poesía y graffiti. Fuera del ámbito español, la especialista en graffiti bonaerense Claudia Kozak publicaba en la capital del Río de la Plata su libro *Rock en letras*: notable intento, aunque lejano, de clarificar las fuentes de inspiración líricas del movimiento graffitero en su país, ligado necesariamente a la reivindicación política y la resistencia frente a la dictadura militar.

A finales de la década y el siglo, de regreso ya en el espacio español, Figueroa-Saavedra comenzaba a relacionar en su tesis el *Graffiti Movement* madrileño-vallecano con la estética musical (punk, hip-hop...) contextual. En el marco aragonés, en la Universidad de Zaragoza, Jesús de Diego fue más allá en el análisis del graffiti en su doble naturaleza, visual y textual, con su libro *Graffiti: la palabra y la imagen*. De Diego, en la línea de pensamiento iniciada por el lingüista Garí media década antes, reivindica *el graffiti como discurso textual pese a su declarado iconismo*¹⁶ y subraya un aspecto muy a menudo denostado por otros investigadores, que a nosotros nos resulta de sumo interés: la tendencia europea generalizada, a partir de los años '80, al llamado "graffiti textual"¹⁷. Según De Diego, este giro morfológico y conceptual profundo en el devenir del graffiti habría de entenderse como una consecuencia sociológica de las revueltas estudiantiles de 1968 en París y en tanto que reflejo, europeizado, de fenómenos sociales estadounidenses tales como la cultura soul o del gueto, madre de la posterior y actual cultura hip-hop. Esta pre-cultura hip-hop, inserta en el contexto de rebeldía generalizado de los '60 y '70 americanos, no puede dejar de relacionarse en su génesis, por citar sólo algunos acontecimientos sociológicamente significativos, con el sueño igualitario de Martin Luther King, el movimiento hippie, el despertar del movimiento *queer* y de liberación homosexual, la segunda ola emancipadora de los feminismos o, incluso, las protestas sociales contra la guerra de Vietnam.

La obra de Jesús de Diego privilegia un enfoque, además de sociológico, pragmático y, en nuestra opinión, uno de sus mayores méritos reside en la minuciosidad del trabajo de campo previo llevado a cabo en la ciudad de Zaragoza. Sus análisis no llegan a profundizar analógicamente en las relaciones entre graffiti y poesía, quedándose en el primer plano de la definición teórica del graffiti textual como tendencia generalizada más o menos abstracta en Europa. No supone esto, no obstante, motivo fundado de reproche, pues la mirada crítica de De Diego se circunscribe al panorama Zaragozano hasta 1997: los grandes giros poéticos en materia de graffiti

¹⁶ Op. cit., DE DIEGO, p. 53.

¹⁷ Op. cit., DE DIEGO, p. 61.

habrían de llegar -aunque no de la nada, esto también es cierto- de la mano del nuevo siglo.

De esta forma, en 2004, hemos de destacar el enfoque transversal del celebrado documental *Aerosol: escritura con imágenes*, de Miguel Ángel Rolland, que fue nominado al Goya al Mejor Cortometraje Documental en 2005. A través de entrevistas y testimonios de grandes protagonistas del graffiti español desde los '90, la película proponía, como su propio subtítulo indica, una visión literaria -narrativa- del graffiti.

No resulta extraño, en este orden de cosas, que, transcurrida la primera década del siglo XXI, se publique, firmado precisamente por un poeta -el cordobés Antonio Orihuela- el libro *Poesía, pop y contracultura*. Se traza aquí, tangencial, casi subterráneamente, la genealogía del graffiti poético actual y de las actuales creaciones de postgraffiti en la encrucijada de la poesía, revelándolos como hijos legítimos del graffiti de corte social-político español desde los tempranos '60 y '70, ligado a la poesía visual, la poesía experimental y la poesía acción.

Es, precisamente, esta encrucijada formal y conceptual donde confluyen, a las puertas de la contracultura, el graffiti, el arte y la poesía urbanos españoles a principios del nuevo siglo, la que centrará nuestra atención en los capítulos y las páginas que se siguen.

3) LAS NOCIONES DE “GRAFFITI” Y DE “POSTGRAFFITI”: CONSIDERACIONES GENERALES, DISTINCIÓN, CATEGORIZACIÓN Y EJEMPLOS

La introducción del graffiti y postgraffiti en tanto que objeto de interés y estudio transversal por parte de la comunidad historiográfica universitaria, como venimos de exponer en el estado de la cuestión, no ha sido -es- precisamente simple ni temprana.

Con toda seguridad, la espesura conceptual a la hora de definir y delimitar las implicaciones técnicas, sociológicas, morfológicas, etc. de los mismos no ha debido de resultar un adyuvante en ese sentido. Es, pues, urgente y necesario que incluyamos en nuestro trabajo una suerte de preámbulo acerca de las nociones de “graffiti” y de “postgraffiti”, diferenciándolas con la mayor claridad posible mediante ejemplos concretos relevantes dentro del corpus de nuestro estudio.

Para ello, tomaremos como principal referencia el reciente trabajo, en Inglaterra, de Anna Waclawek, por contarse, a nuestro parecer, entre los más lúcidos en lo que al tratamiento funcional de la genealogía de ambos fenómenos se refiere, considerándolos desde un punto de vista global: incluye Waclawek en su libro ejemplos de países Europeos y América, privilegiando la perspectiva de género y tomándolos en su relación con los actuales *city scapes* o panoramas urbanos, el mundo del arte y las culturas visuales urbanas.

3.1) El “graffiti”

El “graffiti” clásico contemporáneo, si se nos permite la antítesis, sería para Waclawek, en un primer momento, “la **escritura** de firmas” en diferentes superficies del escenario urbano, pudiendo configurarse estas firmas como “letras o nombres”¹⁸. Waclawek -y nosotros con ella- considera el graffiti como un “vocabulario visual” incluido dentro de una “tradición pictórica”: pone de manifiesto, pues, la doble **naturaleza icónica-verbal** del mismo. Asimismo, resalta en el graffiti una mayor influencia de la “imaginería comercial” frente a los “movimientos artísticos canónicos”¹⁹. Esta influencia se aprecia en las tres grandes tipologías graffíticas que distingue la autora: los **tags** (las firmas más elementales), los **Throw Ups** o **Throwies** (graffitis apresurados, literalmente: “vomitados” o “potas”) y las conocidas como **Pieces** (“piezas” u “obras”: previamente abocetadas, con un mayor trabajo preparatorio del diseño y, por consiguiente, una mayor complejidad técnica y semántica).

Cada una de estas tres grandes tipologías graffíticas presentaría, a su vez, diferentes subcategorías, que no son tenidas en cuenta -o no todas- por Waclawek en su libro. Trataremos, a continuación, de profundizar en este aspecto a través de una serie de ejemplos de piezas observadas y fotografiadas mayoritariamente²⁰ en Madrid (los barrios de Aluche y Campamento²¹) en 2013 y en Zaragoza, tras la celebración del 8º

¹⁸ WACLAWEK, Anna. *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames & Hudson, col. World of Art, 2011, p. 10. NOTA: las traducciones del original inglés de Waclawek incluidas en este trabajo son, en todos los casos, propias.

¹⁹ WACLAWEK, op. cit., p. 13.

²⁰ Se incluyen, no obstante, por tratarse de ejemplos altamente significativos, cinco que escapan a este mapa cerrado: por una parte, dos *stencils* y un *tag* poético ligados a la ciudad de Sevilla; por otra parte, una *piece* amorosa avistada en el casco histórico de Salamanca y una intervención valenciana de *Urban Knitting*.

²¹ Dos de los barrios de la periferia obrera madrileña donde, junto con Carabanchel y Vallecas, más incidencia tuvo y tiene desde sus orígenes ochentenarios el llamado “Graffiti Autóctono” madrileño, según

Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto*. Podrá tratarse bien de piezas ligadas a dicho festival o bien, como en el caso particular de los *tags*, de piezas más bien independientes y paralelas a este evento, digamos, oficial y legal.

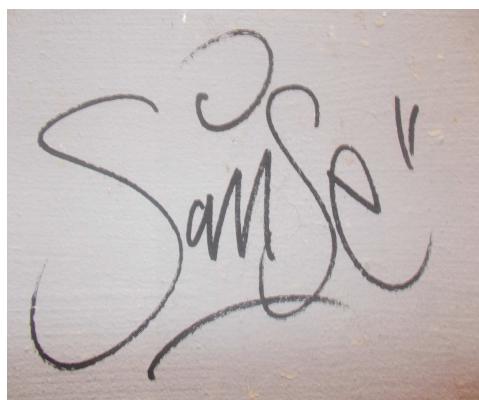
Empecemos, pues, por los *tags*. Entre la abrumadora profusión de *tags*, realizados con pintura en spray o aerosol, rotuladores, marcadores, betún para zapatos, tizas, T-pex, ceras, lápices de color u otros, encontramos muy diferentes realidades estilísticas. El mapa *taggero* del centro urbano de la ciudad de Zaragoza en 2013-14 ofrece múltiples ejemplos.

Observamos, para comenzar, multitud de *tags flecheros*, es decir, terminados en puntas de flecha, en la línea de estilo inaugurada en nuestro país por el mítico artista madrileño Muelle hacia 1979. En relación con éstos, suelen encontrarse los *tags* que incorporan trazos curvos repetidos, con forma, claro, de **muelle**:



[Figs. 1 y 2: *tag flechero* (azul) y detalle de *tag* con *muelle* (rosa). Pintura en spray. Zaragoza, Pº de Teruel. Oct. de 2013. © M.A.A.M.].

Destacan también los *tags* que incluyen **diéresis**, no a efectos ortográficos, sino decorativos y enfáticos. Con esta misma finalidad, a menudo se incluyen en las firmas **comillas** u otros **signos de puntuación o gráficos**, como los **espíritus**, propios de lenguas distintas a la española. Se tiende, además, a incorporar elementos de tipo caligráfico, reales o no, **exóticos** o de intención “exotizante”, que recuerdan a lenguas como el **árabe** o el **chino**; así como a la hipérbole plástica en lo que al trazado de las formas redondeadas -como los puntos sobre las íes- y/o angulosas de determinadas letras se refiere:



[Fig. 3: *tag* de SAMSE, realizado con marcador negro. Nótese el carácter enfático en el empleo de comillas, espíritu y subrayado. Zaragoza centro. Oct. 2013. © M.A.A.M.].

la terminología del doctor en H^a del Arte Fdo. Figueroa-Saavedra en su libro *Madrid Graffiti* (1985-1992).



[Fig. 4: tag realizado con cera blanda ocre-marrón.
Encriptado en caracteres pseudo-orientales.
Doble subrayado.
Zaragoza centro.
Oct. 2013.
© M.A.A.M.].

En otras ocasiones, el *tag* viene enfatizado por la inclusión de símbolos como el popular “@” de las marcas registradas, la “A” mayúscula de “Anarquía” y, cada vez más, en los últimos tiempos, símbolos del mundo de las nuevas tecnologías, tales como las arrobas (@) y las antiguas almohadillas, hoy convertidos en *hashtags* por la red social *Twitter*:



[Fig. 4: tag flechero, realizado con pintura negra en spray,
en el estilo de Muelle, con el símbolo “@” de las marcas registradas.
Aluche (Madrid). Agosto de 2013. © M.A.A.M.].

El estilo *taggero* es a menudo empleado para la difusión de mensajes más allá de la autoafirmación que implica todo acto de firma, del tipo de mensajes **reivindicativos, poéticos o incluso publicitarios**. Estos últimos no son tan novedosos como quizás puedan parecer: ya en los años '80, la madrileña tienda de dulces “Caramelos Paco” se anunciaba a golpe de graffiti-taggero con pintura roja por los riscos de la sierra paralelos a las vías de los trenes que conectaban Atocha con núcleos vacacionales del norte de la comunidad como Guadarrama y Navacerrada. Muchos grupos musicales de la escena autóctona, como Huracán Paquito, Los Elementos, La Trampa, Los Ronaldos, Passion, Rapto o Tequila optaron por la misma vía promocional. Por configurarse fuera de los medios y modos oficiales de promoción, podríamos considerar la naturaleza contra-publicitaria de estos *tags* y *graffitis*. En la actual era de Internet, las pintadas promocionales de estilo *taggero* vienen acompañadas por el comentado *hashtag* que, al funcionar como una etiqueta distintiva virtual, permite el fácil acceso en red a los espacios asociados a cada evento:



[**Fig. 5:** #Rock Your Cortex (izqda.): mensaje *taggero* promocional de un quiropráctico especializado en problemas nerviosos y posturales en músicos.
C/ de Cádiz, Zaragoza, febrero de 2014. © M.A.A.M.]

Fig.6: *Me vuelvo a la pared...* (dcha.): versos en estilo *taggero* pertenecientes al poemario *Skinny Cap*, de Martha Asunción Alonso (Sevilla, Libros de La Herida, LH, 2014). © YeswooDini.]

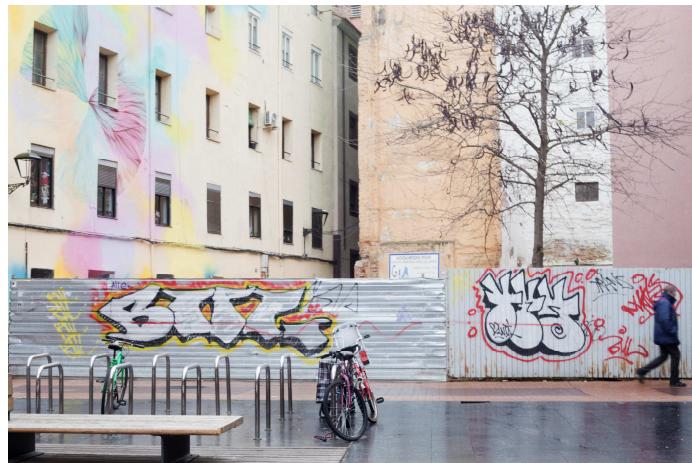
Por último, otros tantos *tags* logran diferenciarse por la técnica artística misma, como ocurre con los realizados con pinturas sin aerosol o con la boquilla del mismo manipulada -normalmente, con alfileres- para lograr acabados plásticos húmedos, como el efecto de goteado, chorreado o *dripping*:



[**Fig. 7:** *Dripping-tag* de YO.
Zaragoza centro. Oct. de 2013.
© M.A.A.M.].

Entre los *Throw Ups* o *Throwies*, debido a su realización presurosa y su mayor tamaño, encontramos tal vez una menor variedad estilístico-formal. Así, suele tratarse, casi siempre, de graffitis con poca variedad cromática y que, por motivos lógicos de economía de tiempo y recursos, aprovechan con mucha frecuencia el color original de la superficie-soporte, quedando así las letras de la pieza huecas y trazando el *Graffiti Writer* únicamente el contorno, más o menos trabajado (con o sin 3D, destellos, reflejos...) de las mismas. Sobre vagones de trenes o vallas grises metalizadas de obra, por poner un ejemplo concreto, suelen verse "vomitados" de tonalidades blancas o metálicas:

[Fig. 8: Dos “vomitados” con bordes en 3D
sobre vallas metálicas de obra.
Plaza de Armas, Zaragoza, dic. de 2014.
© Alejandra Franch.].



Volvemos a encontrar una variedad infinitamente mayor en el caso de las *Pieces*, que pueden integrar dedicatorias: felicitaciones personales de cumpleaños o Navidad, declaraciones amorosas... No es raro que estas últimas integren con libertad versos o textos breves de ascendencia poética en su composición y, por tanto, nos interesan especialmente:

[Fig. 9: You Can Fly With Me.

Piece de temática amorosa
con verso en inglés.
Pintura en aerosol.

Salamanca,
dic. de 2013.

© M.A.A.M.].



Las *pieces* pueden igualmente integrar *tags* secundarios de menor tamaño, la fecha de la obra, personajes, logos varios, el nombre de la agrupación que en ella intervino... Pues, efectivamente, los *Graffiti Writers* pronto se agrupan en colectivos artísticos más o menos jerarquizados denominados *Crews* (del inglés, “tripulación”), que proyectan en equipo el estilo del mismo, las piezas que realizar, los lugares que intervenir, etc. Según los contextos, ocurre que estas *Crews* pueden además corresponder a bandas callejeras y sus piezas presentan entonces una función de señalización territorial. Sería el caso de la *Papis Crew*, presente en los barrios madrileños de Aluche y Campamento, posiblemente ligada a la banda callejera sudamericana de los *Lating Kings*. En zonas de Madrid con altos niveles de población china, se aprecian las humorísticas intervenciones con *tags*, a modo de recordatorios de invisibles fronteras o límites, del chino afincado en Lavapiés tras *Yellow Power*:

[Fig. 10: tag-graffiti con fondo en tonos pastel, *bubble letters* (letras pompa) y *outlines* (bordes), por los PAPIS CREW; y *tags* flecheros en amarillo sobre antigua sucursal bancaria. Aluche (Madrid). Agosto de 2013. © M.A.A.M.].



[Fig. 11: *Yellow Power*. Tag ilustrado con función territorial. Pintura acrílica amarilla y negra, efecto *dripping*. Santo Domingo, Madrid, dic. de 2013. © M.A.A.M.].



Existe un dilatado abanico de estilos caligráficos de graffiti: el **estilo Dirty** (letras apelmazadas, oscuras, casi ininteligibles: del inglés, “sucio”, “basura”), el **WildStyle** (con adornos geométricos, típico del Bronx neoyorquino), el estilo **Organic** (“orgánico”: letras que adoptan formas vivas y de objetos...), el estilo marcado por las **Block Letters** (letras simples, muy gruesas, grandes, angulosas y fácilmente legibles que se asemejan a los números digitales en relojes y calculadoras), etc. No es infrecuente, además, que cada *Writer* se precie de crear el suyo propio, hibridando o evolucionando varios de los considerados como clásicos.

De ahí, en parte, la gran dificultad de sistematizar morfológicamente el graffiti. Por otro lado, consideramos que esta dificultad de sistematizarlo en diferentes categorías y subcategorías reside igualmente en el carácter intertextual e intervisual del mismo en su realización: si bien existe la vieja regla idiosincrática tácita de que un *Graffiti Writer* “legal” no ensuciará ni borrará el trabajo respetable de un compañero de gremio, es inevitable que las obras, tarde o temprano, acaben, por motivos de desarrollo urbano, superponiéndose en un efecto de palimpsesto. De hecho, quizá exista actualmente, en el mundo del postgraffiti, una cierta tendencia a la creación consciente en palimpsesto, dándose en no pocas ocasiones: como ya se verá más adelante, es común encontrar complejas piezas-puzzle que integran ex profeso diferentes estratos físicos, artísticos o no²², con la consiguiente compleja superposición de sedimentos de significado.

²² Por ejemplo, la interesantísima serie *Poesía bajo el blanco*, del grupo madrileño Boa Mistura: sobre superficies con restos de carteles publicitarios, *tags*, textos, etc., los artistas realizaron en Madrid, en 2011, una serie de retratos con pintura blanca de personajes del mundo del graffiti y el postgraffiti.

3.2) El “postgraffiti”

Sirva esta breve reflexión sobre esta tendencia del postgraffiti al palimpsesto como bisagra para pasar ahora a la consideración conceptual y morfológica del *postgraffiti* en sí. Para Anna Waclawek, el movimiento del postgraffiti se caracteriza por:

...un amplio rango de estilos, técnicas e innovaciones materiales, que deja en un segundo plano la escritura de letras con marcadores o sprays de pintura, para centrarse en la moda de las intervenciones artísticas, de muy variada índole, en el paisaje cultural de la ciudad. A diferencia del graffiti, producido generalmente por hombres jóvenes, el arte del post-graffiti puede ser igualmente cultivado por hombres de mayor edad y un gran número de mujeres (p. 30).

En el ámbito académico español, en 2010, se lee y publica en la Universidad Complutense de Madrid la tesis de Abarca Sanchís²³, donde se define y tipifica con claridad el particular, además de rastrearse en profundidad su génesis contracultural. Abarca Sanchís propone una definición del postgraffiti no tan alejada de la de Waclawek:

*El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo*²⁴.

Más adelante, el autor amplia, matizándola, su definición propia de postgraffiti, afirmando que se trata de

*una especie de campaña publicitaria ilegal hecha a mano que no busca -en principio- beneficio económico (...). Los comportamientos que definimos como postgraffiti no son posteriores al graffiti, sino coetáneos: los primeros casos se remontan a finales de los sesenta (...). Sin embargo, dichos primeros casos de postgraffiti son sucesos aislados, y el fenómeno no surgió como tal hasta principios de los ochenta (...). Este hecho justifica el uso del prefijo "post" en el término postgraffiti. Así, si bien el fenómeno del postgraffiti no es, en rigor, posterior al graffiti, sí podemos considerar la corriente del postgraffiti como una consecuencia, incluso como una sucesora, de la del graffiti*²⁵.

La definición que Abarca Sanchís maneja del concepto de *postgraffiti* puede parecer sinónima de los términos *Street Art* o *Urban Art*, que tan a menudo se prestan a equívocos entre sí. En realidad, la idea de *postgraffiti*, más que sinónima, resultaría hiperónima de los mencionados fenómenos. Dicho de otro modo: el postgraffiti contiene, incluye o aglutina genéricamente en su seno conceptual las diferentes manifestaciones de arte callejero y arte urbano.

En este punto, creemos necesario señalar un aspecto de ambas modalidades de creación que, más allá de los aspectos técnicos -también a tener muy en cuenta-, las

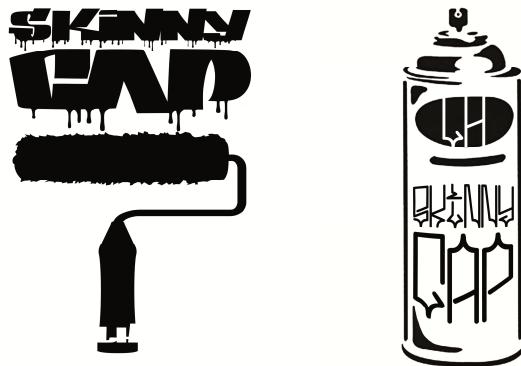
²³ cf. ABARCA SANCHÍS, F.J., *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Madrid, UCM, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen), 2010.

²⁴ op. cit., ABARCA SANCHÍS, F.J., cap. 8, p. 385.

²⁵ op. cit., ABARCA SANCHÍS, F.J., cap. 8, p. 386.

diferencia ontológicamente. A saber: mientras que el escritor²⁶ de graffiti emisor, si aceptamos el planteamiento dialogístico-conversacional de su naturaleza propuesto por el lingüista Joan Garí, se dirige con su obra de forma exclusiva a otros escritores de graffiti, constituidos así en receptores ideales únicos del mensaje cifrado²⁷; el artista de postgraffiti, por su parte, cuenta entre los receptores de su mensaje no sólo a la comunidad de artistas hermanos, sino también al resto del tejido social urbano.

El postgraffiti, en ese sentido y como ya anunciaba Waclawek, recurre a innovadoras técnicas creativas, como los *stencils* o *plantillas*, tan usados por el celebérrimo Banksy. La técnica del *stencil*, si bien conlleva una preparación previa nada desdeñable (diseño, impresión y recorte de la plantilla), tiene la gran ventaja de asegurar una ejecución veloz, es decir, la sobreimpresión rápida, eficaz, casi automática, de una imagen o texto fácilmente multiplicables:



[Figs. 12 y 13: arriba, dos de las plantillas o *stencils* que se incluyen en el poemario *Skinny Cap* de Martha Asunción Alonso (Sevilla, Libros de la Herida, LH, 2014).
© Humanity (Helena Valero y Héctor Morejón).

Fig. 14: Abajo, *tags* e intervención textual con plantilla donde se lee un mensaje contra la violencia de género, en las proximidades de la Casa de la Mujer de Zaragoza. Dic. de 2013.
© Alejandra Franch].



²⁶ Así se autodenominan los graffiteros españoles, por traducción del término inglés “Graffiti Writer”. Una de las primeras reflexiones sobre la pertinencia de este término gremial la ofrecía, en 1983, la película documental *Style Wars*, por Tony Silver y Henry Chalfant. *Style Wars* se emitió tardíamente en España, ya en los '90, y es considerada hoy en día una referencia mítica dentro del *Graffiti Movement*.

²⁷ No olvidemos, a este respecto, la naturaleza contracultural y, por ende, gregaria, del fenómeno del graffiti contemporáneo en sus orígenes. Dicho de otro modo, no puede éste disociarse de la estética de ciertos grupos o movimientos socioculturales urbanos con lenguajes y estéticas propias bien definidas, como el *punk* y el *hip-hop*.

Como vemos, la plantilla, en su modalidad textual, permite la transcripción veloz y segura de mensajes más arriesgados, tanto por su mayor longitud como por su contenido contingente de protesta o posicionamiento ideológicos:



[Fig. 15: *Aborto libre*: stencil y pintura en spray plateada. c/ Tomás Bretón, Zaragoza, enero de 2014.

Fig. 16: *Zona antifascista*: stencil y pintura en spray negra. La Magdalena, Zaragoza, dic. de 2013.

Fig. 17: *Aish*: en el tercer aniversario de la Primavera Árabe, el 25/01/14, el centro de Zaragoza amaneció “bombardeado” con intervenciones con *stencils* donde podía leerse la palabra “aish”.

Esta palabra, que significa “pan” y “vida” en árabe, fue lema del movimiento.

© M.A.A.M.].

Una interesante y muy presente variante de los *stencils* la constituyen los **stickers o pegatinas**. Sus posibilidades, gracias a las actuales técnicas de fotografía e impresión digital, son infinitas. En lo que hemos dado en denominar la “Zaragoza paralela al 8º Asalto”²⁸, observamos las intervenciones con esta técnica del anónimo / los anónimos *Me Bees*, que vehiculan un mensaje de reivindicación aragonesa, con sus omnipresentes imágenes-sticker de José Antonio Labordeta:

[Fig. 18: *Sticker* en b/n
 de Labordeta,
 por *Me Bees*.
 c/San Vicente de Paúl, Zaragoza,
 enero de 2014.
 © M.A.A.M.].



Otros *stickers* de *Me Bees*, por el centro de Zaragoza, representan a literatos, como Gabriel Gª Márquez, o artistas, como Salvador Dalí. Puede decirse que el artista o colectivo de artistas *Me Bees* cultiva, en suma, el retrato (¿y tal vez el autorretrato?):



[Figs. 19 y 20:
 Dos retratos-stickers
 más por *Me Bees*.
 Pza. de Armas (izqda.,
 negro y verde)
 y C/Cinco de Marzo
 (dcha., en sepia).
 Zaragoza,
 diciembre de 2013.
 © M.A.A.M.].



²⁸ Recordatorio: las intervenciones grafíticas espontáneas presentes en los barrios de La Magdalena y El Tubo, principalmente, dejando fuera las piezas producidas en el marco oficial del exitoso Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto* en su 8ª edición (septiembre de 2013).

Desde nuestra perspectiva, el postgraffiti incluiría, además, otras realidades y caminos artísticos, como el novedoso *Urban Knitting*. Éste propone intervenir el mobiliario urbano -incluso árboles- con coloridos hilos o prendas de lana tejidas a mano y se relaciona con el movimiento cultural del *Slow*, que aboga por una ralentización existencial general, un regreso a la calma en todos los aspectos de nuestras relaciones (inter)personales y actividades. No en vano el lema de estos *Urban Knitters* o tejedores urbanos, pregonado por redes sociales varias y sitios de Internet²⁹, es “La lana es el nuevo graffiti”:

[Figs. 10 y 21: *Yambombing* (“bombardeo de lana”) en árbol y fachada en ruinas.
Urban Knitting Zaragoza, Zaragoza, sept. de 2012.
Intervinieron, durante 6 meses, 100 tejedores y tejedoras para fabricar los 1000 cuadrados de punto del *patchwork*.
© colectivo U.K. y M.A.A.M.].



Se relacionan con el *Urban Knitting* las intervenciones, a menor escala, en cierres metálicos de comercios, rejas y rejillas diversas, cuya configuración cuadricular aprovechan los interventionistas al anudar estratégicamente abigarradas cintas plásticas y textiles que configuran dibujos, mensajes, signos...

[Fig. 22: papelera intervenida por *Urban Knitters* en Valencia.
Los llamativos hilos de lana verdes y azules forman un logo o personaje similar a los del artista internacionalmente conocido como *Invader* y las iniciales de la expresión inglesa “Oh My God!” (“¡Oh, Dios mío!”). © M.A.A.M., agosto de 2013].

No podemos olvidar, por supuesto, dentro del panorama del postgraffiti actual, junto con el **muralismo** y el **collage**, la tendencia iconográfica quizá más generalizada y observada: la creación de **logos o personajes**, siendo probablemente el más conocido de los españoles “la plasta” o “la mancha de pintura”, ícono mural del polifacético artista *suso33*, así bautizado por él mismo³⁰:

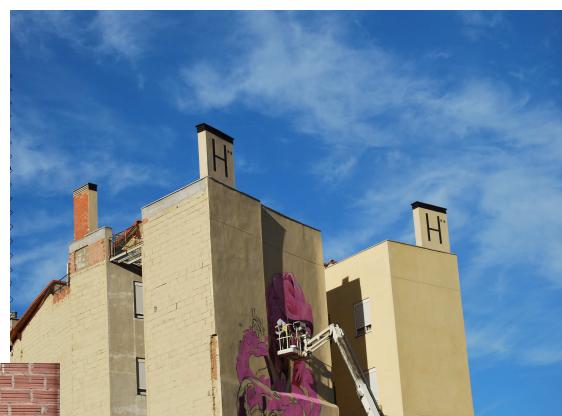
²⁹ Como el blog del activo colectivo de *Urban Knitters* zaragozanos:
<http://urbanknittingzaragoza.blogspot.com.es/> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

³⁰ cf. sitio web del artista: www.suso33.com [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

[Fig. 23: *Alegal*, por suso33: mensaje de apoyo a los centros de arte.
Madrid centro, 2004.(c)suso33].



[Fig. 24: El artista aragonés de postgraffiti Isaac Mahow en acción, sobre una grúa,
realizando su obra mural
La ciudad del viento
o *Purple Girl*, en la fachada posterior
del Hotel París de Zaragoza.
Sept. de 2013. 8º Asalto.
©M.A.A.M.].



[Fig. 25: Collage de *Humanity* sobre
ladrillo. Retratos fotográficos en blanco y
negro.
Zaragoza centro, dic. de 2013,
(tres meses después del 8º Asalto).
© ©Alejandra Franch].

Tras esta visión panorámica, sintética, del graffiti y el postgraffiti, para retomar el debate terminológico más arriba iniciado, no quisiéramos concluir este primer apartado preliminar sin manifestar con claridad nuestra visión razonada sobre este punto. Somos de la opinión de que el empleo de la etiqueta o término genérico *postgraffiti*, frente a otros hipónimos posibles, generadores quizás de confusión, sería el más adecuado en estudios que se ocupan al mismo tiempo de graffiti, arte callejero y arte urbano, como es nuestro caso en esta ocasión. Pues, ¿cabría acaso imaginar la existencia de artistas callejeros y artistas urbanos sin el impulso especular previo de los llamados *Graffiti Writers*? La respuesta -negativa- a esta interrogación de base nos parece evidente: el *Graffiti Movement* sienta, de algún modo, las bases conceptuales de los diferentes caminos creativos que adoptará, como una consecuencia lógica del mismo, aunque no necesariamente posterior desde un punto de vista cronológico, el complejo fenómeno del *postgraffiti*.

De ahí, por tanto, el empleo reiterado, consciente, que haremos de la denominación común *postgraffiti* a lo largo de este trabajo.

4) **UT GRAFFITI POIESIS: SOBRE LA GÉNESIS, MUTACIÓN URBANA Y VIGENCIA ACTUAL DEL TÓPICO CLÁSICO**

4.1) Génesis

Nos permitimos el empleo en este trabajo del juego de palabras *ut graffiti poiesis* (“como el graffiti, así es la poesía”), versión del **tópico clásico *ut pictura poiesis*** (“como la pintura, así es la poesía”), en un intento de significar creativamente la relación de analogía entre ambas artes, tema central de nuestro estudio. No obstante, trataremos, a continuación, de justificar lo que podría considerarse a priori como mera licencia poética por nuestra parte, rastreando la validez del tópico en cuestión desde sus orígenes y adaptándolo al contexto concreto que nos interesa. Nuestro objetivo en este apartado del trabajo será, pues, desvelar progresivamente los principales mecanismos sobre los que se sustenta la mencionada semejanza de base entre el graffiti, el postgraffiti y la creación poética urbanos contemporáneos en nuestro país.

En primer lugar, se hace preciso saber que este célebre tópico latino horaciano del *ut pictura poiesis*, que se generalizaría en la tratadística renacentista, incluso barroca, como fuente de inspiración para las nuevas teorías clasificadorias de las artes, no proviene, a decir verdad, de Horacio: su génesis debe datarse mucho antes, en la Antigüedad griega. Como bien recuerda Neus Galí en su clarividente trabajo *Poesía silenciosa, pintura que habla*³¹, prologado por el filósofo y poeta Félix de Azúa, su primera formulación se debería al filósofo griego, igualmente poeta lírico, **Simónides de Ceos**³² (isla de Ceos, 556 a.C.-Siracusa, 468 a.C.). Para Simónides, a quien se le suele además atribuir la creación de la mnemotecnia, el paralelismo entre la poesía y la pintura resulta evidente, no tanto por la naturaleza misma de ambas artes, sino “en virtud de los efectos que producen en el alma de los hombres”³³:

Las impresiones psicológicas de la poesía (“poiesis”) y la creación (“poiesis”) artística son similares. Al igual que las palabras, las pinturas y esculturas pueden causar una dulce enfermedad (“hēdeian noson”), alegrar (“terpousin”), provocar dolor (“lupein”) y anhelo (“pothon”). Las cosas que escuchamos quedan impresas (“etyposâto”) en nuestra alma, lo mismo (“typoutai”) que las que vemos, y es tan potente la impronta que el alma se ve irremisiblemente arrastrada a obedecer el hechizo (GALÍ, op. cit., p. 198).

También el sofista **Gorgias** de Leontini (485 a.C.-380 a.C.) considerará como irresistible, en la misma medida, el poder de la imagen y de la palabra. Así lo clarifica la pedagógica exégesis que de su pensamiento realiza Galí: “El alma, tanto por medio del oído como por medio de la vista, recibe [para Gorgias] una impronta (“typos”) y reacciona con alegría, dolor o compasión” (p. 199). **Platón**, en el libro de la *República*, seguirá esta misma línea de pensamiento en lo que a las artes pictórica y poética respecta, considerando que tanto poetas como pintores emplean, en la realización de sus obras, una idéntica técnica o “teknê” (p. 237).

³¹ cf. Bibliografía: GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Félix de Azúa (prol.). Barcelona: El Acantilado, 1999.

³² Pueden leerse traducciones en español de composiciones suyas conservadas en la siguiente antología bilingüe: *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Juan Manuel Rodríguez Tobal (trad.). Madrid: Hiperión, 2005.

³³ op. cit., GALÍ, p. 198.

De la Antigua Grecia, este tópico del *ut pictura poiesis*, tras pasar por el archisabido tamiz horaciano, se generalizará, como ya apuntábamos más arriba, en los tratados renacentistas y barrocos, hasta encontrar su máxima expresión, hacia 1745, en el tratado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*³⁴, del clérigo humanista francés **Charles Batteux** (1713-1780).

Batteux, en un notable intento por unificar las diferentes teorías artísticas, estableció en dicho texto la distinción entre “artes poéticas” y “artes mecánicas”. Entre las primeras, incluyó, equiparándolas, la poesía y la pintura, argumentando que ambas se rigen por el principio de la **mímesis o imitatio** de la realidad.



[Fig. 26: *Pittura e poesia*, Francesco Furini
(1626, Florencia, Galería Palatina)].

³⁴ cf. Bibliografía: BATTEUX, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [ebook: obra de dominio público]. North Nop: Edición Kindle.

4.2) Mutación urbana

Desde la actual perspectiva estética de la teoría del arte, heredera de la honda crisis del academicismo artístico experimentada desde finales del s. XIX y principios del s. XX, resulta evidente la **prescripción de esta noción** mimética fundamental de *imitatio*. Del mismo modo, a partir de la ruptura implícita en los istmos de la primera mitad del siglo XX, podemos hoy hablar del vencimiento o **abolición del canon** de belleza clásico en el arte, histórica e historiográficamente en relación con realidades físicas objetivas del orden de la simetría o el equilibrio.

Yendo aún más lejos, y tomando prestadas las palabras de Arthur C. Danto en su libro *El abuso de la belleza*, creemos posible afirmar en el momento actual la existencia generalizada de un cierto sentimiento de “**recelo hacia la belleza artística**”³⁵ por parte de los creadores de todas las artes confundidas, ¿así como su público? Estaríamos, aquí, ante uno de los principales pilares ideológicos de la analogía profunda entre el graffiti, el postgraffiti y la actual poesía urbana españoles, que se manifiesta de modo concreto en creaciones híbridas donde los cánones heredados por la postmodernidad, de figurar, lo harán con una funcionalidad subversora, irónica y de pastiche paródico, en fin.

La **estética del graffiti y del postgraffiti**, en efecto, no puede entenderse aisladamente de la estética de movimientos o corrientes sociológicos híbridos y contestatarios surgidos en el contexto metropolitano capitalista de la segunda mitad del siglo XX. Entre estos movimientos, de naturaleza primeramente **contracultural**, destacan, como sabemos, el *punk*, el *rock*, el *soul*, el movimiento *hippie*, el *hip-hop*, el *rap*, el *skate*, el movimiento *rasta*, el *pop* o, muy recientemente, el *slow*. Cada uno de ellos presenta, claro está, ramificaciones y revivals cílicos (en el caso del *rock*, podemos hablar de la tendencia *glam*, la *gótica*, la *heavy*, la *emo...*), que muy a menudo pasan por intentos más o menos exitosos de absorción y canalización por parte del sistema, que trata de mercantilizarlos.

Este mismo **espíritu contracultural, de contestación, innovación, miscelánea experimental y lúdica**, se observa en la **poesía española urbana** desde la segunda mitad del siglo XX. Sobre todo, en la época final del franquismo, a partir de **1964**. Los jóvenes poetas españoles se inician entonces en la senda de la experimentación poética, correlato de sus posiciones políticas de rebeldía e insumisión ante la dictadura. Así lo resume el poeta Antonio Orihuela³⁶:

Así, veremos cómo se articula la necesidad de abordar la imagen como un objeto significante (...) y la necesidad de buscar otras formas para lo poético (...). Se comienza a considerar que un poema no puede someterse a los mecanismos convencionales del discurso lingüístico, que la escritura sean palabras, simples letras o signos de puntuación (...). [El poema] puede ser un objeto en donde se unifican múltiples elementos sígnicos. Puede haber escritura sin sintaxis y sin un discurso lingüístico (...). La escritura puede ser un gesto sin lenguaje.

³⁵ cf. DANTO, Arthur G. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Carles Roche (trad.). Barcelona: Paidós, 2005, p. 126.

³⁶ cf. ORIHUELA, Antonio. *Poesía, pop y contracultura en España. Poéticas de la Cultura de Masas en el Tardofranquismo y la Transición*. Córdoba: Berenice, col. Ensayo, 2013, pp. 28 y 29.

Este revolucionario descubrimiento de la posibilidad de escritura como gesto sin “lenguaje”³⁷, lo realizaban casi al mismo tiempo que nuestros poetas, inversamente, los primeros graffiteros neoyorquinos al autodenominarse *Graffiti Writers* y no *Graffiti Painters* o *Graffiti Drawner*: “escritores de graffiti” y no “pintores” o “dibujantes de graffiti”. **Igual**, por tanto, que la escritura puede ser gesto sin palabra, puede la pintura mural y, por ende, es el **graffiti gesto textual** tanto o más que iconográfico.

No lo dudaban, como apuntábamos, los primeros graffiteros neoyorquinos, que enseguida pasaron a diferenciarse por los “mensajes”³⁸ que, en sus propios términos, incluían en sus piezas. Uno de los primeros, como apunta Craig Castleman, que incorporó **rimas** al hacerlo fue *Lee 163*:

*“I’m Lover Lee / Can’t you see” era una de ellas (...). [Lee 163 incorporaba también] versos sacados de la música “funkadelic”, como “Free Your Mind and Your Ass Will Follow” (“Libera tu mente y tu culo no tardará en seguirle”). Los miembros del grupo ExVandals, de Brooklyn, solían añadir a sus firmas unos mensajes codificados, como “W.B.Y.A.” (“We Bust Your Ass”: “Os destrozamos el culo”) y “W.N.O.” (“We’re Number One”: “Somos los mejores”)*⁸.

Eran entonces y son aún frecuentes en gran cantidad de piezas, además de las **dedicatorias** (felicitaciones de Navidad o aniversarios, saludos, declaraciones amorosas...), los **comentarios al margen** sobre su ejecución: opiniones, ya sea del artista autor, o de otros *Writers* (su público), así como las **conversaciones** entre ambas partes.

*Si el trabajo no les ha salido como esperaban, los escritores harán ver que se han dado cuenta de ello escribiendo mensajes como (...) “It Rained” (“Llovía”) o “Paint Fucked Up” (“Se me acabó la pintura”)*³⁹.

Tras el heterónimo de *Lee 163*, como hoy sabemos, se ocultaba el estadounidense de origen portorriqueño **George Quiñones**⁴⁰.

*Además del “Hi Mom!” que escribe siempre en una esquina de todas sus obras, [Lee] ha escrito mensajes como “Thou Running Through All This Grime and Crime There is Still Beauty in These Trains” (“Aunque circulen por entre la mugre y el crimen estos trenes siempre serán hermosos”) y “I’m the Love Sick Bomber Just Surviving In new York Cty” (“Soy el único maestro del graffiti enamorado que queda en todo Nueva York”)*⁴¹.

Algunas de las piezas con citas poéticas de *Lee* que fueron más sonadas llevaron por títulos *Howard The Duck* (Nueva York, 1978) o, un año antes, en un metro neoyorquino, *The God Piece*. Ésta última fue concebida bajo el formato de *Whole*

³⁷ Detectamos, en el empleo del término “lenguaje” que aquí hace Orihuela, un falso sentido o error lingüístico. En su lugar, hubiera sido lingüísticamente más acertado emplear la noción de “código lingüístico” o, más simple aún, de “lengua”. Orihuela confunde las ideas de “lengua” y “lenguaje”.

³⁸ cf. bibliografía: CASTLEMAN, Craig. *Los graffiti*. Luis Fernández-Galiano (dir.) Madrid: Herman Blume, col. Arte & Perspectivas, 1987, p. 47.

³⁹ op. cit. CASTLEMAN, p. 48.

⁴⁰ cf. Reportaje al respecto publicado por el medio digital hip-hop *Thetika* el 9 de abril de 2014: <http://www.thetika.com/getting-to-know-lee-quinones/> [última consulta el 20/06/2014].

⁴¹ op. cit. CASTLEMAN, p. 50.

Train, es decir, “tren completo”. Por primera vez, se intervino, con una clara idea compositiva común y en manos de un único artista, un metro entero. Cada vagón ejercía de lienzo-viñeta, por así decirlo: sumados los unos a los otros, esto es, contemplándolos de izquierda a derecha, como si de la lectura un cómic de tratase, el espectador descubría una hedonista interpretación de la clásica representación divina del paraíso y del infierno, pintados/creados por un Jesús de aspecto hippie, vestido de blanco, a golpe de aerosol. Para *Lee*, el paraíso o cielo se correspondía con la vida misma, con el hecho de estar vivos; por su parte, el temible infierno que, según la Biblia, aguarda a malvados y pecadores se encontraría, igualmente, en la tierra.



[Fig. 27: *The God Piece: 'Heaven is Life'*, NY, 1978. © Lee.
Fotografía extraída del sitio web oficial del artista⁴²].

En estos años 70, en España, según cuenta el fotógrafo Alberto García Alix en su entrevista con José Luis Gallero recogida en el libro *Sólo se vive una vez*⁴³, empiezan a verse por las calles de Madrid los graffitis textuales, con mensajes amor, de *Látigo Rosa*, hoy todos desaparecidos.

Los poetas coetáneos, por su parte, ahondan en el camino de la escritura lírica sin la palabra clásica, experimentando con la denominada “**poesía acción**”, que vendría a ser una suerte de variante poética de los *happenings*. En esta línea destaca, a finales de los 60 y los tempranos 70, la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, por la que pasaron personajes como Herminio Molero, poeta y músico fundador del grupo *Radio Futura*; el poeta y filósofo Ignacio Gómez de Liaño, el también poeta Francisco Pino o el cineasta Pedro Almodóvar, entre otros. Antonio Orihuela da cuenta en su libro de uno de los más sonados poemas acción del momento, titulado *A Madrid*, del modo que se sigue:

...siete personas recorrieron el trayecto que en 1936 hiciera la Columna Durruti atravesando Madrid hasta la Ciudad Universitaria portando letras de tamaño humano con las que iban componiendo palabras según el lugar ante el que pasaban: DADA delante del Café Gijón, MARÍA en la Plaza Cibeles, MAR frente al Ministerio de Marina, ARMA frente a las Cortes, etc. hasta que la policía intervino poniendo fin a la acción⁴⁴.

⁴² A saber: <http://www.leequinones.com/> [última consulta el 20/06/2014].

⁴³ cf. Bibliografía: GALLERO, José Luis. *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de La Movida madrileña*. Madrid: Ardora Ediciones, 1991.

⁴⁴ op. cit., ORIHUELA, p. 32.

En este contexto, coexisten además poetas que siguen las sendas de la **poesía visual**. Otros, abogarán por los “poemas públicos”. La primera, se desarrollará especialmente en Cataluña, en torno al grupo *Tarot*, con **Joan Brossa**⁴⁵ como principal exponente. A él le debemos poemas visuales como los dos archiconocidos que aquí citamos, por su dimensión meta-reflexiva acerca de la poesía visual y la creación mismas:



[Figs. 28 y 29: dos poemas visuales de Joan Brossa. © Brossa].

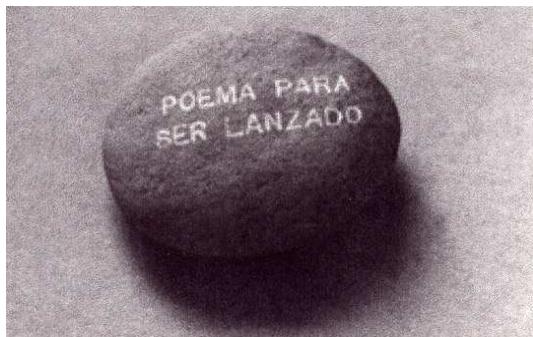
Con respecto a los **poemas públicos**, consistieron -consisten- en acciones similares, cuando no idénticas, en muchos aspectos, a intervenciones a las que en sus derroteros actuales el postgraffiti nos tiene ya acostumbrados. Un ejemplo: en 1972, el madrileño Ignacio Gómez de Liaño coordinará en Pamplona un encuentro nacional de poetas experimentales dispuestos a “alterar la vida de la ciudad”⁴⁶ realizando poemas públicos. Consistieron en una suelta masiva de **globos** negros, pintar **letras en el cielo** y empapelar el espacio urbano con **pegatinas** donde podían leerse mensajes apelativos del tipo “Se vende” o “Me vendo”.

Lo performativo, pues, entra con fuerza en la joven poesía española de los 70 y 80, dispuesta a la reappropriación, reivindicación, re-ocupación, desorden, subversión, en fin, de los espacios urbanos públicos -y, con ellos, de las parcelas de soberanía e intelectualidad- que habían sido monopolizados por el poder dictatorial durante los últimos casi cuarenta años.

La filosofía experimental de esta joven poesía española de los 70 y 80 queda, de modo evidente, emparentada con la filosofía del graffiti en su evolución hacia el postgraffiti actual. Más ejemplos de ello: en el año 1977, el poeta y *performer* valenciano Fernando Bartolomé desarrolla en su ciudad dos sonados poemas-acción, titulados *Estás pasando por debajo de algo* y *Poema cualquiera para ser pisado*. El primero, consistió en la suspensión de dicha frase, con letras capitales, sobre las cabezas de los sorprendidos viandantes de una céntrica calle; el segundo, en un collage de aspecto maltratado por el tráfico instalado sobre el pavimento de otra gran vía. Dos años después, en 1979, el poeta Antonio Gómez creó su *Poema para ser lanzado*, explícita invitación al inconformismo y la revuelta, tanto artística como político-social: consistió este poema, como se ve más abajo, en la impresión en blanco del verso-título sobre una piedra de honda pensada, efectivamente, para el ataque.

⁴⁵ cf. Bibliografía: BROSSA, Joan. Poemes visuals. Barcelona: Edicions 62, 1975. 72 p. ISBN: 9788429711110 y BROSSA, Joan. Poemas visuales: 1975-1997. Catálogo de la exposición de igual nombre organizada por el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, sala “Ignacio Zuloaga”, de junio a septiembre de 1999, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 157 pp.

⁴⁶ op. cit., ORHIGUELA, p. 38.



[Fig. 30: *Poema para ser lanzado*, Antonio Gómez, 1979. © Gómez].

Se trataba de golpear metafóricamente, sacudir, despertar la conciencia crítica de los ciudadanos nuevos a la nueva vida: a la libertad y el sueño -¿la ilusión?- de la democracia. Y la modernidad.

España despertaba del letargo. Cuestionaba lo establecido. Se cuestionaba. Despertaban, con ella, en la capital y las grandes ciudades, esperanzados y esperanzadores, creativos y creadores, eléctricos y eclécticos como nunca, las nuevas mujeres y los nuevos hombres optimistas, emancipados, soberanos, guerreros: el país entero volvía, de alguna manera, tras cuarenta años de vejez general en cárceles físicas e intelectuales, a sentirse, proclamarse y ser-estar en pie, en lucha, en vida. Joven.

4.3) Vigencia actual: ejemplos

Este renovado(r) espíritu interrogante, contestatario y de honda puesta en cuestión de la realidad, parece más vivo que nunca en el grave contexto de crisis económico-social en que se desarrollan hoy en nuestras ciudades el graffiti, el postgraffiti y la creación poética. En todos estos ámbitos, destacan artistas que apelan con fuerza al despertar definitivo de la conciencia combativa de un lector-espectador aletargado, desilusionado o apolítico ante el espejismo democrático, el ilusorio estado de bienestar y demás contradicciones, subterfugios de dominación, injusticias o fallas del sistema:

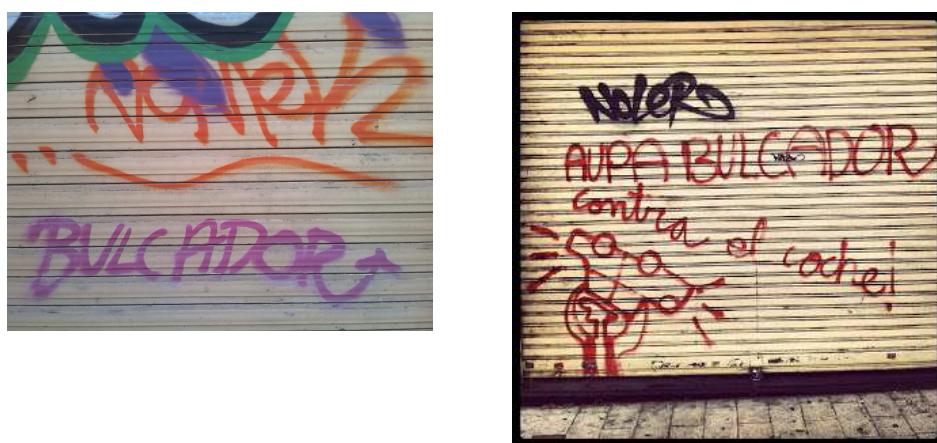


[Figs. 31 y 32: ¿Estás muerto?, nos invitan reiteradamente a plantearnos los muros del Zaragozano barrio de La Magdalena (intervención con stencil, nov. de 2013, © M.A.A.M.).

Y, si es cierto que todavía no estás del todo muerto, ¿por qué no te rebelas ante tanta injusticia?, parece, por su parte, preguntarnos la portada del libro *Poemas y Pintadas* de Neorrabioso (Palma de Mallorca, Eds. La Baragaña, 2013) © Neorrabioso].

Ante la crisis económica europea en la que, desde 2008, nos hallamos inmersos, -de especial intensidad en nuestro país con respecto al norte de la Unión Europea-, nuestros artistas proponen **alternativas de vida y resistencia**. No en vano la portada de *Batania-Neorrabioso*, donde vemos al poeta mismo pedaleando en su bicicleta, recuerda a las pintadas ecologistas del Zaragozano pro-bici que firma (o firman, pues su omnipresencia desde los 80 y su variedad estilística indica a pensar que quizás se trate de un colectivo) con el alias de **Bulcador**. Sus lemas *¡Contra el coche!* y *¡Aúpa Bulcador!* pueden verse por todo Zaragoza, eventualmente acompañados del esquemático dibujo de una bicicleta o de un forzudo baturro que mide victorioso sus fuerzas contra un automóvil:

[Figs. 33 y 34: tags de *Bulcador* en cierres metálicos.
“El Tubo”, Zaragoza, sept. de 2013. © M.A.A.M (del detalle) y Onai Ram].



Nuestros artistas, decíamos, enarbolan la tercera vía de la esperanza ante la crisis y proponen alternativas de vida. Alternativas de vida, sí, y **alternativas de cultura**. O, mejor dicho, de circulación -libre- de la cultura y de acceso -igualmente libre, gratuito-popular y ciudadano a la misma. De ahí la proliferación de editoriales independientes, colectivos artísticos, teatros, talleres y centros públicos de arte urbanos ligados a **espacios barriales revitalizados**⁴⁷. Sirvan de ejemplo *El Keller*, el taller popular de Arte Urbano de La Tabacalera en el agitado y sincrético barrio madrileño de Lavapiés; o, volviendo al espacio Zaragozano, el solar de la cétrica calle Contamina convertido en sede del Festival *Asalto*⁴⁸. De ahí, también, la noción de “**edición mural**”, de la que trataremos con mayor profundidad en el siguiente apartado de nuestro trabajo.

La crisis, en efecto, ha resultado y resulta especialmente fecunda en fuentes de inspiración para estas artes. Fuentes de inspiración constituidas, dado el contexto de acusada desigualdad social, en **fuentes de indignación**. La herencia constitutiva de las desafortunadas revoluciones ciudadanas del 15-M o “Movimiento Indignado”, en este sentido, perviven en el último postgraffiti y la última poesía urbanos españoles.

Coincidén, por lo tanto, los temas de representación artístico-poética con los temas más polémicos y de candente **actualidad** en España. A saber: la tasa de paro, la reforma de la popularmente llamada Ley del aborto, propuesta por el actual gobierno del

⁴⁷ cf. LORENTE, Jesús Pedro (ed.). *Espacios de arte contemporáneo: generadores de revitalización urbana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997.

⁴⁸ MªLuisa Grau Tello escribe acerca de los orígenes y las cuatro primeras ediciones de este festival zaragozano en su interesante artículo de 2008 para la revista *Artigrama* titulado “*Asalto* o la presencia del arte urbano en Zaragoza (cf. Bibliografía).

Partido Popular; los problemas de inmigración e integración de las minorías, el exilio masivo de jóvenes ciudadanos españoles, con elevada formación, al extranjero; los recortes presupuestarios en materias de educación, cultura, sanidad y ciencia; los escándalos de corrupción de las clases gobernantes y políticas, etc.

El poeta *Neorrabioso*, en cuya figura y obra nos detendremos más a continuación, trata a menudo de estos temas en sus versos-pintadas. Desde 2011, año en que el autor llegó a la capital, tras la reciente y traumática muerte de su padre en Euskadi, sus reivindicativos versos-pintadas, versos-*taggeros*, versos-graffiti, versos grito o aullidos de dolor, insumisión, rebeldía y rabia, como su alias indica, pueden verse/escucharse por todo Madrid. De forma muy concreta, el drama social de las elevadísimas tasas de paro constituye un tema recurrente en su obra, que la acerca así a la obra de relevantes artistas de postgraffiti como *Above*. En 2012, éste último intervino el muro degradado de un solar Zaragozano en la calle San Pablo con un llamativo e impresionante mural que representa una infinita cola a las puertas de una oficina del Instituto Nacional para el Empleo (INEM). Las siluetas de los anónimos ciudadanos, representados en tonos negros y grises sobre un aséptico fondo blanqueado para imitar los fríos e impersonales espacios de la administración pública, transmiten al transeúnte una primera sensación de desasosiego y descorazonamiento, que enseguida evoluciona hacia la **empatía** y la identificación. Esta **solidaridad colectiva** ciudadana, una arraigada conciencia de unidad y del potencial de **resistencia** o fuerza grupal ante la intemperie de la desgracia, queda de manifiesto en las decenas de mensajes anónimos, espontáneos, catárticos, que han ido cubriendo el fondo blanco del mural desde su creación con motivo de la 7ª edición del Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto*.



[Fig. 36: 24% de desempleados o *Cola del paro*, mural, sept. de 2012, del artista de origen californiano *Above*, con motivo del 7º *Asalto*. ZARAGOZA. Sept. de 2013, © M.A.A.M.].

[Fig. 35: *Ni el gol de Iniestaña*⁴⁹ me

hace olvidar que estoy en el paro.

Verso-graffiti de Neorrabioso.

No es arbitrario el lugar elegido: una plaza de barrio. El artista se posiciona así del lado del obrero: las plazas reenvían en su obra a las ideas de intercambio, resistencia y asamblea, pues en ellas se forjó el 15-M.

Madrid. 2013.

© Neorrabioso].



⁴⁹ Un rasgo típico de la poesía de *Neorrabioso* sería la creación de irónicos neologismos, como aquí. “Iniespaña”, lexicalización propia a partir de “Iniesta” + “España”, posee una connotación de crítica y parodia del artificial sentimiento de paz nacional o nacionalista que súbitamente genera el equipo rojigualda en épocas de bonanza deportiva. Su alias mismo o la palabra “Batasuna”, que en su poética designa una geografía personal inventada, autogobernada, libre y utópica (con resonancias de topónimos como “Britannia” o sustantivos abstractos como “Batasuna”) constituyen otros ejemplos notables de esto.

Anna Waclawek, en el preámbulo a su libro, ya mencionado, *Graffiti and Street Art*, comentaba este fenómeno de la aparición de mensajes espontáneos del público en espacios típicos del graffiti y el postgraffiti. En particular, se asombraba Waclawek ante la proliferación de firmas, símbolos, dibujos, rimas, citas, poemas y observaciones de todo tipo en las páginas de los libros específicos sobre el tema, tanto los expuestos en librerías como aquellos de las bibliotecas. Este fenómeno, a nuestro parecer, tiene que ver con uno de los aspectos que, además de la inquietud humana por trascender sobre la usura del tiempo y la muerte⁵⁰, más representativos resultan de la naturaleza primigenia del graffiti. Nos referimos a la tendencia innata del hombre a la comunicación. También el impulso poético nace en parte de esta humana necesidad de comunicar con *el otro*, sentir su comprensión y aliviar, mediante el diálogo con los semejantes, su soledad. Retomando las palabras de la filósofa malagueña María Zambrano, se escribe, como quizás también se pinta y se escribe sobre lo pintado, para “defender la soledad en que se está”. Pero de un modo particular: compartiendo esa soledad. Comunicándola. Pues escribir, según Zambrano -como todo acto creativo, añadimos nosotros-, es además “una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un **aislamiento comunicable**”⁵¹.

Esta naturaleza comunicacional, conversacional y dialogística del graffiti y el postgraffiti queda, pues, perfectamente clara en el fenómeno comentado por Waclawek de las intervenciones textuales del público lector en los libros específicos acerca de este universo artístico. También en el hecho de que, en torno a la inmensa mayoría de intervenciones urbanas o bien sobre ellas mismas, como comentábamos en relación al mural de *Above* considerado más arriba, florezcan con desenvoltura y sin pudor las reacciones inscritas de los receptores. Muy a menudo, estas reacciones recurren a mecanismos estilísticos del discurso poético. Con gran frecuencia, como decíamos, podemos leer escritas sobre las piezas originales, del puño de los ciudadanos espectadores, versos, citas de canciones, pareados, ocurrentes juegos de palabras o tropos varios. Estamos, así, ante una nueva categoría receptora que ahora rehúsa la pasividad como cometido tradicional de su condición de público y que se posiciona en lo que Umberto Eco, en su *Opera aperta*, denominaba “**lectores activos**”⁵². Son éstos, para el autor italiano, la pieza fundamental de toda creación: sin ellos, sin su recepción dinámica, subjetiva y participativa, similar y asimilable a la creación misma, la obra de arte permanece irremediablemente incompleta.

La pieza de graffiti o postgraffiti, lo mismo que el poema, permanecen, en efecto, irremediablemente incompletos sin la mirada activa, interpretativa, del espectador-lector. Un espectador-lector cada vez más implicado y consciente de su implicación. Un espectador-lector que reinterviene a su vez las intervenciones urbanas. Un espectador-lector que dialoga además con el artista a través de las nuevas tecnologías. Un público, potencial o de facto, para quien se hace preciso prever nuevos **espacios urbanos abiertos a la libre expresión** dialogada mural desde una perspectiva “legal”: pocas son las ciudades medianamente grandes con gobiernos locales que no contemplan la liberación de ciertos muros o la instalación de paneles a disposición del

⁵⁰ Los graffitis o pintadas en espacios públicos con nombre y fechas (del tipo “X estuvo aquí...”) supondrían la representación más exacta y primitiva de esto.

⁵¹ Este famoso artículo de Zambrano, donde se define la escritura en analogía con la teoría física de los vasos comunicantes, lleva por título *Por qué se escribe* y fue primeramente publicado por la *Revista de Occidente* en 1933. cf. ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2009.

⁵² cf. ECO, Umberto. *Obra abierta*. Roser Berdagüé (trad.). Barcelona: Ariel, 1997.

ciudadano para su manifestación iconográfica o textual autorizada. Canalizada, pues. Controlada. Segura, desde el punto de vista de la gobernación y el mantenimiento del orden público:



[Fig. 37: *Pared autorizada para la libre intervención pública*.
Ord. Urb. 25/3711. Técnica del stencil.
Ayto. de Logroño, *La Ciudad Inventada*.
Visto en la calle Laurel, una de las más frecuentadas
por sus bares, en enero de 2014.
© M.A.A.M.].

Uno de los artistas que más y con mayor éxito ha intervenido en el proyecto *La ciudad inventada*, ligado al casco antiguo de Logroño e impulsado por su Ayuntamiento, es *suso33*, que tanto nos interesa en este trabajo. Desde que cambiara, en los años 90, el graffiti textual por el iconismo, *suso33* no ha dejado de llenar nuestras calles españolas de notorias muestras de auténtica poesía visual. En la logroñesa Plaza de San Bartolomé pueden observarse las figuras espirales, individualizadas en sus sufrimientos pero parte de un todo, igual que el hombre mismo, de sus series *Angustias* y *Presencias*, con la que puede decirse que ha recorrido el país entero:



[Figs. 38 y 39: *Presencias y Angustias*, *suso33*. Logroño, *La ciudad inventada*, 2008.
©Laura Rodríguez].

En Madrid, la poeticidad de la serie *Presencias*⁵³ de suso33 adquiere su máxima expresión en la medianera de uno de los edificios de una plaza dedicada, precisamente, a un poeta: la Plaza del Poeta Leopoldo de Luis. A lo largo de su dilatada y plural trayectoria, la poeticidad se ha manifestado también abiertamente, como en el caso, entre los años 1996 y el nuevo siglo, de sus celebrados *Caligramas* o de series como *(I)legal* y *No volveré a pintar paredes*, que fueron llevadas de los muros a las galerías y diversas salas de exposición.



[Fig. 40: *Guilty*, suso33. Madrid, 2003.
©Suso33].

Ante las metáforas visuales sobre el muro de *suso33*, y ante toda metáfora visual en general, es condición *sine qua non*, como decíamos, un perfil de receptor despierto, participativo, dispuesto al juego de encriptación poética que todas ellas plantean.

Precisamente para ese espectador-lector activo y consciente venimos de publicar, con la editorial independiente sevillana Libros de la Herida (LH), nuestro último poemario, *Skinny Cap*, que se publica con el apoyo financiero del INJUVE, Instituto de la Juventud dependiente del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e igualdad.

La poética del libro gira, como su título anuncia⁵⁴ y se explica en la cita inicial, en torno al graffiti autóctono madrileño: “Skinny Cap”, en inglés, significa “boquilla fina”, es decir, el accesorio utilizado en aerosoles para trazar las más finas líneas y el detalle... Es una obra entendida desde una óptica **interdisciplinar**: los poemas no pueden comprenderse sin el graffiti, del mismo modo en que los materiales gráficos de diversa índole que incluye el poemario no pueden comprenderse sin los versos. De ahí que se haya además incluido, al final del mismo, un apéndice cronológico -sin pretensiones científicas reales, sino literarias- sobre la historia del *Graffiti Movement* madrileño desde 1979. Además, se incluyen, para el mencionado perfil de lector-

⁵³ Vide el ‘making-off’ en el monográfico dedicado a *suso33* por la emisión de TVE *Metrópolis* en febrero de 2014, donde el artista, a propósito de la importancia del proceso para él, comentaba: “me gusta observar y escuchar (...) los cambios de la luz, la temperatura... ver como el flujo de personas va cambiando a lo largo del día” [...]. En ocasiones siento que cuando voy a decir una palabra, se encuentra con una puerta cerrada. Tiene que ir corriendo a la puerta de al lado, abrirla y salir”.

Disponible en línea en: <http://www.rtve.es/television/20140217/suso33/880482.shtml>
[última consulta realizada el 20/06/2014].

⁵⁴ En el mundo de los aerosoles para graffiti, aquellos con “skinny cap” (“boquilla fina” o “pequeña”, en inglés) son los específicamente diseñados para el trazado de las más finas líneas y los detalles.

espectador activo, una serie de plantillas o *stencils*, diseñados a partir de versos del libro por los artistas del dúo conquense *Humanicity*⁵⁵.

Esta búsqueda de **nuevos espacios-modos de representación / vías de distribución**, así como la comentada interdisciplinariedad, resultan ser dos tendencias generalizadas entre los artistas que nos interesan en este trabajo.

Es el caso, también, de la tripulación madrileña de los *BoaMistura*, activa desde 2001, formada por cinco artistas urbanos⁵⁶ del barrio de Alameda de Osuna cuyas intervenciones colectivas en ningún caso parecen desprovistas de connotaciones ideológicas -ante todo, la ya mencionada postura de resistencia intelectual-, manifestando siempre un claro gusto por el **mestizaje genérico-formal, lo poético, lo audiovisual y lo alternativo**.

Un ejemplo, bien representativo, del ascendente poético del trabajo de los *BoaMistura* sería su serie *Poesía bajo el blanco*. Sobre superficies con restos de carteles publicitarios, *tags*, textos varios, etc., los artistas realizaron en Madrid, en 2011, una serie de retratos con pintura blanca de personajes del mundo del graffiti y el postgraffiti.

El muro, así, se concibe como aun auténtico **palimpsesto**⁵⁷ urbano, construido a partir de *segundos grados*⁵⁸ discursivos y en absoluto exento, por ende, de **intertextualidad**. La idea de intertextualidad, cuyo origen debe buscarse en los escritos del ruso Mijail Bajtín en los años 60 y que sería formulada como tal por la sociolingüística francesa Julia Kristeva en los 70, visibiliza el carácter dialógico de todo discurso. Esto es, una cierta polifonía de voces superpuestas en la memoria de todo emisor, por ser éste, necesariamente y con anterioridad, receptor⁵⁹.



[Fig. 41: Retrato de Noaz, Pza. del Conde del Valle de Suchil, Madrid. 2011.
Serie *Poesía bajo el blanco*. © BoaMistura].

⁵⁵ Para ampliar informaciones, visítense los sitios web de la editorial, el libro y *Humanicity*, respectivamente alojados en: <http://librosdelaherida.blogspot.com.es/>, <http://skinnycap-lh.com/> y <http://humanicity.blogspot.com.es/> [últimas consultas el 20/06/2014].

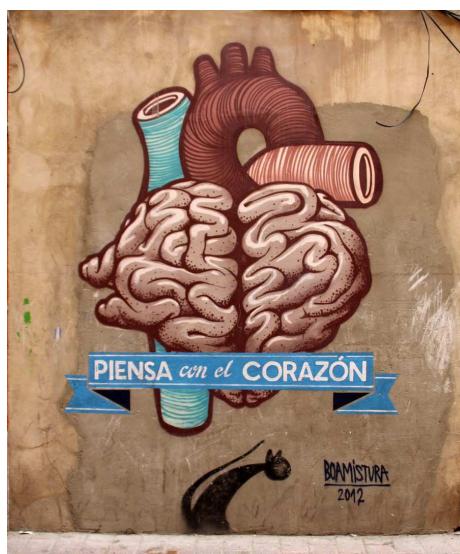
⁵⁶ El arquitecto Javier Serrano “Pahg”, el Ingeniero de Caminos Rubén Martín “rDick”, el Publicista Pablo Purón “Purone” y los Licenciados en Bellas Artes Pablo Ferreiro “Arkoh” y Juan Jaume “Derkó”.

⁵⁷ Acerca de la noción de “palimpsesto” en literatura, *vide* Genette (nota a pie de página nº 19); y, acerca de la noción de “palimpsesto mural”, *vide* GARCÍA GUATAS, Manuel. Las paredes pintadas. *Revista del Centro de Estudios del Somontano*, nº7, Barbastro: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

⁵⁸ cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus, 1989.

⁵⁹ cf. BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1979; KRISTEVA, Julia. *Semiotica*. Madrid: Fundamentos, 1978.

Esa intertextualidad puede, según las piezas, resultar explícita en mayor o menor medida. En algunas intervenciones del grupo, los versos acompañan de modo rotundo a las metáforas visuales, como ocurría en la serie *Corazones con mensaje*, llevaba a cabo en 2012 por diferentes ciudades de España. Se trataba aquí de referencias literales, más que alusivas.



[Figs. 42 y 43: *Ama lo que haces* y *Piensa con el corazón*, en la c/ Huertas de Madrid y la c/ San Pablo de Zaragoza, respectivamente. 2012. Serie *Corazones con mensaje*. ©BoaMistura].

En el origen de estas intervenciones, según explicó a la prensa uno de los integrantes del grupo, Rubén Martín, en el marco del salón de arte *TEDxMadrid 2013*⁶⁰, estaría una honda conciencia del arte como herramienta de futuro, cambio de la realidad e innovación; y del artista como ser comprometido éticamente con su tiempo y entorno:

Los médicos curan a personas, los mecánicos arreglan coches y los artistas te tocan el corazón (...). [En el arte urbano] no hay galerías, no hay críticos, no hay intermediarios. [Y todas las obras] tienen que realizarse con un fin. Si

⁶⁰ Para mayor información, visítese el sitio web del evento: <http://www.tedxmadrild.com/> [última consulta el 20/06/2014].

*nuestra actuación no mejora el espacio, no actuamos (...). A veces es tan sencillo como utilizar solo el blanco”, especificó. A veces lo que hacemos es limpiar paredes (...). Nuestras piezas están vinculadas a un sitio. En cada cosa que hacemos intentamos mejorar los vínculos de la gente con la ciudad donde vive*⁶¹.

El compromiso social de los *BoaMistura* que así hiciera explícito uno de sus componentes, Rubén Martín, viene a reforzar nuestra tesis de la resistencia, la empatía ciudadana, el espíritu de cambio y reivindicación como núcleos ideológicos primordiales del último arte urbano en nuestro país. En las actuaciones de este grupo, con estos fines, resulta fundamental **la palabra** como poderosa **herramienta**, imprescindible para la toma de conciencia y la transformación positiva de la realidad. La palabra, esa poderosa herramienta que, como en los difíciles 60 escribiera el poeta social Gabriel Celaya, esconde siempre un “arma cargada de futuro”⁶².

No sólo en intervenciones nacionales como las comentadas hasta ahora queda patente esta relación de los *BoaMistura* con las **poéticas sociales**. Fuera de nuestras fronteras, el grupo madrileño ha dejado múltiples muestras de ello. Por ejemplo, en Ciudad del Cabo (Sudáfrica), en 2012, llevaron a cabo el proyecto *Diamond Inside*, que consistió en pintar murales con el inspirador lema poético *Discover the diamond inside you* (“Descubre el diamante que llevas dentro”) en el centro urbano, con la ayuda de los habitantes. La actuación afectó muy especialmente a los barrios, calles y edificios en mayor dificultad, esto es, víctimas silentes de la **exclusión e injusticia** económicas, sociales, culturales, raciales, etc. El arte, tanto para los *BoaMistura* como para los poetas sociales, puede y debe estar en pie, ser combativa, comprometida, hacerse grito: luchar con todos los medios a su alcance por cambiar el mundo desigual en que vivimos, mejorando las condiciones de existencia y relaciones entre los seres humanos.



[Fig. 44: *Discover the diamond inside you*, Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 2012.
Serie *Diamond inside*. © BoaMistura].

⁶¹ Consultese la entrevista al completo, en línea, en el medio digital *Yorokobu*, ligado al movimiento *Slow*. Como sabemos, al igual que *Neorrabioso* o *Bulcadur*, dicho movimiento promueve el uso de la bicicleta y un retorno general a la lentitud en nuestras vidas y ciudades: <http://www.yorokobu.es/BoaMistura/> [última consulta el 20/06/2014].

⁶² cf. CELAYA, Gabriel. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2004.

En definitiva, el arte, para los *BoaMistura* y tantos poetas sociales, no puede ni debe jamás ser un divertimento inocuo, una realidad elitista, vacía y pasiva al alcance de unos pocos escogidos. El arte, como la poesía, existe por y para el pueblo. Exactamente así lo dejó escrito el poeta José Agustín Goytisolo en la última estrofa de su célebre poema *El oficio del poeta*:

*La materia del canto
nos la ha ofrecido el pueblo
con su voz. Devolvamos
las palabras reunidas
a su auténtico dueño⁶³.*

Un año antes de *Diamond inside*, en 2011, para su trabajo *El orden*, el grupo *BoaMistura* se inspiró explícitamente en un **poema** del arquitecto americano **Louis Isadore Kahn**⁶⁴. Se trató en esta ocasión de una instalación en interior, con muebles y versos sobre un espacio en blanco, que únicamente adquieran sentido gramatical al ser contemplados desde un punto concreto. *El orden* vehicula, así, una crítica reflexión en torno a la legitimidad de lo establecido, el complejo poliedro de la realidad y la subjetividad humanas; además de un llamamiento a la subversión individual como postura vital y a la puesta en cuestión pacífica -blanca- de todo sistema opresor.



[Fig. 45: *El orden es intangible*,
Madrid, 2011.
© BoaMistura].

El texto fuente de Louis Kahn en el origen de esta instalación plantea, bajo la formulación poética, un auténtico manifiesto de estilo arquitectónico, que reflexiona en torno a la cuestión fundamental del diseño. El **diseño**, para Louis Kahn, debe ajustarse de forma escrupulosa a “la voluntad de existir de cierto modo” latente en todo espacio. El diseño es así, según Kahn, una cuestión de respecto del orden natural “intangible” de los espacios:

⁶³ cf. GOYTISOLO, José Agustín. *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, 2011.

⁶⁴ Resulta de gran interés, para acercarse a la figura del arquitecto y hombre Louis I. Kahn, el documental dirigido en 2003 por su hijo, Nathaniel Kahn: *My architect* [DVD]. Maine (E.E.U.U.): 2003.

El Orden es / Diseñar es dar forma en orden / La forma emerge de un sistema de construcción (...) En la naturaleza del espacio está el espíritu y la voluntad de existir de cierto modo. / El diseño debe seguir ajustadamente esa voluntad, pues un caballo pintado a rayas no es lo mismo que una cebra (...). / El mismo orden creó al elefante y creó al hombre (...). / El orden es intangible...⁶⁵

Los **guiños intertextuales** son, en resumen, muy frecuentes en la obra de los *BoaMistura*, resultando a veces su identificación y análisis de gran utilidad para comprenderla y valorarla en su justa medida. Nos referimos no sólo a guiños poéticos estrictamente hablando, esto es, en el sentido genérico formal, sino también en sentido amplio: en ocasiones, el grupo incluye, transformándolos, referentes poéticos que nos reenvían a realidades artísticas heterogéneas, como el cine. Daremos por terminado el capítulo que nos ocupa con la consideración de un ejemplo bien cercano de esto último.

Se trata del mural *Porque sueño, no estoy loco*, que en 2011, en el contexto del Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto* de la ciudad de Zaragoza, los *BoaMistura* dejaron junto a la céntrica plaza del Pilar. El poético lema de la intervención nos reenvía al personaje protagonista de la película *Léolo* (1992), del realizador canadiense Jean-Claude Lozon. Este personaje, niño, se aferrará desesperado a la frase en cuestión en los momentos de mayor dificultad o confusión, repitiéndola como una mantra obsesivo. Sobre un fondo blanco, con caracteres sencillos, mayúsculos, puede leerse frente a la basílica de Nuestra Señora del Pilar este verso-mantra de grandes dimensiones. Al aproximarse el espectador transeúnte, revela múltiples facetas y detalles, ya que el interior de cada carácter presenta un elaborado mosaico, de abigarrado cromatismo, con muy variadas decoraciones (motivos animales, geométricos, abstractos, florales, palabras...). Con el tiempo, como ya sabemos que suele ocurrir en piezas de este tipo, ha ido surgiendo en su interior, espontáneamente, lo que podría denominarse, si se nos permite la metáfora, una peculiar “flora y fauna *taggera*” autóctona. Efectivamente, multitud de ciudadanos se han sumado, cada cual a su manera, al mural original, viniendo a plasmar sus firmas sobre el segundo plano blanco e incorporando al mismo sus variantes personales del lema (“Porque te quiero, no estoy loco”, “Porque patino, no estoy loco”⁶⁶, etc.).

La integración de esta intervención y de su sentido por parte de los Zaragozanos es tal que no resulta infrecuente, con ocasión de todo tipo de manifestaciones populares, su explotación. Así, el 2 de junio de 2014, por citar un ejemplo reciente, los manifestantes que confluyeron en la Plaza de Nuestra Señora del Pilar para reclamar un proceso popular constituyente (es decir, un referéndum ciudadano acerca de un posible régimen republicano de gobierno) tras conocerse la noticia de la abdicación del hasta entonces Jefe de Estado y Rey de España, Juan Carlos I, no dudaron en integrar el mural a su reivindicación (*vide foto infra*).

⁶⁵ cf. KAHN, Louis. *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

⁶⁶ Esta plaza constituye, dada sus amplias dimensiones y su ausencia de desniveles, un punto de encuentro y actividad habitual para la comunidad *skater* (“patinadora”) de la ciudad de Zaragoza.



[**Fig. 46:** *Porque sueño, no estoy loco*. Zaragoza, 2 de junio de 2014.
Mural de los BoaMistura con banderas aragonesa y tricolor republicana,
durante manifestación popular a favor de un referéndum constituyente
y en contra de la sucesión monárquica. © M.A.A.M.].

Existen, además de lo considerados hasta aquí, otros mecanismos creadores sobre los que la analogía urbana entre graffiti, postgraffiti y poesía contemporánea se sustenta, tales como los subterfugios de la alteridad. A ellos dedicamos el siguiente epígrafe de nuestro trabajo.

5) ALTERIDAD, OTREDAD Y HETERONIMIA: DEL MURO COMO ESPEJO POÉTICO DEL *OTRO* y DEL TAG COMO POÉTICA O MANIFIESTO

5.1) *Moi est un autre*

La **disociación identitaria** que, en el proceso artístico, experimenta el sujeto productor, esto es, el artista, nos parece otro punto en común de capital importancia entre poesía, graffiti y postgraffiti. Ha sido, en general, objeto de atención teórica desde la Antigüedad.

Debemos, así, remontarnos a los textos filosóficos de Demócrito y a los diálogos platónicos acerca de la *mimesis* y *anamnesis* poéticas (ss. V-IV a.C.), con el fin de rastrear la génesis de este planteamiento de la alteridad o disolución de la autoría individual civil como vivencias intrínsecas al hecho artístico.

En sus escritos, el hedonista **Demócrito**, como buen hedonista, trató del arte en tanto que belleza y, por consiguiente, fuente de placer. Dedicó una atención especial a la “inspiración” poética, afirmando la imposibilidad de ser buen poeta “sin un cierto soplo de locura” y que no existían en el Helicón “poetas ciegos”⁶⁷. Recogería sus ideas uno de los primeros padres de la Iglesia cristiana, **Clemente de Alejandría** (s. II a. C.), que versó en sus textos sobre el sobrenatural “soplo sagrado” que rige la creación poética. **Cicerón** y **Horacio**, ya en la época dorada de las letras latinas (ss. I a.C. – I d.C.), considerarían, en la misma dirección, que “no puede existir un buen poeta sin entusiasmo”⁶⁸.

Por su parte, **Platón**, contemporáneo de Demócrito, apenas unos años mayor, desarrolló notablemente, como bien sabemos, esta idea básica del *furor* divino en la *Apología*⁶⁹. El poeta, según la Teoría platónica y la creencia generalizada en la Antigüedad, se ve reducido a la pasiva condición de intérprete, nexo o mediador entre las Musas o poderes divinos. Sumiéndole en un estado de profunda enajenación o trance creadores, la divinidad delega en el alma del poeta la palabra. La noción contemporánea de autoría post-romántica, sobre la cual se basan en gran medida los mercados del arte en nuestros días, no se halla del todo ausente de esta concepción antigua del hecho artístico-poético...

El artista, según este paradigma clásico, no sería *él mismo* cuando crea. La noción de *creación* misma se desfigura así hasta verse sustituida por la idea de *transmisión*. El artista *transmite*, y no crea, las palabras y las ideas que le son ofrecidas (he aquí la idea del “don” artístico) por *otros* a través de aquello que finalmente llamaremos, una vez llegada a término la transferencia y ejecución humana de lo artístico, “poema” u “obra de arte”.

Dicho paradigma no resulta, sin embargo, exclusivo de la Grecia y la Roma clásicas. Baste recordar la célebre sentencia “*Moi est un autre*”⁷⁰, que a mediados del pasado siglo nos legara el virtuoso poeta francés **Arthur Rimbaud**. El joven Rimbaud se lo escribió en una carta a su amigo Paul Demeny. Carta que la posteridad ha querido bautizar como *Carta del vidente*. “Yo soy otro”, significa la sentencia, en traducción al español. O, mejor dicho, si se nos permite la osadía de la paráfrasis y la versión libres

⁶⁷ cf. TATARKEWICZ, Wladislaw. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal Libros, 2000.

⁶⁸ op. cit., TATARKEWICZ, p. 80.

⁶⁹ cf. PLATÓN. *Diálogos y Apología de Sócrates*. Presentación y traducción de Jesús Calonge. Madrid: Gredos, 2011.

⁷⁰ op. cit., TATARKEWICZ, p. 77.

de tan significativa cita: “Yo, en el espacio (auto)ficticio del poema / graffiti, soy siempre otro yo. **No escribo. Sólo firmo**”⁷¹.

Numerosísimos han sido los poetas y artistas en general que, a lo largo de la historia, conscientes en extremo de esta alteridad, han optado por significarla y asumirla hasta sus últimas consecuencias: recurriendo, muy frecuentemente, a **heterónimos, alias, pseudónimos**, etc. para firmar *sus* obras con ellos, en lugar de hacerlo con el denominado *ortónimo* (nombre real). El recurso al heterónimo, personalidad creadora ficticia o pseudo-ficticia, en el mejor de los casos, se explica por la extrañeza del *yo* ante *su* obra al no sentirla, precisamente, en absoluto o apenas suya.

El caso del escritor portugués **Fernando Pessoa** (Lisboa, 1888-ibidem, 1935) es, tal vez, de los más conocidos en cuestión de alteridad y heteronimia. Pessoa llegó a tener, a lo largo de su trayectoria literaria, multitud de heterónimos, entre los que destacaron Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Álvaro de Campos, por citar únicamente algunos. En su muy interesante ensayo *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado* (Álvaro de Campos y Juan de Mairena), el estudioso Antonio Apolinário Lourenço⁷², a partir de los escritos íntimos y la obra publicada del portugués, analiza y comenta de modo muy esclarecedor, por lo didáctico del tono empleado, este fenómeno:

*Pessoa no se consideraba el verdadero autor del poema, no sólo porque había una clara contradicción entre el estado mental y el resultado estético, sino también porque no hubo por su parte ningún propósito consciente de producirlo. Era como si otra conciencia se hubiera apoderado momentáneamente de la suya, enajenándola, e imponiéndole una voluntad en la que no se reconocía*⁷³.

En una famosa carta a su amigo, igualmente poeta, Mário Beirão, le explicaba Pessoa cómo había tenido lugar la composición de uno de *sus* últimos sonetos. Lo hacía en estos términos:

*El fenómeno curioso del desdoblamiento que siento habitualmente, nunca lo había sentido con este grado de intensidad*⁷⁴.

Esta aguda conciencia de Pessoa de la alteridad del *yo* creador queda, además de en sus diarios y correspondencia, perfectamente patente en muchos de sus versos. Por ejemplo:

*No soy yo quien describe. Soy la tela
y oculta mano colora alguien en mí*⁷⁵.

No sólo la (auto)extrañeza ante la obra, ligada a lo inconsciente e impulsivo de su proceso, estaría en el origen de la heteronimia. La conciencia y la sensibilidad ante la **otredad**, esto es, la existencia y problemáticas del prójimo u *otro*, desempeñan también un rol fundamental. El **arte** pasa así a entenderse como necesario **espejo del semejante**,

⁷¹ Poema *Tag* de Martha Asunción Alonso en *Skinny Cap*. Sevilla: Libros de la Herida (LH), 2014, p. 36.

⁷² cf. APOLINÁRIO, Antonio. *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado* (Álvaro de Campos y Juan de Mairena). Salamanca: Eds. de la Universidad de Salamanca, col. Estudios Filológicos, nº 265, 1997.

⁷³ Op.cit., APOLINÁRIO, p. 16.

⁷⁴ Op. cit., APOLINÁRIO, p. 17 [el resaltado en negrita es nuestro].

⁷⁵ cf. PESSOA, Fernando. *Poesías*. Lisboa: Ática, 1961, p. 55.

con todas sus desemejanzas: “vaso comunicante”⁷⁶, parafraseando de nuevo a la gran filósofa española María Zambrano. Vaso comunicante que acerque y alivie, mediante la empatía artística, nuestras respectivas soledades existenciales.

De ahí, creemos, la extensa nómina de artistas hombres que han recurrido a heterónimos femeninos en la historia. Y viceversa, por supuesto. Aunque, en el caso de las artistas mujeres, nos parece que, a la conciencia de la otredad, vienen probablemente a sumarse otros complejos motivos de índole patriarcal que, a lo largo de los siglos, han podido condicionar su expresión artística bajo heterónimos masculinos.

5.2) El heterónimo callejero: implicaciones y ejemplos

El mundo del graffiti y del postgraffiti no escapa, en absoluto, a nada de esto. Bien lo señalaba Craig Castleman, tempranamente, en el Nueva York de 1987:

*Los nombres que los escritores [de graffiti] marcan o pintan en los trenes no suelen ser los mismos que los que constan en sus partidas de nacimiento. Se dan algunas excepciones, no obstante: el verdadero nombre de Mark es Mark; Tracy 168 se llama en realidad Tracy; y Julio 204 utiliza su nombre real, Julio. Pero, por lo general, el nombre que utilizan los escritores es o bien el apodo por el que lo conocen los otros, o bien una variación de su nombre real o un nombre inventado por ellos mismos para este fin*⁷⁷.

Efectivamente, si algo caracteriza a los artistas de graffiti y postgraffiti, acercándolos a tantos otros poetas de la historia de la literatura⁷⁸, es el empleo de lo que ellos con frecuencia denominan “**nombres de guerra**”. En nuestro último poemario, *Skinny Cap*⁷⁹, inspirado en las poéticas del *Graffiti Movement* y del graffiti autóctono madrileño desde los años 80 a la actualidad, nos ocupamos literariamente de dichos “nombres de guerra”, transfigurándolos, en el poema *Whole Car* (p. 25), en “nombres de paz”. Además, empleamos, en la página web que a modo de extensión acompaña a este poemario, el heterónimo o alter-ego de *Látigo Verde*⁸⁰.

Estos nombres de guerra o paz, según quieran mirarse, de los escritores de graffiti y artistas de postgraffiti, se manifiestan plásticamente, en su forma más primaria o primera, bajo la forma de *tags*. El *tag* o “graffiti de firma” **equivale así al heterónimo literario**: no importa demasiado, en el universo de los aerosoles, los metros y las calles, la autoría ortónica de una pieza, sino el *personaje* que la firma. Un *Graffiti Writer* es, ante el muro, siempre *otro*: igual que Rimbaud ante el poema, igual que Pessoa desdoblado ante el soneto o Machado fuera de sí mismo ante los textos ajenos de un imaginado Juan de Mairena.

Existen asimismo motivaciones de orden ante todo pragmático tras este fenómeno grafítico de los *tags*. El *tag* implica la disolución de la identidad civil individual, asegurando o facilitando, en primer lugar, que la actividad de quien bajo esta máscara nominativa manifiesta, gritándola, su **disconformidad o autoafirmación** se

⁷⁶ cf. ZAMBRANO, María. *Por qué se escribe*. Madrid: Revista de Occidente, tomo XLIV, p. 318 y ss., 1934.

⁷⁷ cf. CASTLEMAN, Craig. *Los graffiti*. Luis Fernández-Galiano (dir.) Madrid: Herman Blume, col. Arte & Perspectivas, 1987, capítulo *Los escritores*, p. 77.

⁷⁸ No incluimos más referencias en esta ocasión por limitaciones formales (de extensión) de este trabajo.

⁷⁹ cf. ALONSO, Martha Asunción. *Skinny Cap*. Sevilla: Libros de la Herida (LH), 2014.

⁸⁰ cf. <http://skinnycap-lh.com/> [última consulta el 20/06/2014].

mantenga en los límites seguros del **anonimato**. El *tag* actúa preventivamente en tanto que resguardo, por así decirlo, frente a eventuales represalias legales y policiales.

Dicha disolución de la identidad civil individual facilita además, en no pocas ocasiones, la **visibilización** solidaria, empática y comprometida del *otro*. El taggero, parafraseando la célebre cita de Rimbaud antes recordada, es todos *los otros* posibles. Los habitantes o, mejor dicho, damnificados en masa de todo extrarradio urbano, económico y social. A saber: emigrantes, obreros, mujeres, manifestantes represaliados, desahuciados, trabajadores en paro... Las víctimas, en suma, de cualquier encarnación de la injusticia.

Nos parece que el *tag*, así las cosas, **funciona de modo análogo a las poéticas en literatura y los manifiestos en arte**, sintetizando connotativamente en su realización y naturaleza mismas no sólo claras tomas de postura ideológicas, sino también estéticas, esto es, férreas declaraciones de intenciones, en el sentido amplio de la palabra.

No faltan casos concretos que demuestren esta dimensión ética de la otredad o compromiso para con el semejante que la heteronimia del *tag* nos parece con frecuencia implicar. Por ejemplo, el vasco *Neorrabioso* no duda en poner su **heterónimo al servicio de la protesta** contra la política merkeliana de recortes europeos como medida frente a la actual recesión económica. Además, se manifiesta en acuerdo, de modo general, de los movimientos sociales ciudadanos de la indignación / dignidad activos en nuestro país desde 2011 (la llamada “marea verde”, a favor de una educación pública gratuita y de calidad; la “marea blanca”, a favor de una sanidad pública igualitaria y sin copagos...). Tampoco duda *Neorrabioso* en prestar sus aerosoles a la protesta contra las duras leyes de inmigración europeas y españolas, posicionándose con firmeza del lado de los migrantes en intervenciones tan sonadas⁸¹ como *Inmigracias* o esta que se sigue:



[Fig. 47: *Inmigrantes...* Madrid, 2011. © Neorrabioso].

El *tag*, como vemos, supone la construcción de un poderoso alter-ego artístico, que algunos artistas, como el madrileño *suso33* (de quien seguiremos ocupándonos con al referirnos a nuestra noción de “muro audiovisual 2.0” en el correspondiente epígrafe), llevan a extremos bien particulares. Este heterónimo viene acompañado por un particular logotipo o personaje, que ya conocemos (*vide* epígrafe *Las nociones de “graffiti” y “postgraffiti”*, pp. 11-21): “la plasta” o “la mancha de pintura”, como él mismo la denomina, que constituye una metonimia visual del creador-personaje. Sus

⁸¹ En efecto, las fotografías de estas dos intervenciones en concreto han circulado y circulan, con enorme éxito, sin descanso, por las redes sociales e Internet.

primeras apariciones se remontan a los tempranos años 90, época en la que el artista abandonó el graffiti textual de raigambre punk para pasar a explorar, con gran éxito, los caminos del graffiti icónico hip-hop.

El caso de *suso33* nos resulta especialmente significativo e interesante porque el artista dota al heterónimo no sólo de entidad mural, sino también corpórea. *Suso33* es un personaje visible, que crea a la luz del día y cuyas apariciones públicas, en todos los casos, adquieren dimensiones de auténtica representación o actuación escénicas. Se trata de un artista, efectivamente, con un hondo sentido de la puesta en escena y una clara conciencia teatral del personaje que encarna. Así, cada una de sus intervenciones, moviliza un estudiado *atrezzo*, cuidado hasta el más ínfimo detalle: guante, sudadera o mono, capucha, pañuelo, máscara, zapatillas oscuras... Todo ello, con su inconfundible logo de “la plasta” o “la mancha de pintura” estampado, lo cual le confiere un peculiar aspecto de superhéroe de cómic (efecto, claro está, conscientemente buscado). Incluso o, sobre todo, en contextos académicos u oficiales, pervive el personaje *suso33*.



[Figs. 48 y 49: el personaje *suso33*, ataviado con su inconfundible indumentaria de superhéroe, en un curso de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP, Santander, 2008); y realizando un mural-homenaje a Picasso en Guernica (2008). ©suso33].



El **alter-ego** en pie de lucha bajo el heterónimo “*suso33*”, la puesta en escena que le acompaña y todo *tag*, en tanto que *yo-otro*, escapa a las leyes prosaicas del mundo cotidiano. Se sitúa, de algún modo, en el ámbito de la asunción lírica y la transcendencia; la esfera del furor divino, el soplo sagrado o entusiasmo que los clásicos, desde Demócrito a Horacio, observaran en el pasado. ¿Quién hubiera dicho, a simple vista, que Cicerón y graffiteros como *suso33* o el setentero *Bama* pudieran, después de todo, tener algo (tanto) en común?

No parece arbitrario, por cierto, que el *tag* del propio *Bama* provenga, según explicó él mismo en una entrevista a Castleman para su libro, de “una palabra africana que significa ‘poeta’ o ‘profeta’”⁸². Además, *Bama*, en la mencionada obra de Castleman relataba lo siguiente sobre los heterónimos de sus compañeros en general:

Fundamentalmente eran nombres que significaban algo para ellos... A Tabú le gustaba esta palabra, ‘tabú’. Le parecía que significaba peligro o algo así. No sé, como si al escribirlo quisiera decir: “Cuidado con Tabú, es un intocable” [...]. Así es básicamente cómo escogen sus nombres “de guerra” los tíos y las

⁸² Op. cit., CASTLEMAN, p. 79.

*chicas que hacen graffiti. Por lo general, tienen algo que ver con su personalidad, con su forma de ser. O sea, que si te fijas, muchos están relacionados con el número de la calle en donde viven; casi todo el mundo añadía el número de su calle. Normalmente el nombre o el número de tu calle era algo que hacía resaltar tu personalidad*⁸³.

El *tag* tiene, pues, “algo que ver” con la “personalidad” del artista ortónimo a quien tendemos a atribuir la autoría de una obra. “Algo que ver”, mas nunca todo: el *tag*, como comentábamos más arriba, sublima esa personalidad, significando al mismo tiempo el desdoblamiento artístico y abriéndola al prójimo. El *tag*, en definitiva, “simboliza una vida muy diferente de la que llevan”⁸⁴.

Por otra parte, se deriva del *tag* un sentimiento de orgullosa identidad o construcción / reafirmación identitaria del *yo*. En palabras del escritor *Wicked Gray*:

*Mucha gente se encuentra segura y a gusto cuando escribe su nombre. Tienen la sensación de afianzarse, de identificarse con ellos mismos. Cuanto más escribes tu nombre, más piensas en ti y comprendes cómo eres. En cuanto empiezas a hacerlo te afirmas como individuo, tienes una identidad*⁸⁵.

La elección del heterónimo de un *Graffiti Writer* es bien a menudo menos banal y más reflexiva, simbólica e intelectual de lo que observadores externos pudiéramos pensar en un primer momento. En ocasiones, se trata de homenajes íntimos a artistas, maestros, figuras importantes para el escritor en cuestión. Otras veces, el *tag* vehicula una cierta **reivindicación** política, social, incluso económica; y un fuerte posicionamiento ideológico a favor de determinadas **minorías** étnicas, lingüísticas, de género... Segundo el artista *Son One*:

Si escoges un nombre largo, puedes estar seguro de que no va a funcionar. El límite son cinco letras [...] *. El nombre de Keno procede de un personaje de una novela de John Steinbeck, ‘La Perla’, aunque con distinta grafía* [...]. *Los escritores hispanos suelen utilizar palabras españolas o ‘spanglish’ para sus nombres. Por ejemplo, los nombres de Mono y Mico pertenecen a este grupo, al igual que los de Chino, Malo y Veza, que es una abreviatura de ‘cerveza’*⁸⁶.

En España, los números asociados a *tags* fueron comunes en un primer momento casi en igual medida que en E.E.U.U, foco primigenio de la corriente que sería, por ello, mundialmente imitado. Sin embargo, no se trataba aquí tanto de calles (por razones obvias: en nuestro país no se bautizan las calles numéricamente), sino más bien de los **años de nacimiento** de los artistas, lo que contribuyó a reforzar la conciencia de fuerza generacional entre los mismos; o bien de los números del edificio donde residían.

Todo parece indicar que este último podría ser el caso del famoso *suso33*, artista polifacético donde los halla, a quien ya conocemos. Su extraordinaria evolución, desde el graffiti callejero en los 80 al postgraffiti, el videoarte y el arte escénico actualmente, no deja indiferente a ningún espectador o crítico. *Suso33*, como veremos, ha obtenido un rotundo reconocimiento oficial tanto en nuestro país como internacionalmente, algo insólito y bien poco frecuente entre artistas provenientes del *Graffiti Movement*.

⁸³ op. cit., CASTLEMAN, p. 78 [el resaltado en negrita es nuestro].

⁸⁴ op. cit., CASTLEMAN, p. 80.

⁸⁵ op. cit., CASTLEMAN, p. 80 [el resaltado en negrita es nuestro].

⁸⁶ op. cit., CASTLEMAN, p. 79 [el resaltado en negrita es nuestro].



[Fig. 50⁸⁷: el artista de postgraffiti madrileño *suso33* en acción. © *suso33*].

Continuando con la especificidad del caso español, que centra nuestra atención, es preciso recordar, en primera instancia, al madrileño pionero: **Muelle**. Su inconfundible firma comenzó a verse por los barrios obreros periféricos de Aluche, Campamento y Carabanchel hacia 1981.



[Fig. 51⁸⁸: Firma de *Muelle* en el Parque de Olof-Palme (Usera, Madrid), en 1989. ® R. Muñiz].

El “mensaje” de *Muelle*, como él mismo lo llamaba, pronto se extendería por todo **Madrid**. Como lo escribimos en el *Anuario* final que forma parte de nuestro libro de poemas ***Skinny Cap***, pocos años después, en 1987, el tag de *Muelle* ya habrá pasado a formar parte del paisaje urbano de la capital, siendo reconocido por todos, suscitando todo tipo de reacciones e imitaciones:

1987

*MUELLE es detenido por la policía, que le descubre rubricando el pedestal de la estatua del oso y el madroño en la Puerta del Sol. La multa asciende a 2.500 pesetas. Los agentes le piden un autógrafo. Este mismo año, se realizan obras en la fuente de Cibeles: no quedará un andamio alrededor sin su flecha*⁸⁹.

⁸⁷ Imagen extraída del sitio web del artista: <http://www.suso33.com/> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

⁸⁸ Fotografía cedida por el fotógrafo Roberto Muñiz, amigo personal de Muelle, para nuestro libro de poemas *Skinny Cap* (vide bibliografía).

⁸⁹ op. cit., ALONSO, p.65.

Juan Carlos Argüello, el joven artista tras los omnipresentes muelles de *Muelle*, fallecería prematuramente, en 1995, de un cáncer de riñón. Fue, sin lugar a dudas, el introductor de la corriente neoyorquina del graffiti en la capital y en España. En Madrid, ya lo sabemos, su nacimiento se vio indisolublemente ligado al movimiento *punk* y su estética, así como al fenómeno sociológico-cultural de **La Movida** madrileña. Su influencia en los jóvenes escritores contemporáneos y posteriores a él sigue siendo, desde nuestros días, más que evidente.

En 2010, empieza a reclamarse que el Ayuntamiento de Madrid otorgue a la **última firma viva de Muelle**, en el número 30 de la cétrica calle Montera, el estatuto de **BIC** (Bien de Interés Cultural)⁹⁰. En 2013, el festival de tendencias urbanas madrileñas **MULAFEST**⁹¹ rinde homenaje a *Muelle* en el mes de junio con el proyecto de Street Art colaborativo *#ObjetivoMuelle*. El estatuto BIC para la firma de Montera sigue sin llegar y pasa el tiempo, con evidentes consecuencias negativas para la obra última de *Muelle*, cada vez más deteriorada, tras una endeble lona protectora.



[Figs. 52 y 53⁹²: última firma de *Muelle* en la calle Montera de Madrid. Enero de 2014 © L. Casielles].

En vida, Juan Carlos Argüello, muy tímido e introvertido, a pesar de recibir numerosas llamadas de marcas, cadenas televisivas y medios de comunicación invitándole a tratar en antena sobre su *mensaje* y su arte, apenas se prodigó (mucho menos aún, a cara descubierta) en público. Salía a firmar, según cuentan sus amigos, de noche, en su Vespiño de color negro, y nunca tuvo el menor interés en ser (re)conocido por su nombre civil. Nunca utilizó, según nos cuentan también sus amigos y contemporáneos, el término “graffiti”: siempre dijo “pintada”. Al ser interrogado sobre el origen de su heterónimo artístico, *Muelle* se mostró en todo momento esquivo, ambiguo, irónico.

El fotógrafo Roberto Muñiz, que amablemente nos ha cedido, para nuestro libro *Skinny Cap*, imágenes inéditas de su amigo *Muelle* en acción y en su intimidad durante las décadas de los 80-90, nos confirma, en comunicaciones personales mantenidas en 2013-14, que el *tag* tendría sus orígenes en un apodo o mote de la infancia y adolescencia de Argüello en su barrio (Campamento).

⁹⁰ Para mayor información, visítense el perfil en Facebook de la *Plataforma por la declaración de la última firma de MUELLE como BIC*, en: <https://www.facebook.com/pages/Por-la-declaraci%C3%B3n-de-la-firma-de-MUELLE-como-BIC/118593494829582> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

⁹¹ Para mayor información, visítense el sitio web del festival: www.mulafest.com [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

⁹² Fotografías realizadas por Laura Casielles para nuestro libro de poemas *Skinny Cap* (vide bibliografía).

Testimonios recogidos por Castleman apuntaban, en el Nueva York setentero, en idéntica dirección. Igual ocurre con nuestras observaciones y otros testimonios orales que hemos recogido personalmente, en las ciudades de Madrid y Zaragoza, entre los años 2011-2104.

En el caso de Zaragoza, nuestro trabajo de campo al respecto se circunscribe al panorama céntrico que hemos denominado “**la Zaragoza paralela al octavo Asalto**”. Es decir, nos hemos ocupado de los *tags* espontáneos presentes en los barrios de La Magdalena y El Tubo, principalmente, dejando fuera las piezas producidas en el marco oficial del exitoso Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto* en su 8^a edición (septiembre de 2013).

En este contexto, concluimos que resulta posible agrupar los *tags* según su posible génesis semántica en diferentes categorías. La primera de ellas, estaría, como venimos anunciando, constituida por los *tags* provenientes de **apodos** o (auto)motes familiares, barriales, de niñez o juventud, más o menos humorísticos, pero siempre con una función de (auto)definición o (auto)caracterización distintiva del individuo: de reafirmación / reivindicación / construcción de la identidad.



[Figs. 54 - 56: *tags-apodos* de Nariz, Borde y Niño.
Zaragoza centro, septiembre de 2013. © M.A.A.M.].

En segundo lugar, observamos un gran número de *tags* resultado de la **descontextualización** lingüística de un vocablo (muy a menudo, de uso cotidiano, prosaico casi). Su semántica sorprende, golpea con fuerza al espectador, si se nos permite la metáfora, que lo redescubre en el nuevo contexto y uso urbanos. Nos hallamos aquí ante uno de los preceptos de la corriente poética llamada “de la experiencia” y su célebre manifiesto ***La otra sentimentalidad***. Suscrito por Luis García Montero y Javier Egea, entre otros poetas granadinos de los 80, este manifiesto abogaba por el empleo en poesía de términos sencillos, comunes, del día a día. Por huir, dicho de

otro modo, del poema críptico, barroco y oscuro; y redescubrir la potente **poeticidad de lo cotidiano** en sus nombres⁹³.



[Figs. 57 y 58: tags por Yoghur y Fresa. ZARAGOZA centro, septiembre de 2013.

Ejemplos de la corriente *taggera* que tiende a dotar de nuevos uso, sentido
y poeticidad a vocablos cotidianos, prosaicos... © M.A.A.M.].

En otras ocasiones, el *tag* materializa sobre el muro o el espacio urbano **conceptos y sustantivos abstractos**, como el amor (*vide infra*, figs. 9 y 10). Si todo lo expuesto y analizado con anterioridad no bastara para convencer a nuestros lectores de la naturaleza hermana del hecho poético y el (post)graffiti, terminamos el presente capítulo, de modo consciente, situándonos de lleno, con esta última categoría de *tags*, en el plano de las **alegorías**: ¿qué puede haber más puramente poético, desde los mismos orígenes de la lírica, que este tropo o figura literaria?



[Figs. 59 y 60:
tags alegóricos de Amor.
ZARAGOZA centro, sept. de 2013.
© M.A.A.M.].

⁹³ Este manifiesto apareció publicado en el periódico *El País* en el año 1983. No es arbitrario, a nuestro juicio, que los poetas responsables se declarasen en él herederos del personaje filosófico Juan de Mairena, heterónimo de Antonio Machado. El texto se encuentra disponible en la web del poeta Luis Gª Montero: <http://luisgarciamontero.com/2009/05/10/la-otra-sentimentalidad/> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

6) OCUPACIÓN Y EDICIÓN MURALES: DEL “(POST)GRAFFITI” COMO ENCLAVE ESTRATÉGICO EN LAS REVOLUCIONES CONTEMPORÁNEAS.

6.1) Ocupar el muro

Todos los estudiosos de los fenómenos artísticos urbanos que aquí tratamos y en este capítulo sintetizamos con la expresión “(post)graffiti”, coinciden en señalar, de un modo u otro, su **génesis contestataria**, inconformista, provocadora, rebelde para con los fundamentos urbanos de un **injusto orden social**.

Como sabemos, la teórica argentina Claudia Kozak, por ejemplo, se refiere a las paredes pintadas/escritas como “**subproductos de la ciudad**”⁹⁴, significando con este empleo del nada arbitrario prefijo subordinante “sub-” su dimensión marginal, de exclusión y desigualdad primera: las paredes pintadas como reacción, pues, a un sistema global de jerarquías que se percibe como ilícito y abusivo. Fernando Figueroa-Saavedra, en idéntica dirección, califica las representaciones gráficas que centran nuestra atención como formulaciones de la “**disidencia expresiva**”, fruto en todo caso de la “**marginalidad cultural**”⁹⁵. El zaragozano Jesús de Diego, por su parte, plantea la vocación de “**crítica** de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados” y de “**resistencia** contra la presión social”⁹⁶ inherentes al (post)graffiti.

Esta vocación resistente y disidente del graffiti, que el francés Jean Braudillard calificara de “insurrección mediante signos” en su ensayo de 1973⁹⁷, queda patente desde sus más antiguas manifestaciones documentadas en la historia. Entre los célebres graffitis hallados en las ciudades romanas de Ostia, Roma o **Pompeya** (siglo I d. C.), más allá de las abundantes inscripciones de bien variadas temáticas (amorosa, sexual, propagandística, religiosa, vejatoria u obscena), se advierte ya la rebeldía como principal tendencia discursiva. Similares conclusiones arroja el estudio de los famosos “pasquines” o “**estatuas parlantes**”, tan característicos de la Roma popular entre los siglos XVI y XIX. En estas copias de esculturas helénicas, ciudadanos anónimos colgaban versos satíricos, críticos, de denuncia de la actualidad. Ningún personaje relevante del momento, incluido el Pontífice, escapaba a estos certeros dardos⁹⁸.

No nos parece improcedente, en este orden de cosas, asimilar el (post)graffiti con los denominados “**movimientos sociales**”, tal y como los consideran el sociólogo francés Alain Touraine⁹⁹ y, más concretamente, ya en el contexto reciente español, su discípulo Manuel Castells¹⁰⁰. Los motivos que Castells enumera como propulsores de los movimientos sociales se identifican estrechamente con muchas de las aspiraciones

⁹⁴ cf. Entrevista a la doctora en Letras (UBA) Claudia Kozak en el blog argentino *Escritos en la calle*, por Fernando Aita y Alejandro Güerri: <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=68> [última consulta realizada el 24/05/2014].

⁹⁵ cf. FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando. Graffiti y espacio urbano. *Cuadernos del Minotauro*, nº1, Madrid: 2005, p. 1.

⁹⁶ cf. DE DIEGO, Jesús. La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano [en línea]. Disponible en: www.graffiti.org, 1997, p. 2 [última consulta el 23/05/2014].

⁹⁷ cf. BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer: Les graffitis de New York ou l'insurrection par les signes [en línea]. *Papers*, nº3, Barcelona: Barral editors, 1973. Trad. propia. Disponible en: <http://lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.pdf> [última consulta realizada el 24/05/2014].

⁹⁸ Acerca de los graffiti de Pompeya y de Pasquino, *vide*, respectivamente: BERRY, Joanne. *Pompeya*. David Govantes (trad.). Barcelona: Akal, 2009; RENDINA, Claudio. *Pasquino, statua parlante: quattro secoli di pasquinate*. Roma: Newton Compton, 1996.

⁹⁹ cf. TOURAIN, Alain. *Movimientos sociales hoy*. Madrid: Editorial Hacer, 1990.

¹⁰⁰ cf. CASTELLS, Manuel. *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

de reivindicación ideológica del (post)graffiti que venimos comentando y ejemplificando a lo largo de nuestro estudio. A la sazón:

*...explotación económica, pobreza desesperada, desigualdad inicua, política antidemocrática, estados represores, justicia injusta, racismo, xenofobia, negación cultural, censura, brutalidad policial, belicismo, fanatismo religioso [...], negligencia hacia el planeta azul [...], indiferencia por la libertad personal, violación de la privacidad, gerontocracia, intolerancia, sexism, homofobia y otras atrocidades...*¹⁰¹

El catalán Manuel Castells, en sus últimos trabajos, dedica especial atención a las complejas realidades que confluyen en las revoluciones contemporáneas vividas, tanto en el mundo occidental como oriental (no olvidemos la llamada “Primavera Árabe”), desde 2004 a 2011. Analiza su espectacular “contagio en un mundo conectado en red mediante Internet inalámbrico y marcado por la rápida difusión viral de imágenes e ideas”¹⁰², explicándolos a la luz de las ideas clave de **indignación** ante el dolor colectivo y **esperanza** de cambio.

El aspecto de la difusión a gran escala de imágenes e ideas, nos parece hermanar nuevamente el (post)graffiti con dichos movimientos sociales de ánimo revolucionario. El papel que las nuevas tecnologías jugarán al respecto, como en el caso de los movimientos sociales, será determinante. De ello versará el último epígrafe (7, p. 61) de este trabajo, centrado en la reflexión acerca de lo que hemos bautizado como “muro audiovisual 2.0”.

Avanzamos, por ahora, la idea de que los espacios en línea y el muro intervenido comparten una característica fundamental: son espacios de autonomía, al margen del control institucional. Espacios que subvierten o, al menos, así lo pretenden, las relaciones de poder establecidas. Hacen aquí su aparición los conceptos de “**espacios ocupados**” o, para Julia Ramírez Blanco, “**espacios liberados**”¹⁰³. Éstos han sido y continúan siendo piedra de toque para revoluciones contemporáneas como el **15M** o el **22M** (las concentraciones de indignados y las marchas de la dignidad, respectivamente) en Europa y, ante todo, España.

El 15M o movimiento de los *indignados*, así denominado por influencia del texto *Indignez-vous!*¹⁰⁴ del pensador y militante político francés de origen alemán Stéphane Hessel. Este movimiento surgió cuando, tras la multitudinaria manifestación del 15 de mayo de 2011 en Madrid, convocada por diferentes sectores ciudadanos para reclamar una democracia más participativa bajo el lema “**Democracia Real YA**”, una cuarentena de personas decidió espontáneamente acampar esa noche en la madrileña Puerta del Sol. Este gesto de protesta se vio rápidamente multiplicado por plazas de todo el país. Sería heredero de movimientos británicos anti-carreteras y *okupas* como *Reclaim the Streets* o *Clarendon Road*, surgidos desde los años 80 y 90 sobre la idea del “**activismo como lugar**”¹⁰⁵. En ellos, como en el reciente caso español, la pragmática del graffiti y sus derivas resulta fundacional. Para Julia Ramírez, además, los movimientos españoles y la denominada **Ciudad Sol** constituyen obras de arte en sí mismos: “**utopías artísticas de revuelta**”, como anuncia el título de su último y tan

¹⁰¹ Op. cit., CASTELLS, p. 29.

¹⁰² Op. cit., CASTELLS, p. 20.

¹⁰³ cf. RAMÍREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Cátedra, 2014, p. 19.

¹⁰⁴ cf. HESSEL, Stéphane. *Indignez-vous!* París: Indigène, 2010

¹⁰⁵ Op. cit., RAMÍREZ, P. 23.

celebrado libro¹⁰⁶. Graffiti, postgraffiti y poesía dialogan libremente en el corazón mismo de dichas utopías, **comunidades ciudadanas desobedientes ante el empoderamiento expresivo, económico y político de las élites** en éstas nuestras sociedades urbanas¹⁰⁷.

El movimiento 22M o las marchas de la dignidad, por su parte, suponen una continuación, casi tres años después, del espíritu del 15M. Coinciendo con el aniversario de las revoluciones estudiantiles de París en 1968, que se iniciaron en Nanterre el 22 de marzo de ese año, numerosas columnas ciudadanas entraron a pie en Madrid el 22 de marzo de 2014. Llevaban semanas en ruta desde los cuatro puntos cardinales del país, con el objetivo de confluir en la capital en una manifestación conjunta que reivindicaba un cambio en la dura política anti-crisis dictada por las altas instancias europeas. También se protestaba, como ya hemos tenido oportunidad de recordar anteriormente, contra las últimas polémicas medidas del gobierno del Partido Popular de Mariano Rajoy: la Ley del Aborto promovida por Alberto Gallardón o los “recortes” en educación pública ideados por el ministro José Ignacio Wert, entre otras impopulares disposiciones gubernamentales...

Las réplicas de estos movimientos sociales se darían a escala global. Baste recordar las revueltas por la democracia de la “**Primavera Árabe**” en países como Túnez, Argelia, Siria, Líbano, Egipto, Irán, Marruecos... En todos estos casos, el (post)graffiti, sumado a Internet, supuso una poderosa herramienta de cambio y un fiel relato del mismo. La rápida proliferación de obras antológicas sobre el (post)graffiti en al Primavera Árabe, entre las que destaca la labor del egipcio Hibah Hilmi¹⁰⁸, da buena cuenta de ellos.

Recordemos del mismo modo el movimiento del **15O** (15 de octubre de 2011), promovido desde España, gracias a la red social *Twitter*, por la plataforma “Democracia Real YA”. El 15O presentó ramificaciones de desobediencia civil tan sonadas como la iniciativa **Occupy Wall Street**, en el distrito financiero de Nueva York. Ésta se enfocó hacia la lucha contra la hegemonía de las empresas, la avaricia corporativa, la desigualdad económico-social y, en suma, la deshumanización que el capitalismo exacerbado provoca en nuestras sociedades en crisis.

Regresando a los dominios urbanos de nuestro país, no debe de ser banal que, paralelamente a todos estos acontecimientos, en julio de 2011, se produjera, en línea, propulsada desde España por colectivos ciudadanos implicados en el 15M, la **Declaración Universal de los Derechos Urbanos (The Universal Declaration of Urban Rights)**¹⁰⁹. Constituye éste una lógica reacción a las políticas de especulación del suelo y mala gestión urbanística que han marcado el crecimiento de nuestras ciudades en los últimos años. Parte del llamado “Manifiesto de indignados/as por la precariedad urbana”, firmado por un nutrido “grupo de profesores/as, investigadores/as, profesionales y ciudadanos/as preocupados/as” que, “reunidos en el marco de los

¹⁰⁶ Dicha obra figura entre la bibliografía recomendada por la interesantísima exposición *Playgrounds: reiventar las plazas*, del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (del 30 de abril al 22 de septiembre de 2014): <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/playgrounds> [última consulta el 20/06/2014].

¹⁰⁷ El *Mapa conceptual 3.0 de la Acampada Sol*, por Marga Padilla, de buena cuenta de esto: <http://www.unalineasobreelmar.net/mapa-conceptual-de-la-acampada> [última consulta el 20/06/2014].

¹⁰⁸ cf. HILMI, Hibah. *(En el interior del mártir. Arte de las calles de la revolución egipcia)*. El Cairo: Dar al-Ayn lil-Nashr, 2013.

¹⁰⁹ Consultese el sitio web: <http://declaracionderechosurbanos.com/> [última consulta el 20/06/2014].

movimientos sociales del 15M”, se plantean como objetivo “aportar reflexiones, denuncias y propuestas al debate de la ciudad”¹¹⁰.

Entre los derechos urbanos insoslayables de todo ciudadano, la Declaración establece lo que podríamos llamar el “ciudadanocentrismo”: otorgar prioridad a las necesidades humanas de comunicación y encuentro, velando en todo momento por la sostenibilidad, la capacidad de acción y autogestión, el **derecho a la libre expresión**, los valores de integración y tolerancia; el respeto al paisaje urbano, la naturaleza, el patrimonio y la dimensión identitaria tras la idea de “barrio”... Nos resulta de especial interés, claro está, el derecho a la libre expresión en el medio urbano. Paradójicamente (o quizás no tanto), su reivindicación es coetánea, no lo olvidemos, a la normativa municipal vigente del Ayuntamiento de Madrid según la cual el acto de escribir/pintar sobre muros públicos debe penalizarse con multas de entre 1.500 y 3.000 euros (6.000 euros para los reincidentes)¹¹¹.

En este contexto, consideramos que el muro reviste idénticas implicaciones que los espacios ciudadanos por excelencia, la calle y la plaza, reivindicados en estos movimientos sociales. El muro se toma y ocupa, se reconquista y recupera popularmente con cada intervención, a golpe de arma blanca: aerosol y palabra. Regresa así el muro, al igual que las plazas en torno a las que se constituyó el espíritu del 15M, desde las manos especuladoras del poder a las del pueblo, su único dueño legítimo.

*Los espacios ocupados no son algo sin sentido: normalmente están cargados con el poder simbólico de la invasión de los centros de poder del estado o de las instituciones financieras [...]. Al tomar y ocupar un espacio urbano, los ciudadanos recuperan su propia ciudad, una ciudad de la que fueron desalojados...*¹¹²

Tomar las plazas, al igual que **tomar el muro**, significa, ante todo, en palabras del teórico del 15M Santiago López Petit en uno de sus artículos digitales más difundidos, “**tomar la palabra**”¹¹³. Gesto éste que viene a ilustrar y apoyar nuestro discurso en torno a la poeticidad consustancial del (post)graffiti. En mayor medida aún cuando López Petit añade: “pero la palabra, el discurso, no es tanto lo que se dice como lo que se hace [...]. El problema no es si abandonamos la plaza o no. Es problema es *cómo desbordamos la plaza [...]*”⁹.

López Petit, tras la eclosión inicial del movimiento 15M como protesta, acusó enseguida la necesidad de canalizarlo hacia la acción efectiva. De ahí la metáfora empleada, que encierra tanto más que una metáfora, “desbordar la plaza”. Se refiere así a la obligación de pasar a una constitución, si no política, al menos sí politizada y todo lo pragmática posible del movimiento. Ante tal desafío, propone un plan de actuación estratégico por objetivos claros. Muchos de los puntos recogidos en dicho plan nos reenvían a realidades que nos resultan bien familiares. En muchos pasajes, bien podría estar describiendo López Petit, o eso nos parece a nosotros, la táctica del escritor de

¹¹⁰ cf. “Indignados ciudad”, en: <http://declaracionderechosurbanos.com/blog/manifiesto-indignados-ciudad/> [última consulta el 20/06/2014].

¹¹¹ cf. ABDELRAHIM, Jaled. Botella recrudece la guerra a las pintadas con multas de 3.000 euros [en línea]. *El País*. Madrid: El País, 11/02/2010.

¹¹² Op. cit., CASTELLS, p. 28.

¹¹³ cf. LÓPEZ PETIT, Santiago. Desbordar las plazas. Una estrategia de objetivos [en línea]. *Espai blanc: novetats, convocatòries, pensaments ràpids*, artículo publicado el 03/06/2011, Barcelona: Espai blanc.

Disponible en línea en: <http://espai-en-blanc.blogspot.com.es/2011/06/desbordar-las-plazas-una-estrategia-de.html> [última consulta el 20/06/2014].

graffiti o artista urbano en su política de permanente re-ocupación del muro. Por ejemplo:

Desbordar la plaza [...] consiste en infiltrarse dentro de la sociedad como un virus, actuar como partisanos que sabotean la realidad durante la noche⁹.

¿No están acaso trazando estas palabras de López Petit un ajustado retrato del escritor de graffiti o el artista de postgraffiti? Desbordar la plaza ocupada, por tanto, equivaldría a desbordar sus ocupados muros, convirtiéndolos en el motor de cambio social efectivo que tanto preocupa, bien lo sabemos, a artistas como los *BoaMistura*.

Nos referimos a una plaza y unos muros que, como con gran acierto muestra Castells, en los mencionados movimientos del 15M y el 22M españoles, presentan una doble vertiente: la urbana o física; y la digital, en línea. Se ocupan, física y simbólicamente (poéticamente) las plazas, pero también, al mismo tiempo, con idénticos procesos y resonancias, las **redes**.

Quisiéramos matizar añadiendo, a modo de síntesis, que el espacio del **muro ocupado**, dentro de esta pluralidad de redes ciudadanamente recuperadas, actúa como enclave estratégico fundamental. Los casos concretos que se observan a continuación (sobre todo, el de *Neorrabioso*, extraordinariamente inspirado, inspirador y activo durante el 15M) vendrían a esclarecer, sosteniéndola con firmeza, esta tesis.

6.2) Neorrabioso, paradigma de la “edición mural”

Llegado este punto, una presentación al uso de la figura de *Batania*, el poeta *Neorrabioso*, carecería de sentido. Su perfil creador, en toda su originalidad, se ha venido trazando en diferentes epígrafes del presente trabajo, bajo distintos enfoques, haciéndose evidente una sola verdad: *Neorrabioso* es sus pintadas. También en el caso de este artista la heteronomía callejera adquiere, igual que para *suso33*, una peculiar relevancia. El personaje heterónimo, cual superhéroe de cómic de Marvel, fagocita casi por completo la identidad civil que tras él se esconde.

Efectivamente, poco sabemos, apenas un par de pinceladas vagas, de la biografía “real” de *Neorrabioso*. Sabemos, para comenzar, que llegó desde un pueblo vizcaíno a Madrid hacia 2007, commocionado por la pérdida de su padre, que fue el desencadenante de su actividad poética:

Yo no soy un escritor por vocación, escribo desde que murió mi padre, si me lo devuelven dejo de escribir¹¹⁴.

Sabemos que responde al nombre de Alberto. Sabemos que en su vida ha amado al menos a dos mujeres, Iratxe y Natalia, porque sus versos-pintada o “micropoemas-susto”, como él los llama, así lo atestiguan, desde 2011, por muros de toda la capital. Precisamente por esto, planea sobre ese dato la duda, como una sombra, de la autoficción: ¿dos mujeres o, más bien, dos ideas de mujer? Sabemos que se considera “antivasco y antiespañol”¹⁰⁷. Sabemos que es un ávido lector y trabaja de noche como conserje. Sabemos que no usa aerosoles profesionales, caros, sino “sprays de los chinos”¹⁰⁷. Sabemos que no sabe pintar. Sabemos, sobre todo, de su rebeldía, su

¹¹⁴ cf. GARCÍA DE BLAS, Elsa. El graffiti poético “neorrabioso” [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Edición Madrid, Reportaje, 25/07/2011.
Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/07/25/madrid/1311593062_850215.html [última consulta realizada el 20/06/2014].

malestar ante la injusticia, su empatía con los dolores ajenos, su hondo compromiso humano con las luchas ciudadanas y obreras.

Tanto es así, que el personaje *Neorrabioso* no oculta, en toda entrevista que concede, su herencia poética social. Ni oculta que el movimiento de los indignados o 15M, en 2011, le “devolvió la inspiración”¹⁰⁷. Hasta entonces, nadie o muy pocos, en restringidos círculos poéticos al calor de ciertos cafés, bares o tertulias de la noche madrileña, sabían de su poesía. El 15M fue el principal desencadenante que le llevó a trasladar sus versos del papel a los muros. Del espacio de lo inédito, elitista y cerrado (en general, los lectores de poesía suelen ser otros poetas o, a lo sumos, críticos de poesía) a la amplitud de los espacios populares habitados. Al pueblo llano, como suele decirse. En sus propias palabras:

*Me di cuenta de que cuando publicas un libro, sólo llegas a determinada gente. Gente que también es poeta, en general. Entonces, yo, como quería llegar al carnicero, quería llegar a la modista, quería llegar al frutero, ¿no? Pues siempre estaba a ver cómo hacer una poesía que impacte tanto a la gente que, a la gente que le gusta, te diga “este tío es el puto amo” y, a la gente que no le gusta, te diga “peazo hijo de puta es este hombre”, ¿no? Y, por otra parte, hacer pintadas en las paredes, pues... Pienso que en la poesía hay demasiada logorrea, hay demasiado... Todo el mundo escribe y cada vez escribe más y al final se hace un montón de ruido, ¿no? Un montón de exceso, ¿no? En cambio, si tú sabes que vas a poner poesía en las calles, ¿no? Y que la policía te va a perseguir, y las brigadas de limpieza te van a perseguir, pues vas a ser lo más corto posible y lo más rápido posible. No vas a empezar a escribir diez o doce endecasílabos porque no... porque no te va a dar tiempo... ¿no? [...]. Es el pueblo, la gente, la que dice que yo soy poeta. No son otros poetas, ni son catedráticos. Yo no consiento que esa gente diga que yo soy o no soy poeta*¹¹⁵.

Esta voluntad expresa de “llegar” al pueblo, para servirle, encontró una vía privilegiada de realización, como anunciábamos, durante el 15M. Muchos de los lemas que, con ocasión de las acampadas y manifestaciones ciudadanas se corearon o se vieron en pancartas por todo el país en aquellos momentos, se debieron a *Neorrabioso*. Desde su blog personal¹¹⁶, el poeta graffitero iba lanzando versos que enseguida se convertían en auténticas divisas revolucionarias. Otros, por ejemplo, el celebrado “No somos perroflautas, ¡somos tigreflautas!”, adquirieron dimensiones de verdaderos emblemas generacionales para los “jóvenes sin futuro” o *Lost Generation*¹¹⁷, como ellos se denominaban a sí mismos, que acampaban en la madrileña Puerta del Sol.

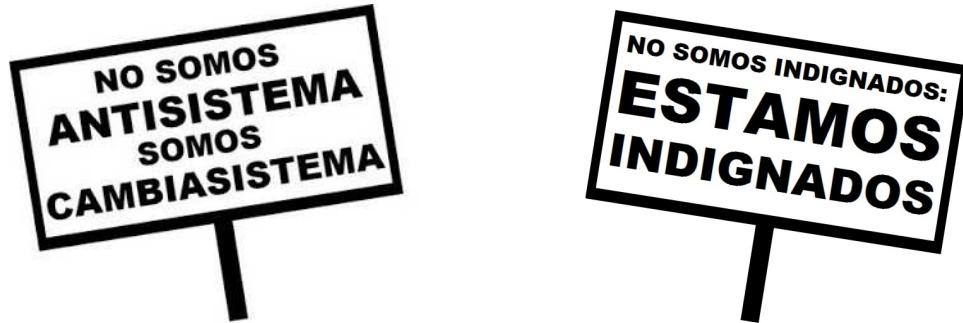
¹¹⁵ cf. *Un poeta más que urbano: entrevista a Batania Neorrabioso* [en línea]. Madrid: Yourbanclash, 2012, mins. 0:30 a 3:32.

Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=HajGr0IZ3MI> [última consulta realizada el 20/06/14].

¹¹⁶ cf. Lemas del 15M en orden alfabetico, en el blog de *Neorrabioso*:

<http://neorrabioso.blogspot.com.es/2012/04/150-lemas-del-15-m-en-orden-alfabetico.html> [última consulta realizada el 20/06/2014].

¹¹⁷ cf. los poemas *Lost Generation* y *Puerta del Sol*, de Martha Asunción Alonso, en *La soledad criolla*. Madrid: Ediciones Rialp, col. Premio Adonáis, 2013; *Detener la primavera*. Madrid: Hiperión, col. Premio Antonio Carvajal, 2011.



[Figs. 61 y 62: dos conocidos lemas del 15M, por *Neorrabioso*, recogidos en su blog y compartidos *ad infinitum* en redes sociales. © *Neorrabioso*].

La obra poética del graffitero *Neorrabioso* no sólo constituye un inmejorable ejemplo de la “ocupación mural” que venimos delimitando. También de lo que nosotros acto seguido denominaremos “edición mural”. Partiremos, con este fin, de la formulación del graffiti como “conversación mural” que en 1995 planteara el lingüista, estudioso del graffiti pionero en España, Joan Garí:

Llamamos “graffiti” a un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo -desde el mutuo anonimato- en un lugar donde no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales, en ósmosis y amalgama recurrente¹¹⁸.

En la actividad mural del poeta *Neorrabioso*, además del hondo compromiso social, confluye un posicionamiento manifiesto en contra de la codificación de los lenguajes de los mass-media, en general, y de la codificación hegemónica de los lenguajes culturales en general. El firme convencimiento, dicho de otro modo, de lo erróneo de esta deriva económica de la literatura y todo tipo de arte en nuestros tiempos.

El recurso al *graffitismo*, para nuestro artista, reviste, además de las ya consabidas connotaciones obreras, significados en relación con la resistencia ante las leyes mercantiles de la oferta y la demanda que hoy rigen el *consumo*, nunca mejor dicho, de los *productos* artísticos. La poesía y el arte, no pueden, para *Neorrabioso*, verse reducidas a objeto-producto: no pueden ni deben ser un mero engranaje más del amoral sistema capitalista.

Así, conservando el principio dialogístico definitorio del graffiti y de todo acto de escritura-lectura, intertextual por definición¹¹⁹, *Neorrabioso* se aventura a la insólita empresa de **compartir** sus versos. Compartirlos, decimos bien: no venderlos. Ofrendarlos, para quien quiera o precise hacerlos suyos, por los muros físicos de la capital y los muros 2.0, figurados, de las redes sociales. *Neorrabioso* se embarca así, en 2011, con gran éxito de público, en la excéntrica empresa de la ocupación mural replanteada como “**edición mural**”.

Hasta 2013, *Batania-Neorrabioso* será un poeta sin obra publicada en papel. Las mayores casas editoriales españolas dedicadas a la poesía, durante esos dos años, le solicitarán sin tregua, sin importales sus constantes negativas. Finalmente, la pequeña editorial balear La Baragaña, de espíritu alternativo e independiente, con sede en

¹¹⁸ GARÍ, Joan. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Barcelona: Fundesco, 1995, p. 26.

¹¹⁹ cf. BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1979 ; KRISTEVA, Julia. *Semiotica*. Madrid: Fundamentos, 1978.

Mallorca, logra persuadirle: son muchos los lectores entregados -y en aumento- que reclaman con entusiasmo la publicación de un libro con sus versos murales. *Neorrabioso* termina, pues, por acceder. No incurre, sin embargo, en contradicción ideológica importante respecto a su postura de resistente: La Baragaña se caracteriza por sus planteamientos al margen de los grandes cauces de distribución. Su elección como casa editora, por lo tanto, demuestra la voluntad del artista de perseverar, a pesar de acceder a ser publicado, en sus planteamientos críticos y su actitud anticapitalista originales.

Por otra parte, la entrada en el circuito comercial de su libro *Poemas y pintadas* no tendrá lugar siguiendo ninguna de las vías normativas de distribución. En primer lugar, el libro puede adquirirse únicamente en contados puntos de venta oficiales (en Madrid, tan sólo en siete librerías y cafés alternativos, amigos del autor). Además, no se establece un precio convencional para la publicación, tal y como lo hace público el propio autor en su blog:

El libro, de 115 págs., cuesta 5 euros en España, gastos de envío incluidos, y 4 en los recitales que dé en Madrid. El que quiera adquirir un ejemplar, que me envíe un correo con su dirección postal a neorrabioso@yahoo.es y detalle si quiere pagar contrarreembolso o por transferencia bancaria (una vez que reciba el libro, no antes) a mi cuenta de Triodos Bank¹²⁰.

Un último aspecto a destacar de la obra de *Neorrabioso*, muy especialmente a raíz de la aparición de su libro *Poemas y pintadas*, es su **faceta fotográfica**. Sus intervenciones murales carecen de grandes pretensiones estéticas: emplea siempre el spray negro, de poca calidad; los trazos sencillos, rectos; y una caligrafía de claridad casi escolar, sin concesión a la fantasía o florilegio alguno. Esta técnica de graffiti rudimentaria se ve compensada, en su blog y el mencionado libro (que alterna texto con fotografías de los muros intervenidos), por una técnica fotográfica notablemente mejorada. A pesar de que no todas las fotografías publicadas son de su autoría, sí puede afirmarse, a nuestro parecer, que todas ellas comparten hábiles estrategias fotográficas, sobre todo, un agudo sentido del espacio y una preocupación notable por los simbolismos de las cuidadas composiciones tras cada imagen (*vide infra* e imágenes de *Neorrabioso* anteriormente incluidas en el presente trabajo, en las pp. 28-30).



[Fig. 63: *Siempre que nieva tengo cinco años.*
2011, Madrid centro. ©Neorrabioso].

¹²⁰ cf. <http://neorrabioso.blogspot.com.es/> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

6.3) Las guerrillas de Acción Poética

A finales de la década de los 90, sobre el mismo principio de la ocupación y la edición mural poéticas que una década después *Neorrabioso* llevará en España a su máxima expresión, comienzan a verse por **Monte Rey (Méjico)** las primeras intervenciones bajo el lema “Acción Poética”. En muros del área metropolitana, se blanquea a rodillo, con pintura plástica blanca, una banda sobre la que se integran en negro, con caligrafía precisa y clara, uno o a lo sumo dos versos propios o bien ajenos, privilegiándose aquellos de tono optimista y temática amorosa.

En los últimos años, coincidiendo con el auge del fenómeno *Batania-Neorrabioso*, la extensión y las réplicas del movimiento en España han resultado espectaculares. Existe actualmente una auténtica **red de guerrillas** de *Acción Poética* activas en todas y cada una de las grandes ciudades españolas (así como en Hispanoamérica), además de, por supuesto, en el mundo digital. La primera ciudad española en pasar a la acción poética fue Valladolid¹²¹, con intervenciones que revolucionaron el paisaje del popular Parque de las Norias. Aquí se encuentra hoy la sede digital del movimiento: su página oficial de Facebook, gestionada desde esta ciudad castellana, cuenta con más 50.000 seguidores (dato contrastado en junio de 2014). Internet constituye la herramienta fundamental de difusión de estas poéticas intervenciones urbanas y ha desempeñado, una vez más, un rol capital en su extraordinaria expansión.

El objetivo del movimiento, según sus propios integrantes, es “utilizar las píldoras filosóficas, el mensaje poético, para despertar sonrisas entre los viandantes (...) transmitir ideas positivas en unos tiempos muy chungos (...) También valen estrofas de canciones, como el *Fly me to the moon* de Sinatra”¹¹². Que la poesía, en definitiva, integre el paisaje urbano. Con este fin, precisan en sus intervenciones permisos municipales y licencias, que muy a menudo, a diferencia de *Neorrabioso* u otros graffiteros, tienen. De ahí que sus mensajes perduren notablemente más que otros. El hecho de que no se trate nunca de consignas políticas supone otra divergencia crucial respecto a los planteamientos de *Neorrabioso* e influye también en su mayor duración.

Sin embargo, estas palpables desemejanzas existentes entre *Acción Poética* y *Neorrabioso* no minimizan sus múltiples aspectos en común. Al igual que en el de *Neorrabioso*, estas guerrillas urbanas no buscan tanto la transgresión o la belleza plásticas como las simbólicas, y resulta emblemática la dimensión fotográfica de casi todas sus comunicaciones en línea. Las imágenes compartidas en redes sociales y a través del blog *Acción Poética en España*¹²² suelen testimoniar de un notable **sentido compositivo y escenográfico**, llegando algunas intervenciones a difuminar fronteras con la **acción artística y lo performativo**.

En Madrid, destaca, por su intensa actividad y la originalidad de sus enclaves, el grupúsculo “Acción Poética-Retiro”.

¹²¹ cf. V.M., V. El movimiento “Acción poética” conquista con versos más paredes de Valladolid [en línea]. *El Norte de Castilla*. Valladolid: El Norte de Castilla, Noticias, Barrios, 17/10/2013.

¹²² cf. <http://blogdeaccionpoetica.blogspot.com.es/> y <https://www.facebook.com/AccionPoeticaEspana> [últimas consultas el 20/06/2014].



[Fig. 64: poema del uruguayo Mario Benedetti en escalinata, 2013, Madrid, © Acción Poética-Retiro].

6.4) La poesía-DYMO y los urbemas

Pronto la intervención poética del paisaje de la ciudad rebasa los límites de la edición estictamente mural, buscando nuevos soportes, como los diferentes elementos del **mobiliario urbano**, y nuevos medios. Entre estos últimos, en 2012, destaca el fenómeno de la *poesía-DYMO*, así bautizada por el joven poeta andaluz **Cristian Alcaraz**, su iniciador. Se trata de versos cortos, de poetas contemporáneos españoles, impresos en etiquetas *dymo* e instalados de forma estratégica en lugares como bancos públicos, farolas, aceras, papeleras, marquesinas de autobuses, semáforos, cajeros automáticos, señales de tráfico, vallas de obra, pasos de cebra, barandillas en puentes o viaductos, ventanillas de tren...

Desde la ciudad de **Málaga**, la poesía-DYMO pronto se extiende y encuentra réplicas urbanas por toda España e incluso otras ciudades europeas, como bien puede verse en las galerías fotográficas del blog oficial¹²³.

En 2012, el proyecto resulta ganador de la modalidad de artes visuales del certamen de creación joven **MÁLAGACREA**, organizado por la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de esa ciudad. Un año después, en mayo-junio de 2013, se expone con notable éxito una muestra fotográfica de intervenciones e instalaciones urbanas con poesía-DYMO en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC).

El fenómeno captaría pronto la atención teórica de otro poeta contemporáneo español, el asturiano **Francisco Priegue**. A partir de los planteamientos de Alcaraz y su *poesía-DYMO*, Priegue propone, en su blog, la interesante definición de “**urbema**”:

urbema. (Del lat. urbs, -bis; del cast. poema).

1. m. *Texto poético expuesto en paisaje urbano, especialmente el muy populoso.*

Tomando como referencia el proyecto POESÍA-DYMO del poeta malagueño Cristian Alcaraz, surge URBEMAS, una nueva propuesta de poesía urbana que por medio de marcadores de etiquetas DYMO busca expresar fragmentos de

¹²³cf. *Poesía-DYMO*: <http://poesiadymo.blogspot.com.es/> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

*poemas de distintos autores con el fin de trasladarlos a las calles de diferentes localidades como Avilés y Concejos cercanos a ésta*¹²⁴.

La definición que de esta nueva noción de “urbema” realiza Priegue, para nosotros, bien puede englobar, además de la *poesía-DYMO*, las actuaciones de las guerrillas de *Acción Poética*, *Neorrabioso* y tantos otros, anónimos, que comparten poesía, arte y, en suma, pensamiento en nuestras ciudades.

Personalmente, reutilizamos dicha noción a la hora de concebir las extensiones urbanas y en línea que implica nuestro último poemario, *Skinny Cap* (Sevilla, Libros de la Herida, 2014). Así, en la página web donde compartimos imágenes de las intervenciones urbanas realizadas por los lectores, sirviéndose de los *stencils* o plantillas diseñados por los artistas de *Humanicity* en diálogo con los versos, preferimos, por todo ello, definir el libro no ya como un “poemario” al uso, sino como “**urbemario**”¹²⁵.

En efecto, consideramos que en la joven poesía española, así como en el arte urbano reciente, las fronteras genéricas se encuentran menos delimitadas que nunca; y que, en ambos ámbitos, la compleja realidad urbana que los artistas-ciudadanos aprehenden constituye mucho más que una línea temática privilegiada. Mucho más que un mero espacio. La ciudad y la **ciudad pixelada** son, ahora, necesariamente, tanto el medio como el modo primero de representación. **Asunción absoluta del fondo en forma.**

Y viceversa.



[Fig. 65: Una mano en el tronco de la historia. Urbema de la poeta Erika Martínez. 2012, Pza. de Séneca, Córdoba. © Poesía-DYMO].

¹²⁴ cf. *Urbemas*: <http://franciscopriegue.blogspot.com.es/p/urbemas-proyecto-de-poesia-urbana.html> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

¹²⁵ cf. *Skinny Cap*, un ‘urbemario’ by Látigo Verde, en: <http://skinnycap-lh.com/> [última consulta en línea realizada el 20/06/2014].

7) EL CAMINO HACIA EL “MURO AUDIOVISUAL 2.0”: LOS ARTISTAS PIONEROS *BOAMISTURA, SUSO33 Y BLU*

7.1) Hacia el “muro audiovisual 2.0”

Resulta innegable que los **medios de comunicación de masas** y las **nuevas tecnologías** de finales del siglo XX e inicios del XXI han influido de modo capital y decisivo en el arte de nuestra época, modificando profundamente sus paradigmas. Así, hemos asistido en la transición de uno a otro siglo, paralelamente al desarrollo agigantado de los medios y herramientas digitales en el contexto de estas nuestras sociedades actuales de la imagen y el espectáculo ultra-industrializadas, a una no menos agigantada diversificación de los géneros, temáticas, presuposiciones, implicaciones, procesos, soportes y espacios artísticos.

En los ámbitos del graffiti y el postgraffiti, el curso estético de los acontecimientos ha seguido asimismo esta dirección. De esta forma, con la democratización progresiva de **Internet** desde mediados de los 90, hasta su instauración definitiva en nuestros días como medio privilegiado de comunicación global, hemos asistido a su paulatina asimilación como plataforma de exposición, primeramente, y como utensilio creativo, más tarde, por parte de los artistas de graffiti y postgraffiti. Así las cosas, apenas podríamos nombrar uno solo de ellos que, en pleno año 2014, no conozca y explote, en mayor o menor medida, las múltiples posibilidades artísticas que la red ofrece.

En la constitución actual de lo que hemos dado en llamar “el **muro audiovisual 2.0**” entre los artistas de los ámbitos que nos interesan confluyen, para nosotros, dos actitudes o tendencias generalizadas que procederemos a considerar a continuación: nos proponemos llegar, de esta forma, inductivamente, a una delimitación semántica clara del concepto de “muro audiovisual 2.0” mismo.

A la hora de bautizar en nuestra propuesta de “muro audiovisual 2.0”, contamos con el precedente de la creación, en la década de los 60 estadounidenses, del llamado **“Wall of Sound”**, a cargo del músico y productor musical **Phil Spector**¹²⁶. Más concretamente, Spector, quien produjo a fenómenos pop masivos como los ingleses *The Beatles*, desarrolló esta noción en Los Ángeles (California), en los estudios *Gold Star*. Colaboró, para ello, con ingenieros de sonidos y músicos de sesión, que unieron recursos para la creación de un sonido denso, reverberado y de múltiples capas: confluían en ellas, al unísono, muy variados instrumentos con arreglos prácticamente orquestales. Se trató de una hábil adecuación sonora al panorama técnico de reproducción musical de la época, pues la nueva estrategia se reveló particularmente adecuada para las *juke-boxes* del momento. Este aspecto, sumado al desplazamiento de la noción de “muro” más allá de sus reductoras implicaciones físicas, emparenta al muro sonoro con nuestro muro audiovisual 2.0.

Mas, ¿a qué nos referimos al tratar de muro audiovisual 2.0? Anunciábamos más arriba que trataríamos de dos tendencias generalizadas de creación en este ámbito, cuya consideración nos ayudaría a definirlo. Detengámonos, pues, en esas posturas artísticas ligadas a la explotación del muro audiovisual 2.0 que nos parecen adoptar los artistas de (post)graffiti pioneros al respecto.

¹²⁶ Para ampliar información, visítese la web personal de Spector en: <http://www.philspector.com/> [última consulta realizada el 20/06/2014].

En primer lugar, observamos que, para ciertos artistas o bien para artistas aún en etapas tempranas de su transición de un espacio-modo de representación a otro, el muro audiovisual 2.0 se manifiesta como una **elongación y transposición del muro físico** clásico. Observamos este fenómeno en la multiplicidad de **Black Books**¹²⁷ digitalizados que estos artistas comparten hoy día en la red, ya sea a través de foto-logs, blogs o sitios webs varios¹²⁸, foros y web-comunidades hip-hop como *Art Crimes* (<http://www.graffiti.org>), fanzines digitalizados y webzines (www.bombingscience.com) o diversas plataformas y redes sociales basadas en la imagen compartida, tales como *Flickr*, *Picasa*, *Instagram*, *Facebook*, *Google +*... Mención aparte merece el sitio web argentino *Escritos en la calle* (www.escritosenlacalle.com), que combina la cartografía satélite de *Google Maps* con un repositorio de imágenes basado en la tecnología colaborativa *Wiki*. Ofrece así un minucioso mapa a tiempo real de los paratextos urbanos de la ciudad de Buenos Aires. En nuestro país, existe el sitio análogo, aunque carente del aspecto cartográfico, *Escrito en la pared* (www.escriptoenlapared.com).

En este contexto, se produce el prodigo de la visibilización de múltiples y valiosos materiales que tradicionalmente permanecían inéditos, relegados al archivo personal que cada artista custodiaba celosamente: pensamos, especialmente, en los bocetos preparatorios de las piezas. De idéntica manera, éstos y otros materiales, como las fotografías de piezas realizadas o en proceso de realización, transcinden sus hasta ahora reductoras coordenadas temporales y espaciales, por no decir gremiales, que, en combinación con las fuerzas represoras policiales y gubernamentales (sobre todo, multas policiales y planes de limpieza de los Aytos. o consorcios de transportes locales), condenaba a una inmensa mayoría de estas obras a una existencia más que efímera: marginal. Es, por ejemplo, el caso de la fotografía que abajo se adjunta, del madrileño grupo de *Graffiti Writers BBP*, que nos ha sido cedida por uno de sus componentes, TAER. Esta imagen estuvo durante un tiempo publicada en el sitio web, ahora fuera de servicio, de la agrupación y gracias a ella -a su publicación abierta en línea- podemos asistir, en tanto que espectadores externos al *Graffiti Movement* y al grupo en cuestión, a la captura de un instante clandestino del proceso que otrora, en un contexto de

tecnología analógica, nos hubiera resultado absolutamente ajeno por inaccesible.



[Fig. 66 (vide supra, p. 62): los BBP bombardeando trenes en Beja, Portugal, en julio de 2013. ® TAER].

¹²⁷ En el léxico específico del *Graffiti Movement*, el término *Black Book* puede presentar dos acepciones cercanas, pero diferenciadas: se denominan así los cuadernos personales de bocetos preparatorios y también los álbumes fotográficos, igualmente personales, de las piezas ya realizadas de cada artista.

¹²⁸ Citaremos, a modo de ejemplos, sólo tres: 1) el blog del fanzine madrileño *Wanted Magazine*, en www.wantedmagazine.wordpress.com 2) el foto-log *Flecheros 1989* (www.fotolog.com/flecheros1989/), dedicado al primer graffiti autóctono madrileño 3) y el sitio web personal -blog- del dúo de artistas *Humanicity*, en www.humanicity.blogspot.com.es [últimas consultas en línea realizadas, en todos los casos, el 20/06/2014].

Pero no sólo, como mencionábamos brevemente más arriba, la era audiovisual y digital en que vivimos facilita la visibilización de elementos del proceso creativo antes restringidos al gremio y/o el entorno de cada artista y su archivo, como las comentadas fotografías de los mismos en acción. Además, gracias a plataformas y redes sociales que giran en torno al vídeo o bien lo incluyen (*Facebook*, *Youtube*, *Vimeo* o *Dailymotion*, por citar tan sólo las más populares), no son pocos los artistas que registran, editan y comparten en línea con su público los procesos creativos en todas sus etapas. ¿El resultado? Infinidad de **vídeos** en la red que nos muestran, si se nos permite el símil cinematográfico, el **making-off** de sus piezas.

A decir verdad, no resultaría en absoluto ilícito el empleo de este símil cinematográfico, pues no es extraño constatar, en este tipo de vídeos, montajes de considerable complejidad técnica a todos los niveles. En efecto, muchos de ellos sobrepasan la influencia estricta del formato estándar del *making-off* y proponen auténticos cortometrajes, con evidentes influencias del cine, la publicidad, el videojuego o el video-clip musical. Nos encontramos, pues, con vídeos de artistas de graffiti y postgraffiti que narran la génesis o evolución de sus obras a través de un hilo narratológico altamente trabajado, bandas y efectos sonoros cuidados al detalle, etc. Pero no sólo. Los *BoaMistura*, por ejemplo, van más allá si cabe y proponen, desde su cuenta de *Vimeo*, cortos documentales de alta carga sociológica: es el caso de *Somos luz*¹²⁹, que cuenta la experiencia vital del grupo de artistas en El Chorrillo (Panamá), donde intervinieron en marzo de 2013, con el colorido y vitalista estilo que les caracteriza¹³⁰, 50 casas del edificio Begonia. Contaron en esta labor con la preciosa ayuda de los vecinos del edificio en cuestión. *Somos luz* se centra, casi más que en la parte artístico-técnica del proceso, en la parte humana del mismo y propone un emocionante, cercano retrato de estas personas que hicieron posible la transformación.



[Fig. 67: fotograma del corto documental *Somos luz* por los *BoaMistura*. ® *BoaMistura*].

¹²⁹ *Somos luz* [en línea]. *BoaMistura* (dir.). El Chorrillo (Panamá): 2013. Disponible en línea en: <http://vimeo.com/82271070> [última consulta realizada el 20/06/2014].

¹³⁰ En su Plaza del Pilar, como sabemos, los zaragozanos disfrutan desde 2010 de la intervención mural *Porque sueño, no estoy loco* de los *BoaMistura*, realizada en el contexto de la 5^a edición del Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto*. Esta intervención sintetiza la idea de “arte” que promueve la agrupación: según puede leerse en su portfolio en línea, para los *BoaMistura* el “arte es una herramienta de cambio e inspiración”.

No hablamos aquí de una realidad monopolizada por el graffiti y el postgraffiti. Ni tan siquiera por las artes plásticas en general. Actualmente, la inmensa mayoría de los artistas, independientemente de su género o géneros, se mueve o empieza a moverse, ya sea a efectos creativos propiamente dichos o a efectos secundarios (publicitarios y de promoción, por ejemplo), en este plano audiovisual. Baste pensar, por ejemplo, en el caso de los llamados *Book Tráilers*, tan de moda en los últimos años en el mundo literario: elaborados por profesionales del medio audiovisual a encargo de las casas editoriales, estos *Book Tráilers* anuncian al espectador-consumidor, como si de sus homónimos cinematográficos se tratase, la inminente publicación de un nuevo libro, cuya trama y contenidos se le avanzan de manera enfática y sintética. Con similares formatos e implicaciones, veremos proliferar en la actualidad lo que denominamos, personalmente, “*graff-tráilers*”.

Hemos estado tratando, hasta aquí, del muro audiovisual 2.0 en una primera fase conceptual y técnica: en su fase de elongación y transposición del muro físico clásico. Pasemos, llegado este punto, a tratar de una segunda tendencia creadora y creativa, evolución natural de la anterior, según la cual los artistas de graffiti y, tal vez en mayor medida aún, del postgraffiti, conciben hoy día las potencialidades audiovisuales de lo digital como la piedra angular para la construcción de un nuevo espacio-modo plural de representación con entidad propia. Pues, no por ser virtual, el muro audiovisual 2.0 sería en menor medida real. Más bien al contrario: éste vendría a integrar **nuevos espacios “hiperreales” de lo real**, como consecuencia de la euforia tecnóflica capitalista de nuestros días. Fredric Jameson¹³¹ denomina a esta evolucionada coordenada espacial, en la línea de pensamiento de Baudrillard, el “hiperespacio”. El muro audiovisual 2.0, si retomamos el trabajo de otros autores como William J. Mitchell¹³², se constituiría entonces como un elemento más de las nuevas ciudades “e-topías”.

En cualquier caso, salvando los diferentes enfoques y terminologías, ya sea como elemento del **hiperespacio urbano** o de la **urbe e-tópica**, nuestro muro audiovisual 2.0 parece imponerse como un nuevo espacio y, al mismo tiempo, nuevo modo de representación y de recepción privilegiados del último postgraffiti.

¿Por qué introducimos aquí la idea de una mutación también en los modos de recepción por parte del espectador del arte que nos ocupa, ya sobre el muro audiovisual 2.0? La respuesta es, a nuestro parecer, lógica desde un punto de vista epistemológico: no consideramos posible pensar que, mientras que el perfil del lector y sus modos de lectura se han visto definitivamente transformados con la introducción de las literaturas hipertextuales, los ojos del espectador de artes plásticas en sus nuevos caminos audiovisuales / digitales hayan permanecido estáticos. No ha sido, en efecto, así. Todo espectador actual de artes plásticas actual es ya un **espectador nativo audiovisual** (más de un siglo de historia del cine avalan esta nueva mirada) y, al menos potencialmente, según los perfiles generacionales, un **espectador digital** en alza.

El público de las creaciones audiovisuales de *Blu* o de *suso33*, publicadas en sus respectivos sitios webs, acceden a la semántica de las mismas de manera análoga a cómo el lector de un poema digital navega de un intertexto hipervinculado a otro. En el muro digital, las diferentes implicaciones (intertextos, influencias, reinterpretaciones, revisiones, fuentes varias...) que conforman el sentido de una obra, clásicamente invisibles a ojos del espectador medio más o menos pasivo frente al muro de ladrillo, pueden quedar explícitos, según la voluntad y reglas de juego del creador, gracias al hipervínculo en el muro de bits. ¡Un simple click de ratón obra el milagro!

¹³¹ op. cit., JAMESON, p. 37.

¹³² op. cit., MITCHELL, p. 69.

Un caso muy peculiar de explotación del “muro audiovisual 2.0” sería el proyecto español de arte colaborativo **Wallpeople**¹³³, con sede física en Barcelona, pero cuyo radio de actuación, gracias a las herramientas de las nuevas tecnologías y su elevado poder de convocatoria, se circunscribe, por el momento, a más de 40 ciudades en el mundo. Consiste este proyecto en la creación de murales urbanos espontáneos, eclécticos, efímeros en la calle e “irrepetibles”, según leemos en el descriptivo de su página web. Los propios ciudadanos son los artistas y, al mismo tiempo, parte integrante del mural humano final. A través de diferentes espacios y temáticas anecdóticas, *Wallpeople* propone una reflexión sobre la riqueza de la heterogeneidad, el potencial didáctico del arte urbano, las posibilidades de Internet y los modos o procesos tanto de comunicación como de creación, entre otros. La iniciativa comenzó su andadura, con gran éxito, en 2010. Si bien cada mural, como decíamos, es efímero en su existencia callejera, la especificidad de *Wallpeople* es su inmortalización sobre el “muro audiovisual 2.0”: todos ellos pueden re-visitarse a través de la plataforma web.

Pero tratemos ahora de ver todo lo expuesto con mayor claridad. Para ello, desarrollaremos, primeramente, el caso ejemplar de la tripulación de los *BoaMistura*; y nos serviremos a continuación de ejemplos concretos referidos a los artistas, también pioneros en esta cuestión, *suso33* y *Blu*.

Antes cabría, sin embargo, reflexionar o volver a reflexionar, muy brevemente, a modo de cierre del presente sub-epígrafe, sobre la imposibilidad de comprender ningún aspecto de los fenómenos aquí tratados fuera del contexto de espectacular desarrollo de las técnicas y materiales audiovisuales vivido en las últimas décadas. Esto estaría en indisoluble relación con el advenimiento definitivo de la actual **era de globalización**, patente también, como no podía ser de otra forma, a nivel digital.

Dicha globalización, sin entrar en esta ocasión en discusiones económicas o políticas al respecto, (nos) parece conllevar la democratización y por ende, la sensibilización y alfabetización del público en general en cuestiones artísticas relativas, volviendo a nuestro objeto de estudio, al graffiti y al postgraffiti.

7.2) Más sobre el caso de los *BoaMistura*

Veamos, como punto de partida de esta ampliación acerca de este colectivo, el modo en que se autodefine y sintetiza su actividad en su sitio web oficial *BoaMistura, Rocking since 2001* (<http://www.BoaMistura.com/>):

CINCO CABEZAS, DIEZ MANOS, UN SOLO CORAZÓN

Colectivo de artistas urbanos nacido a finales de 2001 en Madrid, España. El término “BoaMistura”, del portugués “buena mezcla”, hace referencia a la diversidad de formaciones y puntos de vista de sus miembros. Visiones distintas que se influencian y se mezclan en favor de un resultado único. Formado por el Arquitecto Javier Serrano “Pahg”, el Ingeniero de Caminos Rubén Martín “rDick”, el Publicista Pablo Purón “Purone” y los Licenciados en Bellas Artes Pablo Ferreiro “Arkoh” y Juan Jaume “Derko”. Su obra se desarrolla principalmente en el espacio público, habiendo llevado a cabo proyectos en Sudáfrica, Noruega, Berlín o Sao Paulo. BoaMistura ha participado en exposiciones en centros de arte como el Museo Reina Sofía, Casa Encendida o Museo DA2. Ha colaborado en proyectos sociales junto a fundación ONCE,

¹³³ cf. <http://wallpeople.org/> [última consulta realizada el 20/06/2014].

Intermon Oxfam, Cruz Roja o Antonio Gala e impartido conferencias en Universidades como las de Madrid, Sevilla, Cuenca o Alcalá de Henares.

Ya conocemos ampliamente, de los *BoaMistura*, la inclinación poética, siempre colorista, de su trabajo. Conocemos también su interés por los caminos del video-arte aplicado al postgraffiti. Al ejemplo de esto último que con anterioridad señaláramos, quisiéramos añadir la creación audiovisual en línea o *graff-tráiler* del documental que acompañó en su momento a la serie de murales *Diamond inside* realizada en Ciudad del Cabo (Sudáfrica) en 2012. En dicho graff-tráiler, se nos avanzan realidades que, más allá de lo puramente artístico, se verán reflejadas en el documental, como los problemas de delincuencia que sufren ciertos sectores de la ciudad, el racismo, las infancias robadas, las diferencias socioeconómicas entre sus habitantes...

El extraordinario cortometraje *Miradas cruzadas*, de 2007 (Alcobendas, Madrid), presenta idéntica inclinación a la crónica y la denuncia sociales. Surgió, según testimonio de los propios artistas en el vídeo, de forma inesperada: acudieron, invitados por un centro de rehabilitación de drogodependientes, a intervenir un muro de un barrio del extrarradio obrero madrileño. A su llegada al lugar en cuestión, los cinco *BoaMistura* encontraron un panorama social que juzgaron desolador, pero también complejo, humano, rico en matices e historias heroicas de lucha y superación dignas de ser contadas. Decidieron entonces cambiar los bocetos iniciales de su intervención por los retratos de tres de las personas en dificultad que “realmente ocupan esta plaza”. La intervención mural se convertía así en una auténtica acción humanitaria, motor de cambio individual y colectivo, con el fin de visibilizar, a través de tres de sus rostros, un determinado sector sumergido de la sociedad:

Llegamos al muro. Vimos a la gente que allí se reunía, víctimas del alcohol o la exclusión social. Quisimos retratarles, dignificarles, hacerles grandes¹³⁴.

El trabajo sobre muro audiovisual 2.0 de los *BoaMistura*, en definitiva, mantiene, expandiéndola, la aguda y constante preocupación social que ya sabíamos

núcleo primordial de su obra sobre muros físicos; combinándola con una aguda visión crítica de los nuevos hábitos sociales en la era digital. El mural del centro de Zaragoza que representa a la Virgen del Pilar pixelada, bajo el lema *Techonologia omnipotens regnat s.XXI*, ofrece una emblemática muestra de este último aspecto.



[Fig. 68:
Techonologia omnipotens...,
Zaragoza, 2011,
BoaMistura.
© M.A.A.M.].

¹³⁴ cf. *Miradas mezcladas* [en línea]. *BoaMistura* (dir). Madrid: 2012. Disponible en línea en: <http://vimeo.com/17640596> [última consulta realizada el 20/06/2014].

7.3) Más sobre el caso de suso33

En este trabajo, *suso33*, a quien ya hemos hecho referencia en más de una ocasión, ocupa un lugar capital. La dilatada trayectoria del polifacético artista español conocido por este heterónimo, invariable desde sus primeros *tags* madrileños a mediados de los **años 80**, ofrece uno de los ejemplos más llamativos de evolución -conversión- estilística profunda dentro del *Graffiti Movement* español.

La obra de graffiti *suso33*, en efecto, es una constante por los muros de la capital desde el año 1984, aproximadamente. Es hacia esta fecha cuando, en la estela de la primera oleada del denominado “**graffiti autóctono madrileño**” y sus pioneros, los apodados “**flecheros**”¹³⁵, comienzan a verse sus primeras pintadas y firmas por muros, vallas de obra, carteles publicitarios y vagones de metro de todo Madrid -con mayor incidencia, sobre todo en un primer momento, por los municipios periféricos de la zona sur como Leganés, Móstoles, Fuenlabrada...-.

En los tempranos 90, el estilo en constante experimentación de *suso33* sintetizará a la perfección los preceptos estético-musicales de la cultura **hip-hop**, sin los que no sería posible entender el hallazgo definitivo del particular, inconfundible y, ante todo, eficaz **ícono/logo/personaje** que ya conocemos. Se halla presente en cada una de sus piezas, rubricándolas. El propio *suso33* se refiere a él como “la plasta” o “la mancha de pintura”:



[Fig. 69: *Trace*, con ícono de *suso33*, Zaragoza, 2005. @suso33].

Además, *suso33*, en la primera mitad de los 90, será uno de los grandes pioneros en nuestro país del **graffiti iconográfico o icónico** que, si bien destaca hoy en día por su omnipresencia, tardó en introducirse en el panorama español, entonces sobre-bombardeado¹³⁶ por el graffiti caligráfico o textual, de raigambre punk.

Suso33 reaparecerá con nuevas y potentes propuestas de postgraffiti a mediados-finales de los años 90, tras un pequeño paréntesis productivo que coincide cronológicamente con la crisis del sector en Madrid o, según Fernando Figueroa-Saavedra y Felipe Gálvez en su libro *Madrid Graffiti (1985-1992)*¹³⁷, la “depresión del

¹³⁵ Para mayor información acerca del primer graffiti autóctono madrileño y el estilo flechero, así llamado en homenaje a su iniciador en la capital (Juan Carlos Argüello: el mítico Muelle), véase: FIGUEROA, F.; GÁLVEZ, F., *Madrid Graffiti (1982-1995)*, Madrid, Megamultimedia, 2002.

¹³⁶ Permítasenos el juego de palabras a partir de la expresión gremial “bombardear” (del inglés, *to bomb*), usada para referirse a la acción de escribir graffitis de forma masiva en una zona o espacio urbanos.

¹³⁷ op. cit., FIGUEROA & SAAVEDRA, p. 25.

Subway Art, “el repliegue de los efectivos humanos en el *Hip-Hop Graffiti*” y la “caída general del *Graffiti Autóctono*”.

En estas nuevas y potentes propuestas de **postgraffiti** de un renovado y maduro *suso33* se perfilan como núcleos temáticos recurrentes la reflexión metadiscursiva en torno al lenguaje y la comunicación, el solipsismo, la existencia humana y la libertad en el medio urbano globalizado, junto con cierta sutil, elegante ironía con trasfondo de crítica social. Nos referimos a propuestas que pueden todas admirarse en el sitio web personal del artista, www.suso33.com. A saber: variadas instalaciones e intervenciones urbanas, un amplio abanico de paneles y murales, heterogéneas piezas de videoarte híbrido y transversal donde los haya... En los últimos tiempos, *suso33* ejerce también de pionero en el campo del postgraffiti sobre el muro audiovisual 2.0, como ya hiciera en etapas posteriores de su vida artística con otros novedosos planteamientos. Se encuentra actualmente embarcado en un original proyecto artístico que él define como “pintura escénica en acción”¹³⁸. Las nuevas tecnologías y la red son herramientas fundamentales en el mismo, así como la concepción performista y total, casi renacentista, del arte.

La “pintura escénica en acción” de *suso33*, se desarrolla sobre una pantalla o sistema de pantallas que cumplen, al mismo tiempo, las funciones de soporte, espacio, herramienta de creación y exposición a tiempo real de las piezas. En escena, *suso33* retoma planteamientos del **gestualismo** y los **conceptualismos**, especialmente lingüísticos. El aspecto de la **expresión corporal** adquiere además una inusitada relevancia. El espectador asiste, en vivo, como suele decirse, a la creación de éstas. Según el contexto, el espectador asiste a la creación de las piezas, además de en vivo, en riguroso directo, pues *suso33* ha llevado su propuesta de pintura viva en escena, como parece lógico, a la **escena teatral**, combinándola con música, composiciones electrónicas, interpretación y danza contemporánea:



[Figs. 70 y 71: *Desarrollo*, *suso33*, Segovia, 2009; *Acción*, *suso33*, Segovia, 2008. ®*suso33*].

¹³⁸ Para más información del mismo, visítese la página web del artista (*vide supra*, 1.9).

Paralelamente, *suso33* desarrolla su pintura escénica en acción diferida sobre el muro audiovisual 2.0 bajo forma de video-creaciones en línea que, en más de una ocasión, han servido además como videoclips musicales de diferentes grupos y cantantes de *rap* o *hip-hop* célebres internacionalmente, como *Nach*. Se trata, en todos los casos, de composiciones que podrían catalogarse bajo la manida pero aún eficaz etiqueta de “poesía urbana” y que siempre reflejan, a nivel literario, preocupaciones, tanto ideológicas como estéticas, constantes de nuestro artista. Es el caso del clip para el tema *Los elegidos*¹³⁹ de *Nach*, escrito, dirigido y realizado por *suso33*: la letra de la canción trata aspectos inherentes a la filosofía y la deontología del arte urbano, como el respeto y el amor por el trabajo, propio y ajeno. *Suso33*, de este modo, pone su arte y heterónimo, convertido en manifiesto/poética, al servicio de un código de valores e ideas concretos, que se verán simbolizados en el vídeo por la inclusión de elementos clave en su trayectoria como las máscaras o sus inconfundibles figuras en espiral.



[Fig. 72: fotograma de *Crash!*, *suso33*, video-creación en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MUNARS) y en línea en la web del artista¹⁴⁰ ® *suso33 & Nach*].

Suso33 no sólo ha evolucionado de modo extraordinario estética y conceptualmente hablando, del graffiti en muros del extrarradio ochenteno madrileño al postgraffiti en el muro audiovisual 2.0 en la primera década del siglo XXI y el momento actual. *Suso33* sintetiza a la perfección, además, el progresivo, pero no por ello menos radical, cambio de estatus artístico, social y legal del graffiti/postgraffiti desde 1984 a 2014.

En el espacio de los últimos treinta años, *suso33* ha pasado de ser un *Graffiti Writer* anónimo para el gran público a ser un artista urbano icónico de la cultura española actual. Ha pasado de la marginalidad e ilegalidad de sus primeros tags y graffitis periféricos a dictar conferencias en universidades, representar a la *Noche En Blanco* española en Europa, dirigir la inauguración del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro... Asimismo, *suso33* ha obtenido reconocimientos a su obra como el Premio Nacional de Videoarte de PhotoEspaña10 y ha expuesto en espacios de la

¹³⁹ cf. *Los elegidos* [en línea]. *Suso33* (dir.). Madrid: 2011. Disponible en: <http://vimeo.com/31594614> [última consulta realizada el 20/06/2014].

¹⁴⁰ cf. *Crash!* [en línea]. *Suso33* (dir.). Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MUNARS), Madrid: 2009. Disponible en: <http://www.suso33.com/index.php?sc=video&id=1&lang=en> [última consulta realizada el 20/06/2014].

talla del MNCARS, CAIXAFORUM, el Museo Thyssen-Bornemisza, ARTIUM, el Museo de Arte Contemporáneo de Bucarest... En febrero de 2014, el programa *Metrópolis* de Televisión Española emitió un monográfico dedicado en exclusiva a *suso33*, con motivo de su 25º aniversario como artista¹⁴¹.

Los muros de la ciudad de Zaragoza, para finalizar, le deben a *suso33* múltiples e interesantes intervenciones en el contexto del Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto*: efectivamente, *suso33* ha sido su estrella nacional invitada en más de una ocasión -y más de dos- desde su exitosa creación en el año 2005.



[Fig. 73: *Dialogue*, *suso33*, Zaragoza, 2006 ® *suso33*].

7.4) El caso de *Blu*

Trataremos, por último, de la obra del artista italiano conocido como *Blu*, a quien incluimos aquí por desarrollarse su actividad en gran medida, independientemente de su nacionalidad, en España e Hispanoamérica; además de por presentar un peso y una influencia innegables a nivel nacional e internacional. *Blu* constituye otro originalísimo ejemplo de postgraffiti sobre muro audiovisual 2.0.

La trayectoria de *Blu* se inicia en torno al año 1999, en las calles de su ciudad, Bolonia, en la región ítala de Emilia-Romaña. *Blu* se dedicaba entonces al graffiti mural con aerosol en barrios suburbanos boloñeses y por el centro histórico, lo cual hizo pronto de su persona o, mejor dicho, personaje, el objetivo número uno de las fuerzas policiales locales. Sin embargo, enseguida evolucionaría nuestro artista hacia el postgraffiti y la creación audiovisual-digital: dicho de otro modo, hacia el actual *Blu* del “muro animado”¹⁴², internacionalmente conocido y, lo que sin duda alguna es mucho más difícil, ¡reconocido!

¹⁴¹ *Suso33 [en línea]*. Un monográfico del programa *Metrópolis* de RTVE emitido el 23 de febrero de 2014. Madrid: 2014.

Disponible en línea en: <http://www.rtve.es/television/20140217/suso33/880482.shtml> [última consulta realizada el 20/06/2014].

¹⁴² Todas las animaciones a las que nos referimos a continuación pueden adquirirse en DVD en el sitio italiano <http://www.artsh.it/blog/>. Además, es posible su visionado gratuito en la cuenta del usuario “NotBlu” en Youtube y en el sitio web del artista: www.blublu.org [últimas consultas en línea realizadas el 20/05/2014].

En efecto, *Blu* ha llegado incluso a ser el encargado de pintar la torre de la Tate Modern en Londres. El director italiano Lorenzo Fonda acompañó al artista en 2012 durante su viaje creativo por Sudamérica y, a partir de esta experiencia, nacerá el documental *Megunica*¹⁴³, que trata de las intervenciones de *Blu* en México, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica y Argentina (el título del documental hace referencia, siglándolos, a los países visitados).

En España, pueden observarse importantes y no muy antiguas intervenciones de *Blu* por el valenciano barrio del Carmen, o en el centro de Zaragoza, cerca de la calle Contamina, por citar únicamente dos casos destacados. Se trata, en todos los casos, de piezas **murales** bícromas que representan personajes animalizados de inmenso tamaño. A menudo, se hallan en posiciones que recuerdan a la fetal, nacen los unos de los otros, se devoran mutuamente y/o presentan múltiples extremidades... Realizados con pintura plástica en entornos urbanos de apariencia preferentemente ruinosa y decadente, la esperanzadora aparición de estos cíclopeos personajes de aura prenatal y que se autoregenelan, parece significar el próximo resurgir o renacimiento de los mismos a partir de sus cenizas.



[Figs. 74 y 75: dos murales del italiano *Blu* en Zaragoza, 2006.
2^a Ed. del Festival
Internacional de Arte Urbano *Asalto*. ®*Blu*].

¹⁴³ Tráiler disponible en línea en: <http://vimeo.com/22471396> [última consulta, el 14/06/2014].

Muto, uno de los vídeos de animación mural de *Blu* (publicado en DVD en el año 2008), figura ya entre los mayores eventos de *Youtube* de la joven pero frenética historia de dicho portal, con casi 12 millones de reproducciones y casi 70.000 *likes*¹⁴⁴. En la descripción comercial internacional del cortometraje, éste se define como “animación ambigua pintada sobre muros públicos”. Se trata, más concretamente, de muros públicos de Buenos Aires y de Baden. En 2009, *Muto* obtuvo el “Grand Prix” en el Festival Internacional de Cortometrajes de Clermont-Ferrand, en Francia. Un año después, aparece en DVD e Internet su nueva animación mural, titulada ***The Big Bang Boom***¹⁴⁵, que de nuevo será un exitoso fenómeno global de pantallas.



[Fig. 76: DVD de *Blu* (2008) que incluye la animación mural *Muto*, disponible en línea en *Youtube*, *Vimeo* y www.blublu.org ® *Blu*].

En el caso de *Muto*, primeramente, asistíamos a la plasmación sonora y cinética sobre el muro audiovisual 2.0 de una trama que, no obstante, no era excesivamente compleja desde los puntos de vista semántico y narratológico. ¿De qué manera? Mediante un hábil y minucioso **montaje de fotografías sucesivas**, donde los efectos de transición se cuidaban muy especialmente en aras de una exitosa construcción de la coordenada espacio-temporal. Con *The Big Bang Boom*, en segundo lugar, asistimos a una evolución notable en el proyecto artístico de *Blu*. Además de animar los muros de Bolonia, en este cortometraje, más ambicioso y arriesgado, **anima elementos varios del mobiliario urbano**. El paisaje sonoro de *The Big Bang Boom*, como ya ocurría en *Muto*, juega a difuminar la frontera entre los elementos diegéticos y aquellos extradiegéticos: así, durante los 9'55'' de duración de la animación, se suceden pistas musicales -con clara predominancia de la percusión y los timbres metálicos- donde los instrumentos coinciden, a menudo, con los elementos mismos que se animan en el plano visual.



[Fig. 77: fotograma de *The Big Bang Boom*, por *Blu* (2010): el vehículo cambia de color y suena, además de abrir y cerrar capó, ventanas y puertas para alumbrar / devorar, según la escena y en clara alusión metafórica al ciclo de la vida, a otros personajes del cortometraje... ® *Blu*].

¹⁴⁴ Datos válidos en las fechas de redacción de este trabajo: 04/06/2014.

¹⁴⁵ cf. *The Big Bang Boom* [en línea]. *Blu* (dir.). Bolonia: 2010.

Disponible en: <http://vimeo.com/13085676> [última consulta realizada el 20/06/2014].

The Big Bang Boom presenta asimismo un script de mayor complejidad, a todos los niveles, que *Muto*. Especialmente, en lo que al nivel semántico respecta: *The Big Bang Boom* propone una explicación subjetiva del origen del hombre, en analepsis¹⁴⁶; así como una explicación profética del próximo final del género humano, que cierra, no sin humor, el trabajado círculo que estructura narrativamente la pieza.

El espectador entusiasta que vive en nosotros desea fervorosamente que el destino inminente de la creación sobre el muro audiovisual 2.0 y del arte en general -y, por ende, el devenir de sus creadores y de nosotros, su público- sea, no obstante, bien distinto del color más que negro que catastrofistamente les/nos augura *Blu* en su animación *The Big Bang Boom*...

¹⁴⁶ “Flashback”, en inglés.

8) CONCLUSIONES

Concluimos que, en el panorama de la creación artística urbana y callejera en España a las puertas del siglo XXI (2001-2014), confluyen un **mayor número de tendencias creadoras y creativas de las que quizá pudiera pensarse** en un primer momento. Todas ellas se caracterizan por la búsqueda perenne de **originalidad e hibridación** de diferentes espacios o modos de representación, lenguajes y, en suma, discursos.

En relación con la **vertiente poética**, que ha centrado gran parte de nuestro trabajo, concluimos que, más que de una tendencia o corriente del último graffiti y postgraffiti, se trata de una característica **inherente** a sus naturalezas. Así lo demuestran la reconstrucción y visibilización de herencias o genealogías no sólo plásticas, sino también literarias, que realizábamos en el epígrafe *Ut graffiti poiesis...* (pp. 23-41). La reflexión en clave de analogía sobre los heterónimos poéticos callejeros que ofrecíamos en el capítulo inmediatamente posterior (*Alteridad, otredad y heteronomía...*, pp. 41-52) vendría a sostener, en idéntica dirección, esta conclusión.

Por otra parte, a la luz de todo lo expuesto en torno a los derroteros del graffiti y postgraffiti sobre el “**muro audiovisual 2.0**”, creemos lícito a firmar que, mayoritariamente, **los artistas contemporáneos de estos ámbitos integran con notables naturalidad e inmediatez los cambios e innovaciones paradigmáticos**. Nos referimos a los avances tecnológicos en cuestiones audiovisuales y de redes; pero también a las revoluciones contemporáneas urbanas, como el 15M: este tipo de arte se posiciona, sin vacilar y de manera instantánea, a su servicio.

A este respecto, somos conscientes de los múltiples **aspectos sociológicos** que las características académicas específicas de este trabajo no nos han permitido explorar y desarrollar. No obstante, manifestamos nuestra firme intención de hacerlo en una **tesis doctoral**.

En dicha futura tesis, para finalizar, incluiríamos además un interrogante que aquí hemos obviado, pero que no ha cesado de cobrar fuerza y urgencia a medida que avanzábamos en nuestra investigación: ¿qué papel o papeles desempeña **la mujer** en todo esto?

En efecto, al término de nuestro trabajo, advertimos con alarma que la nómina de mujeres creadoras que en él incluimos es muy reducida, por no decir inexistente. ¿A qué puede deberse esta invisibilidad? ¿Tal vez a los estudiados subterfugios de la alteridad y la otredad? ¿A las autorías colectivas que entran en juego en el marco de las comentadas guerrillas urbanas o *crews*?

En la fecha en que terminamos de redactar estas líneas (junio de 2014), descubrimos que únicamente se ha defendido en España una tesis doctoral tratando el particular desde un **enfoque de género**. Se trata del trabajo de Paula de Gonçalves, en la Universidad Politécnica de Valencia (2006), con título *Graffiti hip-hop femenino: la singularidad como significancia*. Nos parece, por lo tanto, imperiosamente necesario considerar esta nueva perspectiva en futuras continuaciones de nuestro trabajo.

REFERENCIAS¹⁴⁷

1) SITIOS WEBS DE ARTISTAS, FESTIVALES, CENTROS DE ARTE, GALERÍAS, COLECTIVOS, FOTO-LOGS y OTROS [últimas consultas realizadas, en todos los casos, el 20/06/14]

Aerosol: escritura con imágenes: <http://thisisaerosol.tumblr.com/>

Above: <http://www.goabove.com/>

Acción Poética: <http://www.accionpoetica.com/>

Acción Poética (España): <http://blogdeaccionpoetica.blogspot.com.es/> y
<https://www.facebook.com/AccionPoeticaEspana>

Art Crimes: <http://www.graffiti.org>

Asalto (Festival Internacional de Arte Urbano de Zaragoza):

<http://www.festivalasalto.com/> y <https://www.facebook.com/festivalasalto>

BoaMistura: <http://www.boamistura.com/>, <https://www.facebook.com/BoaMistura> y
<http://vimeo.com/boamistura>

Boek, Poesía Visual: <http://boek861.blog.com.es/>

Declaración Universal de los Derechos Urbanos:

<http://declaracionderechosurbanos.com/>

Dymo: <http://poesiadymo.blogspot.com.es/>

El Keller, Taller de Arte Urbano en La Tabacalera de Lavapiés, Madrid:
<http://elkeller.wordpress.com/>

Encuentros de Arte Urbano en la UNED:

<http://unedarteurbano.wix.com/unedarteurbano#!galera/c1xll>

Escritos en la calle: <http://www.escritosenlacalle.com/>

Escrito en la pared: <http://www.escritoenlapared.com/>

Felipe Gálvez, fotógrafo: <http://www.flickr.com/photos/felipegaluez/>

Humanicity: <http://humanicity.blogspot.com.es/> y
<https://www.facebook.com/pages/Humanicity/234579879938441>

Kero: <http://www.keroart.com/es/>

La Neomudéjar, Art House Madrid: <http://www.arthousemadrid.es/lneomudejar/>

Lee Quiñones: <http://www.leequinones.com/>

Libros de la Herida: <http://librosdelaherida.blogspot.com.es/>

Madrid Street Art Project, Safaris Urbanos:

http://madridstreetartproject.com/safaris_urbanos/

Mapa conceptual 3.0 de la Acampada Sol: <http://www.unalineasobreelmar.net/mapa-conceptual-de-la-acampada/>

MULAFEST, Festival Internacional de Tendencias Urbanas de Madrid:

<http://mulafest.com/>

Neorrabioso: <http://neorrabioso.blogspot.com.es/> y

<https://www.facebook.com/pages/Batania-Neorrabioso/187580034398>

Nuria Mora: <http://www.nuriamora.com/>

Phil Spector: <http://www.philspector.com/>

¹⁴⁷ Con el fin de obviar infructuosas querellas formales acerca de las citas bibliográficas, nos inclinamos por unificar todas las referencias de nuestro trabajo conforme a la última edición de la norma de la International Organization for Standardization (ISO), esto es, la norma internacional conocida como ISO 690:2013. Dicha norma, promovida por la UNESCO, puede consultarse en línea en el sitio web www.iso.org [última consulta realizada el 23/05/2014].

Plataforma por la declaración de la última firma de MUELLE como BIC:
<https://www.facebook.com/pages/Por-la-declaraci%C3%B3n-de-la-firma-de-MUELLE-como-BIC/118593494829582>

'Playgrounds': reinventar la plaza:
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/playgrounds>

PorFavor: <https://www.facebook.com/porfavor.hh?fref=ts> y
<http://www.flickr.com/photos/porfavorhh/>

Skinny Cap: <http://skinnycap-lh.com/>

Spanish Graffiare: <http://www.oocities.org/area51/crater/2801/portada.html>

Street Art Madrid: <https://www.facebook.com/ArteUrbanoMadrid?fref=ts>

Suso33: <http://www.suso33.com/>

TEDxMadrid: <http://www.tedxmadrid.com/>

Tethika: <http://www.thetika.com/>

Urban Knitting Zaragoza: <http://urbanknittingZaragoza.blogspot.com.es/>

Urbanario: graffiti y arte urbano: <http://www.urbanario.es/>

Urbemas: <http://franciscopriegue.blogspot.com.es/p/urbemas-proyecto-de-poesiaturbana.html>

YaTúSabes, Stencil Art Madrid: <http://yatusabesmadrid.blogspot.com.es/>

Yorokobu: <http://www.yorokobu.es/>

Vava, Gallery Madrid: <http://vavagallery.es/>

2) FUENTES

ALONSO, Martha Asunción. *Skinny Cap*. Sevilla: Libros de la Herida (LH), col. Poesía en resistencia, 2014, 89 pp. ISBN: 978-84-942024-2-1.

-*La soledad criolla*. Madrid: Ediciones Rialp, col. Premio Adonáis, 2013.

-*Detener la primavera*. Madrid: Hiperión, col. Premio Antonio Carvajal, 2011.

BATANIA. *Neorrabioso: poemas y pintadas*. Madrid: Eds. La Baragaña, col. Poesía/VII, 2013. 166 p. ISBN: 978-849407823-1.

BATTEUX, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [ebook: obra de dominio público]. North Nop: Edición Kindle.

BROSSA, Joan. *Poemes visuals*. Barcelona: Edicions 62, 1975. 72 p. ISBN: 9788429711110.

BROSSA, Joan. *Poemas visuales: 1975-1997. Catálogo de la exposición organizada por el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, sala "Ignacio Zuloaga", de junio a septiembre de 1999*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1999.

CELAYA, Gabriel. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2004.

DE CEOS, Simónides. *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Juan Manuel Rodríguez Tobal (trad.). Madrid: Hiperión, 2005.

EGEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; SALVADOR, Álvaro. *La otra sentimentalidad*. Granada: diario El País, 1983. Disponible en línea en: <http://luisgarciamontero.com/2009/05/10/la-otra-sentimentalidad/> [última consulta realizada el 20/05/2014].

GÓMEZ SOTO, Jorge. *Yo conocí a Muelle*. Madrid: Eds. SM, col. Gran Angular, 2010.

GOYTISOLO, José Agustín. *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, 2011.

PEREZ REVERTE, Arturo. *El francotirador paciente*. Madrid: Alfaguara, 2013.

PESSOA, Fernando. *Poesías*. Lisboa: Ática, 1961.

PLATÓN. *Diálogos y Apología de Sócrates*. Presentación y traducción de Jesús Calonge. Madrid: Gredos, 2011.

VILAS, Manuel. *Listen to me*. Córdoba: La Bella Varsovia, 2013. 204 p.

ZAMBRANO, María. *Por qué se escribe*. Madrid: Revista de Occidente, tomo XLIV, p. 318 y ss., 1934.

3) MONOGRAFÍAS

APOLINÁRIO, Antonio. *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*. Salamanca: Eds. de la Universidad de Salamanca, col. Estudios Filológicos, nº 265, 1997.

ASCHER, François. *Métapolis. Ou l'avenir des villes*. París: Éditions Odile Jacob, 1995.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, col. La Librairie du XX^e siècle, 2007.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1979.

BERRY, Joanne. *Pompeya*. David Govantes (trad.). Barcelona: Akal, 2009.

BOGUE, Ronald. *Deleuze and Guattari*. Nueva York: Routledge, 1990.

BRYSON, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CASTLEMAN, Craig. *Los graffiti*. Luis Fernández-Galiano (dir.). Madrid: Herman Blume, col. Arte & Perspectivas, 1987.

CHALFANT, Henry; PRIGOFF, James. *Spraycan Art*. New York: Thames & Hudson Inc, 1994.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. *Subway Art*. New York: Henry Holt & Co, 1995.

DANTO, Arthur G. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Carles Roche (trad.). Barcelona: Paidós, 2005.

DE DIEGO, Jesús. *Graffiti: la palabra y la imagen*. Barcelona: Los Libros de la Frontera (Amelia Romero Editora), col. Papeles de Ensayo/9, 2000.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000 (*princeps* 1975).

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Roser Berdagué (trad.). Barcelona: Ariel, 1997 (*princeps* 1962).

FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando; GÁLVEZ APARICIO, Felipe. *Madrid Graffiti (1982-1995)*. Madrid: Megamultimedia, 2002.

FIGUERORA-SAAVEDRA, Fernando. *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Minotauro Digital, col. Gritos del Muro, 2006.

FRANCO ÁLVAREZ, Guillermina. *La fotografía del graffiti y la posgraffiti: arte, lenguaje y comunicación. Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad Carlos III, 2006.

GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Félix de Azúa (prol.). Barcelona: El Acantilado, 1999.

GALLERO, José Luis. *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de La Movida madrileña*. Madrid: Ardora Ediciones, 1991.

GANZ, Nicholas. *Graffiti - Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili (GG), 2004.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (GG), 2004.

GARÍ, Joan. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Barcelona: Fundesco, 1995.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus, 1989.

GRAMSCI, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1973.

HESSEL, Stéphane. *Indinez-vous !* París: Indigène, 2010.

HILMI, Hibah. حوار شهيد. فمن شارع الانحراف لـ『فورة المصري』 (En el interior del mártir. Arte de las calles de la revolución egipcia). El Cairo: Dar al-Ayn lil-Nashr, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *"La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". En busca del texto. Teoría de la recepción literaria.* México: UNAM, 1987.

JIMENEZ, Marc. *La querella del arte contemporáneo.* Heber Cardoso (trad.). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2005.

KAHN, Louis. *Forma y diseño.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

KOZAK, Claudia. *Rock en letras.* Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.

-*Las paredes limpias no dicen nada.* Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1991.

-*Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas.* Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica I y II.* Madrid: Fundamentos, 1978.

LAKOFF, George; TURNER, Marc. *More than Cool Reason.* Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

LÁZARRO CARRETER, Fernando. *Estudios de poética (La obra en sí).* Madrid: Taurus, 1976.

LORENTE, Jesús Pedro (ed.). *Espacios de arte contemporáneo: generadores de revitalización urbana.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997.

ORIHUELA, Antonio. *Poesía, pop y contracultura en España. Poéticas de la Cultura de Masas en el Tardofranquismo y la Transición.* Córdoba: Berenice, col. Ensayo, 2013.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. *Communication and Cognition.* Cambridge: Harvard University Press, 1986.

RAMÍREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta.* Madrid: Cátedra, 2014.

RENDINA, Claudio. *Pasquino, statua parlante: quattro secoli di pasquinate.* Roma: Newton Compton, 1996.

TATARKEWICZ, Wladislaw. *Historia de la estética I. La estética antigua.* Madrid: Akal Libros, 2000.

TOURAINE, Alain. *Movimientos sociales hoy.* Madrid: Editorial Hacer, 1990.

WACLAWEK, Anna. *Graffiti and Street Art.* Londres: Thames & Hudson, col. World of Art, 2011.

4) TESIS DOCTORALES

ABARCA SANCHÍS, Fco. Javier. *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Agustín Martín Francés (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen), Servicio de Publicaciones, 2010. ISBN: 9788469382912.

ARRANZ, Ángel. *Graffiti en Madrid. Enero 1985-Junio 1994*. Mariano de Blas Ortega (dir). Madrid: Universidad Complutense de Madrid (UCM), Facultad de Bellas Artes, 1995.

BERTI, Gabriela. *Práctica cultural comunitaria: el hip-hop*. Gerard Vilar Roca (dir.). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filosofía, 2010.

FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando. *El “graffiti movement” en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*. Jaime Brihuega Sierra (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid (UCM), Departamento de Historia del Arte III (contemporáneo), 1999.

GARÍ CLOFENT, Joan. *Análisis del discurso mural: hacia una semiótica del graffiti*. Vincent Manuel Salvador Liern (dir.). Valencia: Universitat de Valencia, Estudi General, 1994.

NICOLA LOPES, Ivana M. *Los graffiti: un saber alternativo*. Inmaculada Julián González (dir.). Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.

VALLEJO DELGADO, Luis Emilio. *El graffiti: evolución, proceso y concepto plástico*. Manuel Gómez Rivero (dir.). Granada: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2000.

5) ARTÍCULOS EN PRENSA ESPECIALIZADA

AÍTA, Fernando; GÜERRI, Alejandro. Entrevista a Claudia Kozak [en línea]. *Escritos en la calle*. Disponible en: <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=68> [última consulta realizada el 24/05/2014].

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer: Les graffitis de New York ou l'insurrection per les signes [en línea]. *Papers*, nº3, Barcelona: Barral editors, 1973. Disponible en: <http://lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.pdf> [última consulta realizada el 24/05/2014].

DE DIEGO, Jesús. La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano [en línea]. Disponible en: www.graffiti.org, 1997. [última consulta el 23/05/2014].

FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando. Graffiti y espacio urbano. *Cuadernos del Minotauro*, nº1, Madrid: 2005.

GADSBY, Jane. Looking at the Writing on the Wall: a Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts [en línea]. *Artrcrime/Online/Internet*, 1995.
<http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html> [última consulta el 23/05/2014].

GARCÍA GUATAS, Manuel. Las paredes pintadas. *Revista del Centro de Estudios del Somontano*, nº7, Barbastro: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

GRAU TELLO, Mª Luisa. Zaragoza en *technicolor*: las pinturas murales del programa de pintura en fachadas. *La ciudad de Zaragoza (1908-2008): actas del XIII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza: Institución Fernando El Católico (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza, 2009, pp. 555-566.

GRAU TELLO, Mª Luisa. *Asalto* o la presencia del arte urbano en Zaragoza. *Artigrama*, nº 23, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 763-779.

LÓPEZ PETIT, Santiago. Desbordar las plazas. Una estrategia de objetivos [en línea]. *Espai blanc: novetats, convocatòries, pensaments ràpids*, artículo publicado el 03/06/2011, Barcelona: Espai blanc.
Disponible en línea en: <http://espai-en-blanc.blogspot.com.es/2011/06/desbordar-las-plazas-una-estrategia-de.html> [última consulta el 20/06/2014].

6) OTROS ARTÍCULOS

[últimas consultas en línea realizadas, en todos los casos, el 20/06/2014].

ABDELRAHIM, Jaled. Botella recrudece la guerra a las pintadas con multas de 3.000 euros [en línea]. *El País*. Madrid: El País, 11/02/2010. Disponible en:
http://elpais.com/diario/2010/02/11/madrid/1265891054_850215.html

BARROSO, Javier. Detenido uno de los principales graffiteros de España [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Sucesos, 06/11/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/05/madrid/1383640932_551720.html

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. El colectivo *BoaMistura* empapa de pintura el mercado de la Cebada de Madrid [en línea]. Abc. Madrid: Cultural/Arte, 18/10/2013. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20131017/abci-cultural-boamistura-mercado-cebada-201310171626.html>

FANJUL, Sergio. Un baño de optimismo cromático en el mercado [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Cultura, 14/10/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/14/madrid/1381774625_376657.html

FANJUL, Sergio. “Garabatos” con invitación oficial [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Sociedad, 29/10/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/29/madrid/1383075240_258869.html

FANJUL, Sergio. Espráis municipales [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Sociedad, 20/11/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/29/madrid/1385751307_197372.html

FANJUL, Sergio. Un museo en los comercios [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Sociedad, 20/12/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/14/madrid/1381774625_376657.html

GARCÍA, Ángeles. El arte callejero se ocupa del hambre [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Cultura, 17/01/2014. Disponible en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/17/actualidad/1389982404_174273.html

GARCÍA DE BLAS, Elsa. El graffiti poético “neorrabioso” [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Edición Madrid, Reportaje, 25/07/2011.
Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/07/25/madrid/1311593062_850215.html

PAREJA, Pol. De graffitis murales a firmas furtivas [en línea]. *El País*. Barcelona: El País, Sociedad, 21/10/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/20/catalunya/1382291400_794866.html

TORRES BENAYAS, Victoria. Ficha técnica de los artistas urbanos [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Cultura, 28/06/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/20/madrid/1371755994_588440.html

TORRES BENAYAS, Victoria. Cuando el lienzo es la ciudad [en línea]. *El País*. Madrid: El País, Cultura, 28/06/2013. Disponible en:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/27/madrid/1372322028_370537.html

V.M., V. El movimiento “Acción poética” conquista con versos más paredes de Valladolid [en línea]. *El Norte de Castilla*. Valladolid: El Norte de Castilla, Noticias, Barrios, 17/10/2013. Disponible en:
<http://www.elnortedecastilla.es/20131018/local/valladolid/movimiento-accion-poetica-conquista-201310171914.html>

7) REFERENCIAS VIDEOGRÁFICAS

Aerosol: escritura con imágenes [en línea]. Miguel Ángel Rolland (dir.). Madrid: Miguel Ángel Rolland, 2004. Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=6ZGdBQgBmWs>
[última consulta realizada el 20/06/14].

Antonio Carmona rinde homenaje a Juan Carlos Argüello, “Muelle” [en línea]. Madrid: Festival de Tendencias Urbanas *Mulafest*, 2013. Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=eRLrA3p2GnI>
[última consulta realizada el 20/06/14].

Conversando con Batania [en línea]. Madrid: Veo Guada, 2011. Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=CbZ8zAKm4o8>
[última consulta realizada el 20/06/14].

Crash! [en línea]. Suso33 (dir.). Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MUNARS), Madrid: 2009.
Disponible en: <http://www.suso33.com/index.php?sc=video&id=1&lang=en>

[última consulta realizada el 20/06/2014].

Diamond Inside: a graffiti affair in Cape Town [DVD]. Luis Sánchez Alba (dir.). Madrid: Certain Risks S.L. Graff-tráiler disponible en línea en: <http://vimeo.com/25156304>
[última consulta realizada el 20/06/2014].

Entrevista a Muelle en el Metro de Madrid [en línea]. Madrid: TVE2, programa Crónicas Urbanas, 1982. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=h4L8qaBSzzE>
[última consulta realizada el 20/06/14].

Entrevista a Muelle [en línea]. A Coruña: TVG (Televisión Gallega). 1990. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=c-9t14qhIz4>
[última consulta realizada el 20/06/14].

La Noche Tuerta: entrevista a Neorrabioso el 14 de febrero de 2012. [en línea]. Madrid: La Noche Tuerta. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=O2scAKitH_I
[última consulta realizada el 20/06/14].

Léolo [DVD]. Jean-Claude Lauzon (dir.). Québec (Canadá): 1992.

Los elegidos [en línea]. Suso33 (dir.). Madrid: 2011. Video-clip para un tema del grupo de rap Nach. Disponible en: <http://vimeo.com/31594614>
[última consulta realizada el 20/06/2014].

Mi firma en las paredes [en línea]. Madrid: una película documental de TVE2 para el programa Crónicas Urbanas, 1991. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/cronicas-urbanas-firma-paredes/1067387/>
[última consulta realizada el 20/06/14].

Miradas mezcladas [en línea]. BoaMistura (dir.). Madrid: 2012. Disponible en línea en: <http://vimeo.com/17640596>
[última consulta realizada el 20/06/2014].

Muto [DVD]. Blu (dir.). Bolonia: 2008.

My architect [DVD]. Nathaniel Kahn (dir.). Maine (E.E.U.U.): 2003.

Pinto, luego existo: graffiti de Barcelona [en línea]. Madrid: un reportaje de TVE2 para el programa Línea 900, 1993. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=dPQdJ0NhZQ4>
[última consulta realizada el 20/06/14].

Somos luz [en línea]. *BoaMistura* (dir.). El Chorrillo (Panamá): 2013. Disponible en línea en: <http://vimeo.com/82271070> [última consulta realizada el 20/06/2014].

Style Wars [en línea]. Henry Chalfant y Tony Silver (dir.). Nueva York: un documental para la cadena de televisión PBS (*Public Broadcasting Service*), cop. 1983. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=NFBRfhoABlQ> [última consulta realizada el 20/06/14].

Suso33 [en línea]. Un monográfico del programa *Metrópolis* de RTVE emitido el 23 de febrero de 2014. Madrid: 2014. Disponible en línea en: <http://www.rtve.es/television/20140217/suso33/880482.shtml> [última consulta realizada el 20/06/2014].

The Big Bang Boom [en línea]. *Blu* (dir.). Bolonia: 2010. Disponible en: <http://vimeo.com/13085676> [última consulta realizada el 20/06/2014].

Un chico de extrarradio [en línea]. Madrid: un documental de TVE2 para el programa *Línea 900*, 1993. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=cpOjCfxGLy4> [última consulta realizada el 20/06/14].

Un poeta más que urbano: entrevista a Batania Neorrabioso [en línea]. Madrid: Yourbanclash, 2012. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=HajGr0IZ3MI> [última consulta realizada el 20/06/14].

Ver para creer: el graffitero Muelle [en línea]. Madrid: un reportaje de Antena 3, 1990. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=6yCyHoxJ1hc> [última consulta realizada el 20/06/14].

War Spirit [en línea]. s/l, 2000. Disponible en: <http://systemboys.net/war-spirit-full-movie/> [última consulta realizada el 20/06/14].

Wild Style [en línea]. Charles Aehean (dir.). Nueva York: 1983. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=VZ5vk-4pFTc> [última consulta realizada el 20/06/2014].

AGRADECIMIENTO

Una relación, siquiera incompleta, de todas las personas por quienes me he sentido acompañada en los meses de gestación de este TFM parecería exagerada. Sirvan estas líneas de sencillo pero sincero agradecimiento a todos ellos por su ayuda, su apoyo y, en definitiva, su complicidad.

M. A. A. M.

(Zaragoza - Madrid,
diciembre de 2013-junio de 2014).