



# **Trabajo Fin de Grado**

Grado en HISTORIA

**Movimiento social y cultural del graffiti.  
Desde su nacimiento a la llegada a Europa**

**Social and cultural graffiti movement.**

**From birth to arrival in Europe**

Autor

Raúl Monreal Cepero

Director

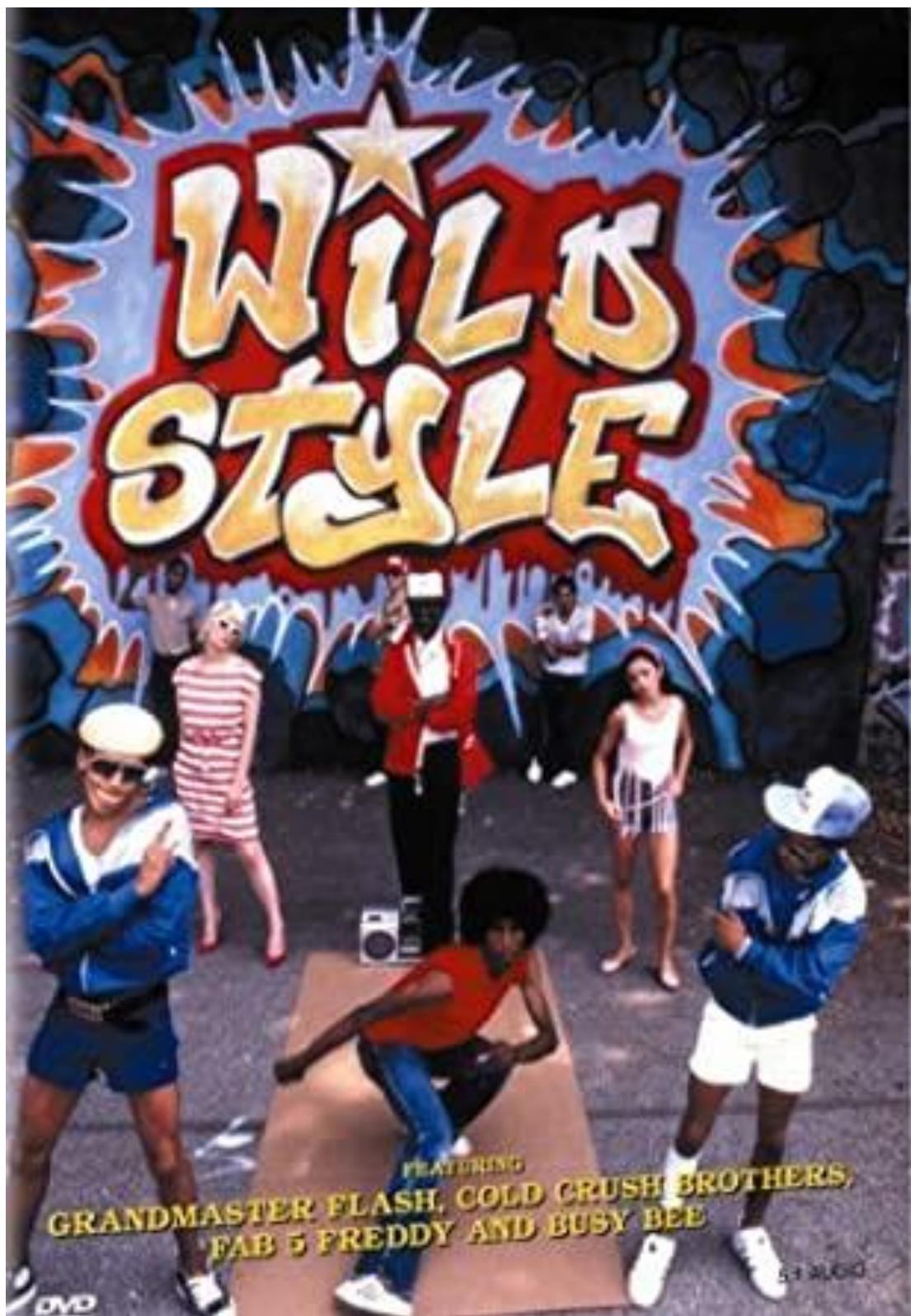
Miguel Ángel Ruiz Carnicer

Facultad de Filosofía y Letras

Curso 2020/2021

## ÍNDICE

Resumen.....	4
1. Introducción.....	5
1.1. Justificación.....	5
1.2 Objetivos.....	6
1.3 Estado de la cuestión.....	6
1.4 Metodología.....	7
2. ¿Qué es el graffiti? .....	9
2.1. Definición del concepto de graffiti.....	12
2.2. Características.....	14
2.3 Tipos de graffiti.....	17
2.4 Concepción cultural del graffiti.....	21
3. Historia del graffiti.....	25
3.1 Los nuevos guetos.....	25
3.2. Dj Kool Herc y las bases del hip-hop.....	34
3.3 Afrika Bambaataa. Nace una nueva cultura.....	38
3.4 La evolución del estilo.....	43
3.5 El mainstream.....	49
3.6. Inicios de la campaña antograffiti.....	50
3.7. El éxito del graffiti en Estados Unidos.....	56
4. Desembarco en Europa.....	64
4.1 El graffiti en España.....	65
5. Conclusiones.....	68
6. Bibliografía y Webgrafía.....	70
7. Anexos.....	75



Carátula del documental Wild Style, 1983

## **RESUMEN**

En este trabajo se analiza el graffiti desde los inicios hasta finales del siglo XX, tratando tanto los movimientos sociales y culturales con los que se inició, como la evolución que experimentó en las diferentes épocas, marcado por la cultura norteamericana y por las medidas que tomó el gobierno para intentar frenarlo. El estudio de este movimiento artístico se realiza a través de un recorrido geográfico, y por medio de un catálogo de artistas, centrado en Estados Unidos, donde se inició, y terminando en su expansión por el continente europeo.

**PALABRAS CLAVE:** ARTE URBANO, GRAFFITI.

## **ABSTRACT**

In this work, graffiti is analyzed from the beginning to the end of the 20th century, dealing with both the social and cultural movements with which it began, as well as the evolution it experienced in different periods, marked by North American culture and the measures it took, the government to try to stop it. The study of this artistic movement is carried out through a geographical route, and through a catalog of artists, centered in the United States, where it began, and ending in its expansion throughout the European continent.

**KEYWORDS:** Urban art, graffiti.

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Justificación

Desde que iba a la escuela primaria y por la ventana de clase veía los graffitis de la calle, esta cultura siempre me ha llamado la atención, y lo que empezó como un simple acto de copiar en un papel los dibujos y las letras que veía desde mi pupitre, fue evolucionando poco a poco. Del papel pasé a escaparme en los recreos para enfrentarme a las paredes blancas en las fábricas abandonadas cercanas a mi colegio, y de ahí, entre policías, vagabundos, edificios a medio demoler y graffiteros, me sumergí por completo en este mundo, pasando por todas sus fases.

Las firmas por la calle y las pintadas en persianas por la noche me abrieron la puerta de esta cultura, un mundo donde prima la creatividad, la competición, la valentía y el jugarse alguna que otra multa. Este mundo también me proporcionó amigos, experiencias y viajes que me engancharon por completo a este movimiento. Poco a poco entendí los entresijos de esta forma de arte -o por lo menos yo personalmente lo considero como tal-, evolucionando como persona, y por supuesto, evolucionando en mi estilo. Las calles, aunque siempre presentes, pasaron a ser algo secundario, centrándome en el graffiti más “legal”. Los edificios abandonados y muros alejados de la urbe pasaron a ser mi nuevo estudio artístico, donde practicar mis letras, y, sobre todo, mis realismos.

Esta búsqueda de mi propio estilo, y de mejorar día tras día, se transformó no solo en mi forma de vivir, si no en mi forma de ganarme la vida. Ya no era solo un hobby, era el medio en el que quería trabajar, pagando mis facturas y alquileres con él. De pintar medio gratis para los vecinos de mi pueblo, Borja, pasé a pintar persianas de comercios del barrio donde vivía en Zaragoza, a terminar haciendo auténticos murales en fachadas, subvencionados por ayuntamientos. De perseguirme por pintar, a pagarme por pintar.

Con esta perspectiva, no necesité más motivación cuando se me propuso hacer un trabajo sobre el movimiento social y cultural en el que vivía. Entender de donde viene lo que ahora hago, cómo fue evolucionando, y cómo llegó desde Nueva York a Zaragoza, ha sido una forma de afianzar el por qué hago esto, y por qué quiero seguir haciéndolo.

## **1.2. Objetivos**

Sin pretender entrar en el debate sobre si es arte o no, en este trabajo trato de darle un enfoque dirigido a analizar el movimiento social y cultural en el que empezó y se desarrolló el graffiti, facilitando la comprensión de esta cultura como forma de expresión por todo el mundo.

La consideración de graffiti en este trabajo se va a delimitar a las obras de carácter pictórico realizadas con pintura en spray sobre diversos soportes, tales como paredes o trenes, siempre relacionados con espacios públicos o semipúblicos, como las persianas de los locales comerciales, en el preciso ámbito del hip-hop.

## **1.3. Estado de la cuestión**

Al iniciar este trabajo, de lo primero que me di cuenta es de la dificultad para encontrar el material suficiente para hacerlo. Al ser un movimiento relativamente moderno (en Zaragoza apenas cuenta con menos de treinta años de vida), y, sobre todo, al ser un movimiento exclusivamente juvenil iniciado por los marginados de la sociedad, pocas personas se han interesado en esta cultura de una forma histórica. En la biblioteca de Unizar apenas había un libro que me podía ser útil, titulado “Graffiti: la palabra y la imagen”, de Jesús de Diego. El resto, eran otros trabajos de fin de grado, fin de master, o de doctorado, pero hechos por alumnos de historia del arte, donde tratan más que la historia, la evolución artística. Mediante bibliotecas públicas, y páginas web de compra de libros por internet, pude obtener más material sobre el que trabajar y desarrollar este trabajo, aunque la mayoría de ellos solo están disponibles en inglés.

Al acabar este proyecto, he entendido mejor el porqué de esta falta de información, aparte de lo mencionado anteriormente. No es fácil analizar sus inicios, motivaciones y evolución, si atendemos a la propia concepción de graffiti. Si se pretende analizar casi cualquier otro momento de la historia, encontramos fechas exactas donde se desarrollan, y las personas que son objetos de estudio son públicas, y a menudo conocidas, como políticos, reyes, o grandes revolucionarios. Siempre hay multitud de

documentación al respecto, fuentes primarias y secundarias a las que se puede acudir, y cada historiador que las analice dispone de mucha información para poder ofrecer una versión lo más cercana a la realidad, de una forma totalmente objetiva. Sin embargo, cómo analizar un movimiento que nace de una forma espontánea, y donde sus seguidores, debido a la ilegalidad de lo que hacen, se mantienen en total anonimato, negándose a dar información sobre sus actuaciones a gente ajena al movimiento, haciendo del graffiti una cultura cerrada y totalmente hermética. Seguramente, habrá personas que conozcan a graffiteros, y no sepan nada de sus andanzas.

Es una cultura que no se puede comprar ni vender, que lo hacen para ellos mismos o para sus semejantes en el movimiento de una forma casi altruista, que no está en los medios de comunicación, y que no está aceptada socialmente. Las personas que han querido investigar sobre este mundo, como Chalfant o Cooper, solo han podido hacerlo sumergiéndose por completo en él, tratando personalmente con las personas que lo hacen, y en definitiva, manchándose las manos con pintura. Arturo Pérez-Reverte, miembro de la Real Academia Española desde 2003, me lo confirmó cuando me lo encontré por la calle. Hablando de su novela “El franeotirador paciente”, que trata sobre un graffitero, me contó que la única forma que vio para poder entender y escribir sobre graffiti de una forma correcta fue conocer a un grupo de graffiteros de Madrid, la Ron’s Crew (*Remember Our Names*), y terminó vigilándoles en las cocheras del metro de Madrid o en la autovía, mientras éstos pintaban. Y todos los autores que he leído para hacer este trabajo coinciden en lo mismo, sin sumergirte en esta cultura hasta el fondo, no hay forma de analizarla correctamente. Esto podría ser una explicación de por qué las personas que han analizado este movimiento son más novelistas, periodistas y aficionados que historiadores, dando como resultado la carencia de documentación que existe.

#### **1.4. Metodología**

El trabajo consta de una primera parte en la que se intenta aclarar su definición, atendiendo a diversas formas de arte urbano, indicando cuál de ellas se puede considerar graffiti y cual no, y analizamos sus características, el cómo se hace, los diferentes tipos de

graffitis que existen, y cómo se concibe dentro de la sociedad. La siguiente parte del trabajo está enfocada a analizar más profundamente sus orígenes, desde como surgen los barrios marginales donde nace y se desarrolla, a su constante evolución y lucha contra las autoridades, hasta su llegada a Europa. Esta parte también está centrada en el movimiento hip-hop, ya que resulta imposible hablar de graffiti sin hablar del movimiento hip-hop, ya que son parte de lo mismo de una forma indivisible, compartiendo historia, cultura, y espacio físico y temporal.

Para la elaboración de la primera parte del trabajo me he apoyado en el estudio de las principales obras de Jesús de Diego y Magda Danysz, apoyándome en fuentes primarias y en mi propia experiencia para observar de primera mano las diferentes expresiones. Para la segunda parte, me he basado más en las obras de Chalfant y Cooper, que al ser contemporáneos al nacimiento y crecimiento del movimiento, disponen de mucho material de una forma muy exacta, completándolo con otros autores como Thames, Hudson, Norman Mailer o Bakari Kitwana. Para el estudio del movimiento en Europa y en España, los autores que he manejado han sido Fernando Saavedra, o Antonio García Mora, entre otros. También me he apoyado en libros escritos por los propios graffiteros, como Banksy.

## 2. ¿QUÉ ES EL GRAFFITI?

Para empezar un trabajo sobre el graffiti dentro de la cultura del hip-hop, necesario primero hablar de los diferentes tipos de escritura y pintura sobre las paredes. Esto nos ayuda a diferenciar qué es graffiti y qué no lo es, ya que es un concepto muy difuso, y puede llegar a dar lugar a confusiones.

Desde un punto de vista histórico, el término “graffiti” viene del infinitivo en griego *Grafein*, que significa grafo o escritura. Inicialmente se le denominaba *grafein* a toda expresión artística hecha mediante la punción o rallado. En italiano, a esta forma de arte se le llama graffito, o en su plural, graffiti. El graffito era el material empleado para estos actos, por sus características únicas, como su gran dureza, que era capaz de rallar a otros materiales, y su color negro intenso.<sup>1</sup> Este término ha evolucionado hasta nuestros días, adoptando nuevas técnicas pictóricas.

Si tratamos de entender el acto del ser humano de escribir en las paredes, hay que remontarse a una época muy anterior a que tuviera a su disposición caballetes, paletas y telas que le permitieran inmortalizar sus obras pictóricas. Antes de eso, ya se utilizaba el entorno y sus edificaciones para recrear el talento artístico. El ejemplo más claro y más antiguo de esto, son las **pinturas rupestres**<sup>2</sup>, realizadas en rocas y cavernas hace miles de años, realizadas con la sangre de animales, estas personas decoraban su entorno con imágenes basadas en su cultura y forma de vida, la caza y los animales fueron la estética más utilizada en este tipo de pinturas. Estas pinturas realizadas en las paredes de sus “hogares” son ahora patrimonio de la humanidad.

Esta forma de expresión fue evolucionando, ejerciéndose mediante raspaduras o pintura, en los espacios públicos, como las paredes de los sepulcros o ruinas antiguas, o las catacumbas de Roma o Pompeya. En Roma destacan los graffiti de la Villa de

---

<sup>1</sup> Danysz, M. (2015), Antología del arte urbano, Francia, Gallimard Collection Alternatives, 2015, p. 12.

<sup>2</sup> Anexo 1

Adriano. También encontramos alguna referencia en la antigua ciudad griega de Efeso. Los romanos tallaban grafismos en sus propios muros y monumentos, y al igual que en Egipto. En Pompeya, en el siglo II, se encuentran insultos, declaraciones de amor, consignas políticas o alguna cita literaria<sup>3</sup>. Se empleaba el lenguaje del pueblo como un requisito para acercar el estilo a los desengañados y marginados. También abundaban los dibujos obscenos, con recreaciones de las prostitutas y sus clientes, así como escenas de gladiadores. Pero no solo los griegos y romanos produjeron el graffiti, al otro lado del océano, en América, la ciudad maya de Tical también tiene ejemplos, o los vikingos en Irlanda, o los piratas tallando sus runas en Santa Sofía. A finales de 1790 los soldados franceses grabaron sus nombres en los monumentos durante la campaña de Napoleón en Egipto, apreciándose una interesante conexión, la del valor de implementar el nombre sobre el espacio, la huella a medio camino entre el reconocimiento y el anonimato. Los **muros** de la calle ya eran un medio de comunicación, más allá de la mera representación del entorno.

Ya en el siglo XX, en Jamaica, abundan los murales con **pinturas religiosas, o de partidos políticos**. También son famosos los murales pintados de rojo, verde y amarillo, que predicen las ideas políticas y sociales de los rastafaris<sup>4</sup>. En Sudamérica también son famosos los murales de principios de siglo, como los de Diego Rivera. En Los Ángeles, las pandillas marcan su territorio escribiendo letras góticas y “*old english*”.

En los sesenta los jóvenes de Sao Paulo llegaron a la conclusión de que para acabar con el malestar de la ciudad había que pintarlo todo con botes de spray y pintura plástica. Las calles se llenaron de mensajes políticos que los medios de comunicación bautizaron con el nombre de ***pinchaçao***.<sup>5</sup> Este estilo se convirtió en el tipo de pintada más habitual en Brasil.

---

<sup>3</sup> Anexo. 2

<sup>4</sup> Anexo. 3

<sup>5</sup> Anexo. 4

Otra forma de plasmar una imagen o unas letras en una fachada fueron los **carteles**. Aunque apareció mucho antes que el graffiti según el movimiento del hip-hop, en la Alemania de 1461, con un auge durante el siglo XIX, compartió muchas características con el graffiti. Era un elemento destinado a permanecer en el espacio público urbano, con la misión de modificarlo visual y estéticamente, dirigiéndose masivamente a la población. No posee un soporte en concreto, pudiéndose situar en cualquier tipo de mobiliario urbano, como los transportes públicos. El valor del cartel como instrumento de influencia o de manipulación de masas es su gran potencial cumpliendo la función de asegurar la difusión ilimitada de sus mensajes, produciendo cambios en los comportamientos de la gente. Esta es una forma artística que siempre ha estado al servicio de la industria.

En Pakistán existe la costumbre de pintar los **camiones**, como más tarde harían los seguidores del graffiti, desde los años cuarenta, cuando el transporte de largo recorrido se hacía en camión. Las empresas de transporte creaban logotipos y diseños para que la población, en su mayoría analfabeta, los reconociera. Por el contrario, en Sudáfrica es el conductor o propietario el que lo pinta a su gusto, con mensajes muy variados, y a menudo de bastante actualidad. Y sus barrios están llenos de carteles pintados a mano

También en la época actual muchos ciudadanos de a pie hacen pintadas en paredes y lavabos públicos, entre otros lugares. Y si nos centramos en la estética y no en el soporte, podemos ver multitud de marcas de ropa, anuncios de televisión, y otras marcas comerciales que usan la estética del graffiti para atraer a un público más joven y moderno.

Todas estas formas de expresión sobre una pared son anteriores al hip-hop, y tiene su propia cultura y su propio estilo. La creencia de que están relacionados surge por todas las similitudes que comparten, como el soporte, la pintura, o considerarse una forma fácil de hacer una declaración, ya sea política o personal, en el entorno urbano

Sin embargo, sus diferencias hacen que no sean consideradas como graffiti. La diferencia principal sería, por un lado, la motivación del propio artista para crear la obra, en un intento de dejar de ser esa generación invisible y olvidada por la sociedad. Y, por el otro lado, el lugar y la respuesta cultural que sufrieron, siendo considerado como una de las pocas creaciones artísticas perseguidas por la ley, declarándose abiertamente como un movimiento antisistema.

## 2.1 Definición del concepto graffiti.

Esta cuestión es una de las preguntas básicas de este trabajo. Según la definición que aparece en la RAE, el término “graffiti” es la “**firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente**”<sup>6</sup>, para la opinión popular, no es más que vandalismo o delincuencia, apoyada por la legislación, aunque ha sido parcialmente despenalizado en los últimos años. Pero el graffiti es mucho más complejo que eso. Es uno de los cuatro elementos, junto a los B-boys<sup>7</sup>, Mc<sup>8</sup> y Dj’s<sup>9</sup> que forman la cultura del hip hop, una cultura fundamentada en el antirracismo, y el rechazo al fascismo y al capitalismo. La definición actual más aceptada del término graffiti es, gracias a los investigadores que desde muy pronto y esencialmente en la ciudad de Nueva York, considerada la ciudad donde nació este movimiento, estudiaron el fenómeno de las pinturas realizadas sobre los vagones de metro y en las paredes de los barrios marginales de esta ciudad **obras que se realizan usando solamente pintura en spray en sus formatos comerciales de venta al público**.

---

<sup>6</sup> Diccionario de la Real Academia Española, extraído desde [www.del.rae.es/graffiti](http://www.del.rae.es/graffiti)

<sup>7</sup> Abreviatura de breakdance-boy. Persona que baila Breaking o breakdance. Se utiliza el término b-girl para el género femenino.

<sup>8</sup> Abreviatura de Master of Ceremony (maestro de ceremonias). En un principio se les denominaba así a las personas que animaban al público durante las sesiones de disc-jockeys. Actualmente son conocidos como los vocalistas del rap.

<sup>9</sup> Abreviatura de disc-jockey. Es la persona que selecciona música grabada para ser escuchada por una audiencia. En el hip-hop, también se encarga de producir las instrumentales de las canciones.

Pocas veces a lo largo de la historia, se ha podido observar una manifestación cultural con tanta envergadura, que haya permanecido fiel a sus formas originales, pero que a su vez este en continua evolución dentro de sí misma. También es una de las pocas expresiones artísticas y culturales que se considera un delito contra la propiedad privada.

Para entender en qué consiste realmente el graffiti, primero hay que tener unas nociones básicas. Según Jane M. Gadsby, estudioso del fenómeno artístico del graffiti, “**la palabra graffiti es utilizada actualmente para referirse a cualquier escritura mural, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase y en cualquier superficie, dentro de la cultura hip-hop, sin importar la motivación del escritor**”<sup>10</sup>. En esta afirmación, el autor relaciona el término mural al de escritura, y lo analiza como una fusión de ambos, caracterizando al graffiti como un discurso textual. Por esta razón a los graffiteros se les llama escritores (*writer*). Es realmente sorprendente que el graffitero, no sea considerado un pintor, y si un escritor, cuando lo que hace es una manifestación claramente pictórica. Sin embargo, también tiene su sentido, dado que el origen del graffiti, y la mayoría de los que se siguen haciendo, son auténticos textos con el nombre del protagonista, nombre que se repetirá incansablemente.

Las personas que realizan esta actividad, forman parte de un dispositivo cultural, el hip-hop, y a la vez subcultural, el propio graffiti, en los que hay un deseo de expresión, pero también otras muchas pautas que se manifiestan en determinados comportamientos. Esta cultura es una cultura urbana, aunque tiene un carácter marcadamente social, formada por los jóvenes marginales como respuesta al medio en el que viven. A esta cultura se le llamó hip-hop.

De los cuatro pilares fundamentales del hip-hop, el graffiti posee una historia propia dentro del movimiento. Nacido en los años sesenta y principios de los setenta en la

---

<sup>10</sup> De Diego, Jesús. *Graffiti: la palabra y la imagen*. Barcelona, Los libros de la frontera, 2000, p.146

ciudad de Nueva York, se sitúa en un ámbito de las minorías marginadas de esta ciudad. La cultura hip hop se convierte en una nueva cultura combativa y reivindicativa, y el graffiti se introduce en ella como una forma de expresión gráfica, generándose una terminología y un lenguaje icónicos, trascendiendo lo meramente artístico, y traspasando fronteras hasta convertirse en un fenómeno mundial. Por esto, los graffiteros no eran como los muralistas de principios del siglo XX, ni como los filósofos activistas que cultivaban el graffiti en Lima, México D.C., París o Argel. Sus intervenciones no eran declaraciones políticas, y tampoco se hacía alusión al poder. Ninguno quería ser famoso. Simplemente se trataba de un ataque contra la invisibilidad de su generación.

## 2.2. Características

Aun siendo un fenómeno de ámbito mundial, la acción del escritor está comprendida en su ciudad, pero sobre todo en su **barrio**, donde intenta alterar el espacio circundante para transformarlo y darle un nuevo significado. En esencia, este es el propósito inicial del escritor de graffiti. A esta alteración del espacio se le unió un deseo de territorialidad, mediante el cual el escritor pretende marcar el espacio en el que actúa. Este deseo de **territorialidad** da lugar a la competición entre ellos, para ser la persona más vista en esa zona. Cuanto más se vea la obra, más crece la fama del escritor. Aunque esta fama es solo a nivel del respeto, ya que ningún escritor de prestigio posee privilegios personales de ningún tipo, entre otras cosas, porque el graffitero es anónimo, y solo lo conocen aquellos con los que pinta. Como escribió Pérez-Reverte, es “la fama dentro del anonimato”<sup>11</sup>. A la acción de escribir con frecuencia en un determinado espacio se le llama **“bombardeo”**, y es de obligada visión pública. Cuando se ha bombardeado un lugar hasta llenarlo de obras propias, en el argot del movimiento se dice que ese lugar está “quemado”. Hay que tener especial cuidado a la hora de pintar en no pintar encima de la obra de otro escritor. Este acto, denominado **“tachar o pisar”**, constituye una provocación, cuyo único propósito es insultar al escritor de graffiti dañando su obra. Un tachado es siempre una declaración hostil, considerada por los graffiteros como una verdadera agresión.

---

<sup>11</sup> Perez-Reverte, Arturo. *El francotirador paciente*, Santillana Ediciones Generales, 2015, p.11

Al ser una actividad clandestina y perseguida por la ley, el escrito se construye un alter ego, con un nombre nuevo que pasará a ser el suyo. Este será el nombre que escribirá por las paredes en forma de **firma** (*tag*)<sup>12</sup>, y con el cual va a ser conocido en la comunidad del graffiti. El antiguo nombre se dejará de recordar dentro del grupo, y gran parte de los componentes de su red social le conocerán solo su *tag*. Esta es una nueva identidad elegida para la integración en el movimiento o en el grupo social en el que se implica.

No se pueden elegir **apodos** o nombres ya en uso, o demasiado largos, ya que aumenta el tiempo de estar expuesto a la policía. Si eliges un nombre demasiado largo, se suelen pintar con una abreviatura. Lo importante del *tag* es tener calidad y estilo propio. Ese estilo personal no puede ser adoptado por otro escritor, ya que trae consecuencias como pisar sus obras, o incluso el enfrentamiento gráfico directo con él. El estilo hace referencia a un graffiti de calidad, que significa que posees dominio técnico del spray, y originalidad.

El *tag* en sí es la forma más sencilla y primitiva del graffiti, mediante trazos estilizados y continuos, a menudos hechos en un solo trazo y color, y con una mínima elaboración estética. Se puede hacer con un sinfín de diferentes métodos, desde los clásicos rotuladores y spray, a las velas, llaves, incluso usando ácidos. Cualquier cosa con la que puedas hacer un *tag* en la pared.

El aprendizaje se realiza por pura imitación, de forma totalmente **autodidacta**, dado que no existen escuelas o academias de formación. El aspirante a escritor observa su espacio urbano inmediato, fijándose en las obras de otros graffiteros. La preferencia por algún escritor de graffiti señala el camino a seguir en esos inicios. Sin embargo, el estilo, la forma y la metodología quedan en un segundo plano en comparación con la directriz primordial del graffiti, que no es otra que dejarse ver. Los escritores comprendieron desde

---

<sup>12</sup> Anexo. 5

el principio el hecho de que su obra se viera reconocida y aceptada por los otros escritores dependía de lo prolíficos que se mostraran en la escritura de sus nombres.

El cuidado técnico y la innovación pasa a ser lo principal en otro ámbito, en los murales realizados a las afueras de la ciudad, en lugares abandonados o túneles ferroviarios donde no existe tanto riesgo de multa, disponiendo más tiempo para efectuar la obra. En estos focos de graffiti, el discurso mural se establece sin trabas más allá de las meras limitaciones del soporte. Allí se prueban texturas, técnicas, estilos...

Los propios graffiteros se juntan entre ellos para pintar, dando lugar a una pequeña agrupación llamada “*crew*”. Suelen formarse estas *crews* a partir de una pareja de ellos, hasta un número de cinco o seis personas. Aunque también existen *crews* en la que participan gente de todo el mundo, como 1UP (abreviatura de 1 *United Power*, un poder unido), llegando a tener cientos de miembros. Inventan un nombre para ese grupo, y lo escriben con abreviaturas con una firma común a incluir en cada pieza del grupo desde su formación en adelante. Un escritor también puede estar en varios grupos al mismo tiempo.

El graffiti urbano inicialmente fijó su interés en un soporte exclusivamente, el que ofrecían las paredes de los **vagones del transporte metropolitano de la ciudad de Nueva York**, aprovechando la movilidad del vehículo para llegar a más puntos de la ciudad. Fue muy utilizado por las bandas para marcar sus territorios. Según Henry Chalfant, el arte del spray evolucionó sobre los costados de los trenes, trasladándose a las grandes superficies fijas de los muros de la ciudad sólo para estar más seguro, pero indudablemente el graffiti nunca pudo haber nacido en un ambiente absolutamente inmóvil.<sup>13</sup> Aparte de la ilegalidad de pintar en el metro, se le añade la provisionalidad, ya que estas obras eran eliminadas a los pocos días de realizarse.

---

<sup>13</sup> Chalfant, Henry y Cooper, Marta. *Subway Art*. Londres. Thames & Hudson. 2009. P.16

Existen diversos pasos o normas a seguir a la hora de hacer un graffiti, aunque está abierto a cualquier cambio de planes antes, o durante la ejecución de la obra.

Primero, se elige el lugar, teniendo en cuenta valores como la visibilidad, su dificultad, o su exposición a los elementos meteorológicos como el sol, que con el tiempo dañan la pintura, haciendo que pierdan su color y brillo. Si van varios escritores se asigna a cada uno un lugar para su pieza, pudiendo no estar pintando todos a la vez, si fuese necesario que alguien vigilase la zona. Entre las obras, se pueden introducir personajes o muñecos.

Primero se marca la pieza. El boceto, si existe, es la guía de esta operación. Para el esbozo de la obra en la pared se usa un spray a un solo color, haciendo todas las líneas y los trazos para delimitar cada una de las letras. Despues se pinta el relleno, con uno o varios colores. Esto sirve para proporcionar al escritor una primera idea de lo que será el conjunto de la pieza más allá del boceto. Se suele dar un segundo relleno encima del primero, para proceder a hacer los detalles, teniendo en cuenta los conceptos de armonía y contrastes cromáticos utilizados. Despues se produce la fase de trazado de las letras.

Esta es una de las fases más difíciles, porque los trazos tienen que ser precisos, pudiendo estropear toda la obra si no lo son. Por último se efectúan las dedicatorias, mensajes, y la firma personal y de la *crew*. Se suelen usar diferentes tipos de **boquillas**, según lo que se pretenda hacer. Para el relleno, la más común es la “*fatcap*”, con un trazo grueso entre 15 y 20 centímetros<sup>14</sup>. Si se necesita un trazo más fino, para trazar las letras, o hacer ciertos detalles, se usan boquillas como la “*skinny*” o la banana, caracterizada por tener el obturador amarillo. A la obra ya acabada se le denomina pieza. Esta palabra proviene del inglés “*piece*”, ya que casi todas las palabras de esta cultura provienen del idioma anglosajón, debido a su origen.

### 2.3. Tipos de graffiti.

Dentro de esta forma de expresión, existen diferentes tipos de obras. Para analizarlos es preciso contextualizar cada pieza en su entorno, y ver sus condiciones de producción, solo así podremos definir las diferentes clases de graffiti.

---

<sup>14</sup> Montana Colors, *Carta de colores y boquillas MTN*, 2021.

Si atendemos al **soporte**, existen dos tipos, los graffitis que se basan en un soporte fijo, o en uno móvil. El fijo suele estar situado en una zona de con una buena visibilidad. Aquí entrarían la mayoría de obras efectuadas en las paredes de la ciudad, donde son muy visibles, y la gente al ir andando o en un vehículo les da tiempo a ver la obra de cerca con detalle. Las obras de soporte fijo que se realizan en lugares de tránsito rodado rápido, como carreteras o autovías, suelen ser de un tamaño más grande, para que sean más legibles, ya que suelen estar pintadas a cierta distancia del espectador, y porque el que la ve tiene poco tiempo para verlas. Por contra, pintar sobre un soporte móvil ha sido concebido para que se vea la obra mientras se mueve. Aquí quedarán englobadas las obras en trenes o camionetas, donde solo dispones de unos segundos para verlas antes de que se alejen.

Si lo analizamos atendiendo al **lugar donde esta efectuado**, existen varios tipos. Si lo que se busca es visibilidad, las obras suelen estar situadas en lugares urbanos, como la ciudad o la carretera. Si el escritor busca ensayar y aprender, es la que se da en emplazamientos poco conocidos, de escasa o nula visibilidad para el público. Suelen ser casas o fábricas abandonadas en el extrarradio de la ciudad. Sirven como punto de encuentro de escritores y un lugar de trabajo.

Las dos últimas formas son las más alejadas del graffiti convencional, llegando a no ser consideradas como graffiti por algunos escritores más tradicionales, viéndolo como una traición a los ideales de esta cultura. Primero estaría el **graffiti comercial** o por encargo<sup>15</sup>, que es aquel en el que un escritor ha sido contratado por una persona o empresa, para que decore el interior o el exterior del local comercial, o de la vivienda, a cambio de una remuneración económica. Esta forma nació como una manera de sacar una rentabilidad económica por sus murales para los escritores de graffiti. A esto se unió el interés de los comerciantes, que asumieron la estética del graffiti en un ambiente modificado y lo hicieron por dos razones: para evitar la realización de graffitis en sus comercios, sabiendo que la presencia de una obra de un graffitero hace que el espacio permanezca intocable para el resto de graffiteros, y para proporcionar una apariencia más

---

<sup>15</sup> Anexo. 6

moderna a sus locales. Este tipo de obra suele conllevar el inconveniente de que muchas veces la calidad creativa del pintor está fuera de lugar, ya que suelen ser bocetos definidos por el cliente que le contrata. En este tipo de graffiti también se produce una descontextualización propia, obligada por las condiciones del trabajo. Al tener que ser una obra clara y legible para el comerciante, hace que la estética del graffiti no pueda ser desarrollada y el grafismo creado tampoco posee los valores artísticos ni el significado del graffiti, a pesar de compartir el mismo espacio público. Estas son algunas razones por las cuales esta forma podría no ser considerada como graffiti. Un último lugar, encontramos el **graffiti de exposición o museístico**<sup>16</sup>. Sólo unos pocos escritores llegan a esta forma de graffiti, sólo los más creativos y con mejor técnica. Al contrario del graffiti comercial, este tiene como punto básico el ser una obra creada por el artista. Esta obra será expuesta en museos y galerías, y comprada por marchantes de arte o coleccionistas. También las puede efectuar en fachadas de edificios, u otras paredes públicas o privadas. Esta es la forma en la cual el escritor se adapta a los cánones artísticos oficiales, lo que conlleva que suele dejar de ejercer su labor como graffitero. Sus lienzos pasaran a ser de tela o madera, y no actuará de una forma ilegal. Aunque, lo más normal, es que en sus obras siga existiendo la estética del graffiti.

En cuanto a las **calidades de las piezas**, hay diferentes estilos de letras. Al estilo más simple se le denomina “*throw-up*” o “*pota*”<sup>17</sup>. Hecho de una forma apresurada, normalmente esta efectuada a dos colores. Al ser rápidas de hacer, se hacen ver por toda la ciudad, compensando sus carencias técnicas con la rapidez. El siguiente estilo es el de “*bubbleletters*”, o “*pompas*”<sup>18</sup>, que da lugar a unas palabras con formas redondeadas y brillantes. Por contra, las “*blockletters*”<sup>19</sup>, son más angulosas, con predominio de las líneas rectas. Estos tipos de piezas son características del inicio del graffiti. Suelen usarse el color plata para realizarlas, intentando conseguir un curioso efecto con los focos de los vehículos en tránsito, de reflejos como de flash fotográfico. Al realizar este tipo de piezas se buscan lugares seleccionados muy cuidadosamente, para que consigan el efecto

---

<sup>16</sup> Anexo. 7

<sup>17</sup> Anexo. 8

<sup>18</sup> Anexo. 9

<sup>19</sup> Anexo. 10

deseado. Más tarde apareció el “*estilo 3D*”.<sup>20</sup> Estaba caracterizado por la creación de letras de forma tridimensional, dotándole a la palabra de profundidad y volumen. Este estilo de pieza dio lugar al estilo más complejo de todos, el “*wildstyle*” o “*estilo salvaje*”<sup>21</sup>. Es uno de los estilos más importantes del graffiti. Es una obra que consiste en la deformación de las letras sin límite, dando como resultado una complicada composición de letras con estructuras muy sofisticadas y de difícil ejecución. La complejidad de esta obra es notable, por la gran creatividad que conlleva, y el dominio del espray que se ha de tener para llevarla a cabo en la pared. Las letras, si son legibles, solo lo serán para la gente del movimiento, ya que están más acostumbrados a esta forma de escritura. El último estilo sería el “*model pastel*”<sup>22</sup>, y consiste en dotar a la palabra de realismo, hay que hacer que las letras no parezcan pintadas, que parezcan reales y suspendidas con una pared de fondo.

Todos estos estilos se han desarrollado consecutivamente en el tiempo, pero coexistiendo entre sí.

También existen ciertos **adornos decorativos** que se pueden poner alrededor de las piezas, como los **mensajes**, que pueden ser una reivindicación social, un mensaje de su *crew*, una advertencia a otros grupos de escritores, un juego de palabras... Otros adornos a añadir son el **fondo**, el cual puede ser de diversas formas, y sirve como elemento decorativo secundario, o la “*powerline*” que es la línea de color que se efectúa rodeando toda la pieza y cuya finalidad es separar la pieza del fondo o del color de la pared, consiguiendo que resalte más. Otra forma de decoración son los “**muñecos**” o “**kekos**”, y suelen estar incluidas entre dos piezas. La mayoría suelen ser de elementos reconocibles, tomados la inspiración del cómic, el manga o el cine. Si el escritor crea un muñeco original puede llegar a ser el segundo *tag* de un escritor, siendo este reconocible por los muñecos que hace.

---

<sup>20</sup> Anexo. 11

<sup>21</sup> Anexo. 12

<sup>22</sup> Anexo. 13

Todos estos estilos diferentes previamente han sido realizados como un boceto que es el diseño previo a la obra, efectuado en papel. El cuaderno donde el escritor dibuja y guarda todos sus bocetos, se llama “*piecebook*” y una vez que se ha realizado la obra, se le hace una foto para ponerla en el “*blackbook*” que es un libro que contiene un registro fotográfico en el orden cronológico de las obras del escritor, a modo de recuerdo, y que también puede contener alguna obra de escritores que sean amigos del dueño del *blackbook*.

Del graffiti y los murales han nacido otras formas de expresión más o menos legales, englobadas también dentro del arte urbano, pero no se le puede considerar graffiti por que el motivo principal no es el nombre del artista. El arte urbano surgió del graffiti y convive con él en las calles de todo el mundo, dejando de lado las firmas y el graffiti tradicional. Puede ser tan simple como carteles o pegatinas, o tan complejo como instalaciones escultóricas y grandes murales.

#### **2.4. Concepción cultural del graffiti.**

Durante la historia de la humanidad, las diferentes **culturas** y subculturas existentes se han ido mezclando entre sí, creando nuevas formas culturales, más numerosas y más fuertes. Todo tipo de cultura viene precedida por una anterior, evolucionando de ella, transformando los aspectos de una sociedad, incluyendo la música o la pintura.

Desde que el hombre se asentó en ciudades, estas han sido el lugar de evolución de estas culturas. Estas culturas urbanas pueden convertirse en un fenómeno internacional, como el hip-hop, o un fenómeno propio de una zona en concreta, como las lápidas decoradas de Sudáfrica para aquellos que han muerto jóvenes.

Algunas de estas **culturas urbanas**, las más influyentes y populares, surgieron en ciudades concretas y en lugares determinados, pero si las consideramos en un sentido más

amplio, sus raíces se remontan a tiempos inmemoriales. Si tomamos como ejemplo al hip-hop, veremos que surgió entre finales de los sesenta y principios de los setenta, con las “*block parties*” y los famosos “*rapeos*” de James Brown, aunque como parte del arte visual, la danza, la música y la poesía, el origen del hip-hop es mucho más antiguo.

Las culturas urbanas no son simples modas, sino auténticos estilos de vida, cuyos miembros comparten los mismos gustos en música, ropa o vehículos. Están por todas partes, y proliferan continuamente, a menudo sin que importe la nacionalidad o la historia política. Durante el último siglo, subculturas que se reducían a pequeños grupos han llegado a lugares que hace unos años habría parecido impensable, como el graffiti que surgió en el metro de Nueva York, y se extendió por todo el mundo. Pero es solo uno de los muchos movimientos culturales que se han abierto camino por los países y continentes, buscando nuevos espacios y lugares, y nutriéndose de las ideas y las técnicas de las nuevas generaciones de jóvenes. Como cultura, también es una mezcla de fenómenos nuevos y antiguos, y sus creadores son los que se inspiran tanto en el pasado, como en las novedades que surgen en sus comunidades. Los que construyen los cimientos culturales son los audaces con una visión más amplia, que se dan cuenta de que el fenómeno es más global. El poder y la visibilidad de las calles han propiciado que las culturas de todo el mundo se unan y compartan el mismo espacio.

La constante en todas esas culturas cambiantes es la **calle**, el lugar donde se encuentra y coexiste gente muy dispar conviviendo en el mismo espacio. Las calles permiten que estas ideas, estilos y movimientos se consoliden y se difundan por el mundo. Viajar y explorar cumplen un papel fundamental para la expansión de las culturas urbanas, y los viajeros son la clave del proceso de intercambio cultural, al construir un intercambio de ideas y culturas entre sus países de origen y de destino. Cada cultura tiene también su propia **meca**, siendo frecuente que, en el caso del graffiti, sus seguidores ahorren para poder ir a Nueva York y arriesgarse a que lo deporten por pintar un vagón de metro. Los gastos y el posible riesgo son lo de menos si algo te apasiona realmente, lo más importante para estos viajeros es que en cualquier ciudad les esperan comunidades con las mismas ideas. El contacto entre grupos de jóvenes de las mismas culturas en diferentes países es cada vez mayor.

En cuanto la subcultura llega a los medios de comunicación de masas, se difunde casi al instante por todo el país, y no tarda en convertirse en un fenómeno mundial. Pero tarde o temprano casi todas las subculturas se vuelven demasiado populares para los miembros más creativos que inevitablemente dan origen a una nueva tendencia de ese creativo y cambiante mundo que llamamos cultura urbana.

La cultura urbana actual está plagada de influencias de subculturas de todo el mundo, como el cómic o el manga, y los nuevos medios de comunicación permiten difundir mensajes, estilos y arte más fácilmente que nunca, consiguiendo la aceptación del público. Así, las obras de escritores de graffiti y artistas callejeros están tanto en muros y vagones de tren como en anuncios y logotipos de camisetas.

El origen del graffiti urbano contemporáneo implica analizar los factores sociales y económicos que lo causaron, de las personas que lo originaron y de los grupos culturales urbanos en los que el individuo se movía. Estos diferentes grupos sociales expresaron mediante formas creativas su percepción del espacio urbano

El graffiti **no es comparable a las obras de arte comunes** por dos razones: es un arte ilegal, y no se hace con un fin económico, con lo cual nunca podrá tener la misma aceptación que el resto de obras de arte que se tratan como mercancía. No toda obra artística es susceptible de ser comprada o vendida.

Diversos autores, como Cooper o Sciorra, asumen la relación del graffiti con la cultura **hip-hop**, emergido en los últimos años sesenta y durante los primeros setenta en la ciudad de Nueva York. Desde un punto de vista antropológico, el hip-hop resulta un conjunto de estrategias de actuación social en el espacio urbano. Posee un amplio abanico de actividades focales que son ante todo vías de potenciación individual. Un escritor de graffiti puede ser también un dj, o un b-boy. La voz, los textos, y el lenguaje corporal y la composición musical son diferentes facetas de una misma expresión. Es una subcultura

que alude a procesos de creación artística, donde lo importante es la relación entre las personas, conectarse el uno con el otro, por eso llegó a ser una cultura a nivel mundial, porque dio a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en la ciudad, en los suburbios o donde sea. El hip-hop se convirtió en la voz de esta generación, algo que conecta a todas las personas y nacionalidades del mundo entero.

El graffiti emergió en el gueto de Nueva York con fuerza propia, tomando gradualmente forma en el conjunto de las actividades del hip-hop, y extendiendo sus alas desde sus raíces neoyorquinas hasta las demás ciudades americanas y del resto del mundo. Puede ser considerado como una forma artística de resistencia a la autoridad y al mismo tiempo una expresión de solidaridad. El graffiti posee desde su inicio un alto componente de **activismo**, difícil de clasificar y próximo a lo antisocial.

Es una reacción al entorno, entorno rodeado de anuncios y señales. El fenómeno empezó escribiendo un nombre con letras curiosas por la ciudad, y más de cuarenta años después, el graffiti y el arte urbano y los murales están por todas las ciudades. Al caos visual de las calles de todo el mundo se suma una cultura hasta cierto punto organizada de la que surgen amistades, demandas judiciales y arte.

### 3. HISTORIA DEL HIP HOP

#### 3.1 Los nuevos guetos.

En este capítulo del trabajo, se analiza desde un punto antropológico y cultural el inicio y desarrollo del graffiti, íntimamente relacionado con el hip hop como se ha explicado con anterioridad.

La naturaleza de Nueva York como **ciudad industrial** parte de un largo proceso que viene a culminar con la reindustrialización masiva durante los primeros años 40. Esto generó una masa de población obrera, la mayoría inmigrante de **origen afroamericano**, debido a los procesos migratorios tras del conocido como crack del 29, cuando se migró desde las explotaciones del sur de América, al norte del país. Durante este tiempo se desarrollaron procesos culturales debido a la aglutinación de personas diferentes en diversos lugares de Estados Unidos. Uno de estos procesos culturales fue la cultura “soul”, desarrollándose en el seno de la comunidad negra norteamericana, como respuesta al racismo y discriminación por parte de la población blanca. Su conformación fue un proceso lento, desde la transformación de las señas culturales africanas a otras de diversas procedencias, lo que trajo consigo importantes cambios en la configuración social de los grupos sociales negros, en sus estructuras familiares y en sus relaciones social. Los trabajos más precarios, desempeñados hasta entonces por judíos y polacos, fueron sustituidos por la población negra, más acostumbrada a las largas jornadas de trabajo y a salarios de miseria. El soul es el resultado de la inserción de esta masa migratoria en la sociedad urbana norteamericana en momentos de crisis, de cambio social y económico. La cultura del soul representa, no solo la forma de articular las expresiones creativas, sino el mecanismo de un entramado social migrante.

Se produjeron fenómenos de **distorsión cultural y social** de las sociedades receptoras y las recién llegadas. La reacción de la cultura local contra la cultura de los inmigrantes generó una contra reacción por parte de la población blanca, lo que implicó nuevas actitudes y estrategias de adaptación o resistencia. La integración urbana de los inmigrantes negros en Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial fue muy

problemática y provocó problemas irresolubles a corto plazo. La población anglosajona promovió sus propios mecanismos contra esta nueva cultura, como el control policial, o el hacinamiento de esas masas en determinadas zonas degradadas de la ciudad. De esta forma nacieron los denominados “guettos”, unas verdaderas comunidades cerradas en las que el desarrollo cultural tomaría un rumbo de contestación a la discriminación y la pobreza. Estos guettos con su subcultura se conformaron como el escenario físico de los nuevos cambios culturales que los siguientes procesos económicos y culturales van a producir desde la década de los 70 hasta los 90.

Estas nuevas **condiciones sociales y económicas** de la ciudad son determinantes a la hora de comprender el origen de sus expresiones creativas. El panorama de Nueva York en la época en la que aparece el graffiti, presenta una economía en pleno reproceso. La denominada crisis fiscal implicó reducción de salarios, mayores impuestos y menores servicios sociales para la clase trabajadora. De una forma evidente, todos estos procesos generan una nueva pobreza urbana apartada del mercado tradicional de trabajo, ya en declive. Esta nueva forma de pobreza posee unos rasgos culturales y de comportamiento característicos, como el fracaso escolar, el aislamiento de la sociedad... Estos nuevos rasgos culturales heredan parte de los contenidos de la cultura soul, generando nuevas pautas de respuesta y de adaptación.

La llegada masiva durante los años cincuenta y sesenta de población inmigrante de origen caribeño y sudamericano se sumó al panorama cultural y social. Pese a sus diferencias de origen y culturales, los miembros más jóvenes de estas comunidades, convergieron en el mismo escenario, para conformar un movimiento cultural nuevo de múltiples características y aspectos expresivos. La cultura del gueto se configura como un panorama en apariencia múltiple y compleja, pero que tienen en común ciertas constantes: el sentido contestatario a la cultura anglosajona, la toma de conciencia de una identidad grupal, y el desarrollo de pautas de comportamiento y estrategias definidas.

Detrás del término de graffiti hay una realidad estética y múltiple con unos comienzos bastante difusos, de forma que existen diversas versiones sobre el dónde y el

cómo nació. Como atestigua Haze, uno de los primeros graffiteros, “**no hay una historia del graffiti. Depende del barrio donde hayas nacido, o la línea de metro que hayas tomado**”. Quizás el graffiti moderno, atendiendo a su definición de poner el nombre en todos los sitios para darte a conocer, se inició alrededor de 1942, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando un obrero de una fábrica de bombas de Detroit, Kilroy, adoptó la costumbre de escribir “**Kilroy was here**” (Kilroy estuvo aquí) en cada elemento que pasaba por su línea de producción. Las bombas, enviadas al frente europeo, convirtieron al obrero en una celebridad, haciendo que los soldados lo empezaran a escribir por todas partes.

Aunque el graffiti como marca no solicitada en el espacio público ha existido desde siempre, su forma más artística tiene sus orígenes en los años 60, y desde ese momento, las acciones de estos jóvenes contribuyeron a convertir el graffiti en lo que es hoy en día.

Contra la creencia popular, no es el Nueva York donde el graffiti encuentra sus raíces. Según Jack Stewart, experto en graffiti, para rastrear el surgimiento de este movimiento, hay que remontarse a los vecindarios afroamericanos de **Filadelfia**. El artista y activista Steve, alias Espo, afirmó que el primero en marcar su nombre por la ciudad fue **Cornbread**, un adolescente negro a quien también se considera responsable de popularizar la práctica de pintar o firmar en metros de Filadelfia.

Para Cornbread, todo empezó en un intento de atraer la atención de una chica, en 1965. Esta misión que se propone, la de poner su nombre en el espacio público para que ella pueda verlo, se convierte rápidamente en un pasatiempo a tiempo completo, en la cual realiza sus *tags* en todos los lugares posibles. La prensa se hace eco de sus logros, el primero con el titular de “*I'm Cornbread, and I'm alive*” (Soy Cornbread, y estoy vivo), y en varios reportajes le anima al joven, e incluso le desafían a poner su nombre en lugares imposibles. Como por ejemplo hacer un *tag* en el jet de los Jackson Five, cuando fueron a Filadelfia a dar un concierto. Como no podía ser de otra manera, Cornbread lo hizo. En un documental posterior, titulado “*Cry of the city: the legend of Conrbread*” de Sean

McKnight, Cornbread se proclama rey del graffiti, en primero en salir a la calle sin otro propósito que escribir su nombre por todas partes, y tenía razón.

Por imitación a Cornbread, aparecen otros autores de *tags* en Filadelfia, como **TopCat**. La propagación de los *tags* se debió en gran medida a la parición en las tiendas de pintura de los aerosoles, fáciles y rápidos de usar. Si bien la utilización del spray como marcaje se remonta a varios decenios antes (principalmente en el campo miliar), el hecho de utilizarlos para este uso era completamente nuevo. Uno de esos nuevos *tags* era de Wicked Philly, un grupo muy activo que pronto da nombre a un estilo caracterizado por letras largas de trazo enérgico que se supone que transmiten una sensación de rapidez y precipitación. Las letras se hacen cada vez más complejas, hasta que se deforman tanto que son imposibles de descifrar por los no iniciados. No obstante, el estado embrionario de la red de metro urbano es un freno para la propagación del fenómeno en el conjunto de la ciudad, y las intervenciones se limitan al barrio donde vive cada cual.

La red de transportes de la ciudad de Filadelfia se construye a finales de los años sesenta, y en 1968 se produce la fusión de la *Pennsylvania Railroad*<sup>23</sup> con la *Nueva York Central Railroad*<sup>24</sup> intensificando así los intercambios entre las dos ciudades americanas. Nadie sabe exactamente cómo ni por qué los graffitis pasan de la ciudad de Filadelfia a **Nueva York**, pero si algo está claro, es que la historia del ferrocarril americano parece que tienen mucho que ver. Así fue como, mientras que en Filadelfia el movimiento comienza a debilitarse, en New York empieza a cobrar una gran fuerza, con Julio204 – Julio era su seudónimo y 204 número de calle donde vivía- como máximo exponente. A pesar de que este renacimiento del graffiti en Nueva York es bastante variado por los diferentes barrios, parece que empezó en Washintong Heights, barrio situado al oeste de la isla de Manhattan, por encima del Harlem.

Pionero en filadelfia, TopCat se traslada a Nueva York, concretamente al barrio de Harlem, y contribuye, junto a **Stay High, Phase2 o Tracy168**, a alimentar la

---

<sup>23</sup> Empresa estadounidense que se encarga del transporte público en Filadelfia.

<sup>24</sup> Empresa estadounidense que se encarga del transporte público en Nueva York.

producción del momento. A imitación de estos graffiteros, surge **Taki183**, que empezó a marcar la ciudad. Taki es famoso por ser el primero en convertirse conocido más allá de su barrio, llegando a toda la ciudad, a finales de 1969.

El joven **Taki, alias de Demetrius** su verdadero nombre, es de origen griego. Decide extender su marca por toda la ciudad, lo que le fue más fácil que al resto por su trabajo como mensajero. Recorriendo la calle durante todo el día, colocó sus *tags* sobre cualquier lugar visible de la ciudad. También se le considera el pionero en firmar en soportes móviles, como los trenes, en Nueva York. A pesar de no ser el mejor autor de *tags*, fue el primero en ser reconocido por los medios de comunicación neoyorquinos. En el año 1971, el periódico New York Times lo entrevistó, con el titular de “*Taki183 spawns pen Pals*” (taki183 inspira a sus camaradas de escritura), reflejo el creciente interés y estima del público hacia su persona. Su reconocimiento mediático crea un estímulo en centenares de jóvenes, que se lanzan a una competición frenética de ser el que más pinta entre los cinco principales barrios de la ciudad: **Manhattan, Brookyn, Queens y el Bronx**. Sin embargo, fue sólo en uno de esos barrios donde se considera que nació el hip-hop, el Bronx.

En 1953, el futuro del Bronx era muy desalentador, debido al **proyecto de construcción de la autopista** Cross-Bronx. Todo comenzó con la estrategia de la *New York Regional Plan Association*<sup>25</sup>, y la persona responsable de todo esto fue Robert Moses, el urbanista moderno más influyente de la época. Los intereses económicos buscaban transformar Manhattan en un centro de riquezas, y para eso era necesario conectar la ciudad con los suburbios mediante un sistema de autopistas que atravesarían los barrios de los distritos más alejados.

Para que avanzase la construcción de la autopista, hubo que demoler edificios de la clase media-baja, que ocupaban familias afroamericanas, afrocaribeñas y latinas, a quienes se les recompuso con la mísera cantidad de doscientos dólares por casa. En esta

---

<sup>25</sup> Organización de planificación regional, fundada en 1922, encargada de mejorar las comunicaciones y el espacio dentro de la ciudad.

situación se encontraban sesenta mil habitantes del Bronx. Mientras esas familias trataban de conseguir otra vivienda en una ciudad con una oferta residencial muy baja, no les quedó otra que refugiarse en edificios derruidos o clausurados.

Moses usó permisos denominados de “**renovación urbana**” para clausurar barrios enteros, evacuando a miles de familias, y consecuentemente a los dueños de los negocios, cerrando todo tipo de comercios. “Donde antes había edificios o casas privadas, ahora solo se veían montones de escombros, decorados con bolsas de basura y podredumbre”<sup>26</sup> escribió el historiador Robert Cano. Los propietarios de los edificios, al ver la ruina y el abandono al que estaban destinados, empezaron a provocar incendios en sus propios edificios con el fin de cobrar el seguro, y alejarse de ahí. También existen indicios de que la constructora contrató a personas para que incendiaseen casas y bloques de edificios, con el fin de forzar a irse a los que querían quedarse. Menos de una década después, el **Bronx había perdido 43.000 viviendas en incendios, 600 mil puestos de trabajo, con una tasa de desempleo entre los jóvenes del 60%**.<sup>27</sup> A lo largo y ancho del barrio se podían ver miles de lotes baldíos y edificios abandonados. Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura hip hop surgiría de esta falta de trabajo.<sup>28</sup>

Muchos no tuvieron más opción que trasladarse a lugares como el South Bronx. Esta parte del barrio era una zona con una mayoría de gente blanca, donde las viviendas públicas estaban en pleno auge sin control, y terminaron por convertirse en bloques de edificios aislados y desolados, que pronto sufrirían altísimos índices de criminalidad. Cuando las familias desalojadas por la autopista se mudaron a estos barrios mayormente judíos, irlandeses e italianos, las bandas de jóvenes blancos comenzaron a acosar a los

---

<sup>26</sup> Chang, Jeff. Generación hip-hop. De la guerra de las guerrillas y el graffiti al gangsta rap, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2917. p.22

<sup>27</sup> Chang, Jeff. Generación hip-hop. De la guerra de las guerrillas y el graffiti al gangsta rap, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2917. p.25

<sup>28</sup> Amalia Batanzos, funcionaria del *Youth Services Agency*, dijo en una entrevista radial del 18 de Noviembre de 1973 en la WNBC: “En el South Bronx, la tasa de desempleo entre los jóvenes puertorriqueños es del 80%. Ellos son conscientes de que así no existe salida posible, y cuando no hay salida, no importa si uno es violento”.

recién llegados. En consecuencia, estos jóvenes negros y latinos formaron sus propias **pandillas**, a modo de defensa contra lo que estaba sucediendo, y no tardaron en llamar la atención de las autoridades, los cuales comenzaron a ejercer sobre ellos una presión constante. Esto desembocó en una furia desorganizada, con los militantes peleándose entre ellos. En este momento todo fue de mal en peor. Los negocios empezaron a cerrar por la violencia cada vez más creciente, y se produjo un éxodo blanco, dejando el barrio para las minorías de color.

La historia de estas pandillas abarca **desde 1968 hasta 1973**. En esa época estaba todo listo para que una nueva legión de pandilleros naciera en el Bronx, convirtiendo esta época en un caos de violencia. Estas pandillas representaban la decadencia del barrio. Era la nueva generación que nació tras el gran desastre de Moses, cuando los incendios ya habían comenzado. Y dentro del barrio se estaba dando un proceso de segregación, aislando a las comunidades negras, latinas y blancas. Las pandillas le daban una estructura a este caos. Para los hijos de inmigrantes con padres ausentes, para los huérfanos de fuera del sistema, para las chicas que huían de un entorno abusivo, estas pandillas eran un refugio, una fuente de comodidad y protección. Canalizaban toda su energía y les proporcionaba enemigos en común contra los que luchar. En definitiva, les daba la sensación de pertenecer a una familia. Tata, pandillero de los Savage Skulls, explicó “Es el único modo de subsistir en la calle, porque si cada uno va por su lado, nos hundimos.”

Conforme fue creciendo el número y el poder de estas pandillas, se convirtieron en una auténtica **autoridad** en las calles. “Antes de acudir a la policía, la gente acudía a nosotros para resolver sus problemas”, contó Danny DeJesus, de los Savage Skulls. La aparición de estas bandas juveniles coincidió con la disponibilidad de la heroína. Cuando los drogadictos coparon las calles, los robos crecieron en intensidad y en número. Las pandillas se encargaron de deshacerse de estos drogadictos, dado que la policía no hacía nada para evitar la situación que se estaba produciendo.

Así, en tres años, las pandillas colonizaron el barrio. Las más grandes se empezaron a fragmentar en muchas otras, empezando un proceso de expansión por todo el Bronx. La pandilla denominada **Ghetto Brothers** era de las más poderosas, con más de mil miembros en diferentes divisiones que llegaban desde Nueva Jersey a Connecticut. Entre sus labores que hacían, estaban las de organizar fiestas, la limpieza de instalaciones públicas, programas de desayunos gratuitos para el necesitado, o donación de ropa, llegándose a autodenominar con estas acciones, como “el ejercito del pueblo”. Algunas de estas pandillas, con el ejemplo del reggae en Jamaica, empezaron a darse cuenta de que si dejaban de robarse entre ellos, y de ejercer la violencia, podrían convertirse en un gran instrumento revolucionario, si alguna pandilla era capaz de llevar la paz al Bronx, esos eran los Ghetto Brothers. Pero no iba a ser un camino fácil. Con una sede propia, en la calle 163 de Stebbins Avenue, se transformaron en una auténtica organización. Era una juventud conflictiva e incomprendida que trataba de hacer lo correcto. Con ellos, la invisibilidad de los jóvenes del Bronx era cosa del pasado, y, al verse reflejados en esa imagen, la paz se presentó como una alternativa real, viable.

Así, que en 1971 las pandillas allí establecidas avanzaron en dos direcciones opuestas: **hacia la paz, y hacia la guerra**. Y los Ghetto Brothers no pudieron evitar estar involucrados en los crecientes conflictos de la zona. Cada vez se veía más artillería pesada en las calles: pistolas, metralletas, bombas y granadas, y, en uno de estos conflictos, alguien disparó sobre tres integrantes de la pandilla. En noviembre de ese año, cuando los conflictos en el barrio estaban llegando a su punto más álgido, las pandillas proclamaron una cumbre de emergencia en el Central Park, para que se reuniesen los líderes de las pandillas más influyentes del barrio: Los Skulls, los Nomads, los Black Spades, Seven Immortals, y los Ghetto Brothers. “Escuchen hermanos, estamos aquí para hablar de paz” les dijo Benjie, uno de los fundadores de los Ghetto Brothers, con las manos en alto para mostrar que iba sin armas. Sin embargo, la reunión no pudo ir peor. Miembros de las otras pandillas empezaron a sacar cañerías, machetes o cinturones. Una de las cañerías impactó en la cabeza de Benjie, y el resto de los pandilleros se abalanzaron sobre él, golpeándolo hasta matarlo. El *Daily News* titularía así el evento: **MEDIADOR DE PAZ MUERE EN CONFRONTACIÓN. GUERRA JUVENIL EN EL BRONX.**

Este asesinato desestabilizó aún más el barrio, y estaba en mano de los Ghetto Brothers empezar la guerra más sangrienta nunca vista en el barrio, o instaurar una paz que en ese momento parecía utópica. Como era de esperar, la opción que tomó el grueso de la pandilla fue la primera. La tarde del 2 de Diciembre, cuando se difundió la decisión de los Ghetto Brothers en el barrio, muchas pandillas se presentaron en su sede, en un intento de escapar de su furia. Empezaron a acumular pistolas, cuchillos, machetes y cocteles molotov. Los Ghetto Brothers se enteraron que el verdadero asesino era alguien llamado Julio, un chico de la pandilla de los Seven Inmortals. Cuando lo encontraron, lo apresaron y lo llevaron a la sede con las manos y las piernas atadas. Sin embargo, entre los cabecillas de la banda había disputas sobre qué tenían que hacer. “Nada de venganzas, Benji vivía para la paz”, dijo Suarez, uno de ellos, en un intento de parar lo que iba a suceder. Contra todo pronóstico, Suarez impidió que lo matasen, pero no pudo evitar que le diesen una paliza y lo dejassen en la calle.

A pesar de que muchos de los miembros de la pandilla se enfurecieron con esta decisión, el 8 de Diciembre, los Ghetto Brothers convocaron otra reunión para intentar llegar a una paz, en un gimnasio cercano, llamado el Boys Club. Este encuentro podía explotar debido a la tensión que se respiraba, tanto que la policía ubicó francotiradores rodeando el edificio, mientras la prensa y los fotógrafos se amontonaban para cubrir la noticia. Sin embargo, esta vez, el encuentro llegó a buen puerto. Después de muchos debates, los líderes de las pandillas terminaron juntando sus manos en un claro gesto de paz, y se retiraron del gimnasio. Y así fue como se unieron las pandillas negras y latinas del Bronx.

Aunque esta **paz fue efímera**, ya que muy pronto llegaron los primeros indicios de que habría problemas, y esta vez por la participación de la policía, que estaba dispuesta a acabar con todas las pandillas del Bronx. Empezó una persecución policial, que terminó con la disolución de varias pandillas, como los Skulls o los Nomads, y con ellos, se desintegró la división de los territorios. Esta nueva camada de jóvenes del barrio que surgió a raíz de esta paz, vieron la oportunidad de marcar la diferencia, no con las pandillas, o en los partidos políticos, sino con las fiestas barriales. Sin embargo, el ciclo de cenizas, escombros y sangre, estaba listo para repetirse.

### 3.2. Dj Kool Herc y las bases del hip-hop.

Muchas veces se ha repetido que la cultura del hip-hop desciende del reggae, pero en realidad el vínculo entre estas dos corrientes va más allá de lo meramente sonoro.

Durante la década de los setenta, Marley y la generación del *roots reggae*<sup>29</sup> encarnaron la reacción frente a la crisis nacional de Jamaica, las actitudes imperialistas y la creciente violencia callejera. Desencantados con la política, que desembocaba en un camino sin salida, los jamaiquinos decidieron canalizar sus energías a través de la cultura y difundirla por el mundo entero, mediante las *sound systems*<sup>30</sup> y el reggae. Su historia es el prólogo de lo que más adelante sería la generación del hip-hop

Si uno contaba con amplificadores potentes y apilaba algunos altavoces a todo volumen, con algunos discos se podía transformar cualquier patio en una fiesta. Las *sound systems* democratizaron así el ocio y la diversión, poniéndola al alcance de las clases más bajas y marginales. Estas *sound systems* eran muy **competitivas** en su intento de ganarse a la audiencia local, llegando incluso a contratar matones para que disparen contra las fiestas de sus rivales y destruyeran sus equipos de sonido. Pero en general trataban de diferenciarse del resto pasando discos “especiales”, que ningún otro *sound system* tenía. Desde un principio, los djs viajaban con frecuencia a Estados Unidos para conseguir esos temas desconocidos que nadie conocía. Así fue como esta cultura dio el santo a los barrios marginales de Nueva York.

En 1973 una de esas fiestas en el West Bronx se convirtió en mito. No fue por los invitados, ni por el lugar, sino porque fue la fiesta en la que **Clive Campbell, o más conocido como Kool Herc**, hizo historia.

---

<sup>29</sup> Subgénero del reggae que se desarrolló en Jamaica a partir del ska y el rocksteady, famoso gracias a Bob Marley.

<sup>30</sup> Las *sound system* son un grupo de Djs y técnicos de sonido, que trabajan juntos tocando y produciendo música, ambientando fiestas con un potente equipo de sonido. Su aparición en Jamaica a finales de la década de los cincuenta fue crucial para el desarrollo de géneros como el ska, el reggae, el dub y el rock steady.

Clive, jamaicano de nacimiento, llegó a Nueva York cuando contaba con doce años, en 1967. Allí se empezó a hacer fanático de disc-jokeys de rock y soul, como Cousin Brucie y Wolfman Jack, y a asistir a bailes juveniles que se organizaban en la escuela católica local o en las viviendas públicas Murphy Houses. Esto le llevó a un proceso de reinención, creándose una nueva identidad mitad estadounidense y mitad jamaicana.

Influido por la firma de Taki183, en verano de 1970 **Clive** creó su propio alias. Su primer alias fue Clyde As Kool. Ese seudónimo vendría de los propios estadounidenses, que confundían su nombre jamaiquino con el de Clyde, como el jugador de básquet de los Knicks. Lo de Kool salió de un anuncio de cigarrillos de televisión. Junto con su amigo Rihard, alias **Uncle Rich**, empezaron a firmar por la calle, poniéndose en contacto por otros graffiteros de Brooklyn, como **Superkool223, Marko o Phase2**.

Sin embargo, Clive encontraría su verdadera identidad en otro ambiente. Por aquel entonces, practicaba atletismo, hacía pesas y jugaba al baloncesto en el equipo del colegio. Sus compañeros, bromeando, lo apodaron “Hércules”. Así, combinó el diminutivo de su apodo del colegio, Herc, con su apodo de graffitero, dejando el Clyde de lado. Así, nació **Kool Herc**.

Poco después, en un incendio provocado por accidente por su hermano menor, obligó a los Campbell a mudarse de su departamento de Tremont. Gracias a los subsidios y ayudas del gobierno se unieron el éxodo negro y latino hacia el West Bronx, instalándose primero en el Concourse Plaza Hotel. Este hotel disponía de una discoteca en el subsuelo, llamada The Plaza Tunnel, donde uno de sus amigos del colegio, Shaft, junto a otro compañero, John Brown, solían pinchar discos. Una de las canciones más populares que ponían era “Get Ready”, de James Brown. Esta canción, que duraba veintiún minutos, tenía un solo de batería de dos minutos. Esos dos minutos eran los preferidos del público para revelar sus pasos de baile más espectaculares, que eran versiones más elaboradas de algunos pasos de baile que James Brown había enseñado por televisión. Jazzy Hay, Dj de Zulú Nation que empezó como b-boy, explicó: “Uno

empezaba a bailar dando vueltas, caer al piso y volver a levantarse. Lo más importante era hacerlo de una forma impecable”<sup>31</sup>. Eran los primeros pasos de los **b-boys**<sup>32</sup>.

Paradójicamente, este fenómeno empezó cuando la carrera de James Brown estaba ya en decadencia. David D, historiador del hip hop nacido en el Bronx, observó: “Si sintonizabas una radio afroamericana, veías que ya nunca pasaban canciones de James Brown. Así que mientras ellos lo desestimaban, nosotros comenzábamos a idolatrarlo”<sup>33</sup>. Su música, sus pasos de baile y su estilo ejercían la atracción de la gente marginal. Y para Herc, el objetivo que tenía que alcanzar, era crear esa energía que se generaba en las discotecas cuando sonaba James Brown.

Al mismo tiempo que en South Bronx los clubs y las *house parties*<sup>34</sup> estaban cerrando, debido a que las pandillas, como los Black Spades, las convertían en eventos poco seguros, en el West Bronx, los jóvenes seguían necesitando una zona donde poder juntarse de fiesta. Y Sedgwick Avenue, la calle en la que vivió Herc después del hotel, se convirtió en el sitio perfecto.

Clive organizaba como dj las *house parties*. Al principio, el público eran alumnos de secundaria, demasiado jóvenes como para gravitar hacia las agonizantes pandillas, y Clive no contaba con mucho éxito, ya que solía pinchar música dancehall<sup>35</sup>, que en Jamaica hubiese entusiasmado al público, pero al estar en el Bronx, la gente esperaba algo diferente. Cuando empezó a pasar temas de soul y de funk, sus fiestas se empezaron

---

<sup>31</sup> Chalfant, Henry (Director) *Style Wars*. Documental. 1983

<sup>32</sup> Jorge “Popmaster Fabel”, de la Rock Steady Crew, un prestigioso historiador del hip-hop, dijo en 2001: “Las bandas de b-boys más respetadas eran los Zulu Kings y los Twins. Pero también había un grupo llamado “The B-Boys”, quienes afirmaban que la expresión b-boy originalmente se referían a ellos en particular.

<sup>33</sup> Chang, Jeff. Generación hip-hop. De la guerra de las guerrillas y el graffiti al gangsta rap, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2917. P.107

<sup>34</sup> Fiestas que se organizaban en domicilios particulares, cobrando una entrada mínima, con el fin de recaudar dinero para pagar el alquiler y las facturas. La práctica comenzó en el Harlem en la década de los veinte. Era común contratar animadores o músicos para este tipo de eventos.

<sup>35</sup> Género musical tradicional de Jamaica versionado del reggae.

a convertir en las más famosas del barrio. Comenzó a realizar fiestas en el salón de su casa casi todos los meses. La reputación de Herc también fue creciendo entre las escuelas de secundaria del Bronx, gracias a Cindy, la hermana de Clive, que sacó provecho de su puesto en el consejo de estudiantes de la Grace Dodge High School, consigliéndole trabajo como animador en un baile del colegio, que tuvo lugar en un barco alquilado. A comienzos de 1974, que Herc y su banda animaban fiestas con frecuencia y se habían ganado un grupo de fiel seguidores en el barrio, decidió organizar un evento gratuito para todo el vecindario. Él sabía que al tocar al aire libre estaba poniendo en riesgo la *sound system* y que era posible que se armara alguna pelea entre el público. “Escuchen, al primer conflicto, corto el sonido” fue el mensaje que Clive transmitió antes de empezar.

Aunque estuviese claramente influenciado por la cultura estadounidense, adoptó el estilo de los djs de Kingston, como Count Machuki, o King Stitt, logrando diferenciar su banda de los djs de música disco. Su banda comenzaba los eventos gritando algunas frases sobre su vida en el barrio y versos rimados, siendo los primeros MC's que empezaban a rapear sobre las canciones. Herc también estudiaba con atención a las personas en las pistas de baile, dándose cuenta de que “las personas solo querían que llegaran ciertas partes de las canciones”. El momento en que el público se volvía loco era el break instrumental, cuando la banda dejaba de tocar y la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva. Nada de melodías, estribillos, lo importante era el *groove*<sup>36</sup>, el ritmo mismo, que se debía de potenciar y mantener. Herc se empezó a concentrarse en el loop fundamental, el que quería el público, en el break. Desde entonces, empezó a elegir canciones basándose básicamente en esa parte instrumental, y canciones terminarían convirtiéndose en su marca registrada. Se trataban de discos de soul negro y rock blanco, con un beat rápido y a menudo afrolatino. Nadie sabía muy bien qué canciones eran, ya que Herc despegaba las etiquetas de los vinilos, para que nadie más pudiese pinchar sus temas. Sin saberlo, estaba creando la competición y la estética superadora en las que se basa el hip-hop.

---

<sup>36</sup> El Groove es como se llama a la sensación creada por la interacción de la música interpretada solo por la sección rítmica de una banda.

Recurriendo a una técnica que él denominaba “*The Merry-Go-Round*”, Herc comenzó a utilizar dos discos con la misma canción, para poder reproducir el break desde el comienzo en uno cuando terminaba en el otro. De este modo convertía una sección de cinco segundos en **un loop de cinco minutos**, creando su propia versión extendida del tema. Al poco tiempo, decidió descartar las canciones en sí y concentrarse solo en los breaks. Sus sets transportaban a las personas de climax en climax, con una percusión incansable. “Y una vez que lo escucharon, no había vuelta atrás, lo único que querían eran break, tras break, tras break” dijo Herc.

Sin quererlo, Herc popularizó una nueva forma de lo **cool**, en plena desaparición de las pandillas. En lugar de ellas, se formaron pequeñas bandas regionales de djs y b-boys, como los Savage Nomads, Savage Skulls. Estas bandas empezaron a competir entre ellas, con música y baile, recurriendo ocasionalmente a la violencia. Las fiestas de Herc atraían a esas *crews*, dándoles la oportunidad de exhibir su talento y de hacerse un nombre en el barrio. Herc también tenía su propia banda de Djs, bailarines y raperos, y los bautizó como Herculods. Pero hubo una que destacó sobre el resto, la Zulú Nation, con **Afrika Bambaataa** como su artista más influyente.

En 1976, Herc era el artista más multitudinario del Bronx, pero la violencia entre estas pandillas iba creciendo, y en una de estas fiestas, en una pelea que se formó entre el público, Herc quiso intervenir para terminar el conflicto, llevándose cuatro puñaladas. Herc, el creador de las bases que darían lugar al hip-hop, se recluyó, negándose a pinchar discos en más fiestas. Aun así, esta nueva cultura que había surgido a su alrededor captó a toda la nueva generación del barrio. Una cultura que no ha dejado de reinventarse en toda su historia.

### 3.3 Afrika Bambaataa. Nace una nueva cultura.

En el momento en el que las pandillas empezaron a desintegrarse, un joven llamado Afrika Bambaataa vislumbró lo que deparaba el futuro antes que nadie. Cada complejo de viviendas tenía sus propias pandillas, y, sin embargo, él fue el primero en

traspasar esas líneas imaginarias que separaban los límites territoriales de las pandillas. Inicialmente pertenecía a la banda de los Black Spades, donde se transformó en MC. Pero si es recordado como uno de los iniciadores del movimiento hip hop, lo es por fundar su propio grupo, la primera organización del hip-hop, denominada **Zulú Nation**. En esta organización se juntaron por primera vez los cuatro elementos del hip hop (Dj, Mc, graffiteros y b-boys). Y fue la *crew* que difundió el mensaje del hip-hop a todos los rincones del planeta.

El nombre de Bambaataa viene del siglo XIX, de un líder zulú que llevó a cabo una revuelta contra el sistema de impuestos de las autoridades coloniales británicas en Sudamerica. Con este ejemplo, Bambaataa fue la figura que encendió las primeras llamas de la **generación del hip-hop**. Su función fue transformar su entorno en una estructura sonora y social, promoviendo las ideas que darían forma a la futura rebelión generacional. Son innumerables los arquetipos del mundo del hip hop que parecen haber nacido a partir del conjunto de hechos de Bambaataa, quien no solo es el padrino del género, sino que fue el promotor de la paz post-derechos civiles, rockero de los levantamientos afroamericanos y activista de los movimientos por los derechos humanos.

Fue el primero en llevar la música, y la cultura negras y latinas, del Bronx a los clubs de punk rock del sur de Manhattan, frecuentados en su mayor parte por estudiantes de arte blancos. Derribó las barreras de la segregación y consiguió, no solo que el hip-hop abarcase toda la ciudad, sino todo el mundo, inaugurando la época del **Planet Rock**. “Cada paso representó un nuevo avance, incluso en la época de las pandillas, que nos permitió llegar a donde hemos llegado” afirmó tiempo después.<sup>37</sup>

Su madre, una activista de los movimientos de liberación de los afroamericanos, fue su fuente de inspiración. A medida que se fue acercando a la adultez, Bambaataa empezó a conocer de primera mano los debates ideológicos acerca de la lucha por la libertad de las comunidades negras. Dentro de la comunidad, las opiniones políticas sobre la integración, la violencia y la revolución podían convertirse en asuntos de vida o

---

<sup>37</sup> Chalfant, Henry (Director) *Style Wars*. Documental. 1983

muerte. No obstante, a través de la música, Bambaataa desarrolló una nueva perspectiva. Él entendió que la música liberaba las ideologías, logrando que se acercaran mutuamente para encontrar un punto de inflexión en común y formar una poderosa unidad.

Se forjó una reputación como Black Spades, gracias a su temeridad a la hora de entrar en territorios ajenos para estrechar relaciones con otras pandillas, con el fin de “ver a los negros pelear juntos por su libertad y su tierra”. Con el tiempo, la gente dejó de ver este acto como un acto de temeridad, y comenzó a considerarlo una virtud. “Si alguien tenía problemas, yo era la persona que podía reunir a trescientos o cuatrocientos hombres y tomar medidas”. Así, no solo ayudó a consolidar el control del Bronx, sino a expandir a los Black Spades por distintos barrios de la ciudad, como Harlem, Brooklyn o Queens, transformándose en la pandilla más grande de la ciudad. Descubrió que con su don a la hora de movilizar a la gente podía cumplir el objetivo de **promover la paz entre las pandillas.**

La nueva escena creada por Kool Herc le ofreció a Bambaataa una nueva forma de avanzar hacia su objetivo. Se convirtió en DJ, e inauguró el ***Bronx River Organization*** como alternativa a los Black Spades<sup>38</sup>. “Teníamos un lema: esta es una organización, no una pandilla. Es una familia. No busquen problemas, dejen que los problemas los encuentren a ustedes, y después peleen juntos con todas sus fuerzas” fue una de las frases más recordadas que pronunció. Con el tiempo, *The Bronx River Organization* pasó simplemente a denominarse *The Organization*, y se transformó en un instrumento que permitía a Bambaataa realizar reuniones y fiestas cada vez más importantes. Siguiendo el ejemplo de Kool Herc, Bambaataa mezclaba breaks de los Monkess con James Brown y discursos de Malcom X. también reproducía breaks de salsa, rock o funk. Estaba tratando de aprovechar lo bueno de todas las cosas, y fue así como terminó eclipsando al resto de Djs. Como afirmó Jazzy Jay “las fiestas barriales eran la manera de hacer lo nuestro, y teníamos el apoyo de toda la comunidad. Digamos que preferíamos verlos hacer esto,

---

<sup>38</sup> The Universal Zulu Nation, sin embargo, sostiene que su fundación data del 12 de noviembre de 1973, fecha en la que probablemente nació The Organization. La tercera *Infinity Lesson* dice: “The Universal Zulu Nation fue fundada en 1973, pero empezó a llegar al poder en 1975, de la mano de un joven llamado Afrika Bambaataa, quien lideró la agrupación conocida como The Organization durante dos años y la pandilla de los Black Spades durante cinco”.

algo constructivo, a que se rompieran la cabeza entre sí como en la época de las pandillas.”<sup>39</sup>

Bambaata había encontrado algo poderoso, creativo, que apuntaba a la vida. Sin embargo, fue la muerte de su primo Soulski a manos de la policía lo que terminó de cambiar definitivamente su rumbo. El informe policial decía que Soulski les había atacado primero con una pistola, pero nunca se encontró el arma. Un mes después de su muerte, los policías del Bronx mataron a otro adolescente de catorce años. Según el informe, el chico se había abalanzado contra los oficiales blandiendo un cuchillo, pero la autopsia reveló que fue disparado por los agentes por la espalda. Ambos incidentes desencadenaron una crisis en el Bronx, y el resultado fue que las pandillas concentraron toda su furia contra las autoridades. Los líderes pandilleros declararon la guerra contra la policía, y ofrecieron su apoyo a Bambaata por si él también quería declararles la guerra. Sin embargo, Bambaata rechazó el enfrentamiento, y consiguió que sus seguidores y otras pandillas esperasen a que los oficiales blancos fueran procesados por ambos incidentes. Algo que no ocurrió, ya que los policías fueron sobreseídos. Mientras algunas pandillas del Bronx se prepararon para actuar, Bambaata y sus seguidores decidieron retirarse, dejarlo pasar. Eligieron la vida. “No éramos gente de color negro y blanco. Éramos mujeres y hombres, y debíamos aprender a amarnos a nosotros mismos, a respetarnos entre nosotros”. Este mensaje de Bambaata caló hondo en esta nueva generación. Su objetivo era que los negros dejaran de pensar que son inferiores, y que los blancos dejaran de pensar que eran superiores.

Unos meses después de la muerte de su primo, Bambaata ganó un concurso de ensayos organizados por la Autoridad de la Vivienda de la Ciudad de Nueva York, ganando un viaje a África y Europa. A este muchacho, que solo conocía su barrio, esta experiencia le cambió la vida. “Ví como los negros se levantaban temprano, abrían sus negocios y levantaban el país. En comparación con Estados Unidos, fue algo que modificó mi manera de ver las cosas”<sup>40</sup> recalcó a su vuelta.

---

<sup>39</sup> Chalfant, Henry (Director) *Style Wars*. Documental. 1983

<sup>40</sup> Chang, Jeff. Generación hip-hop. De la guerra de las guerrillas y el graffiti al gangsta rap, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2917. P.136

Pletórico de ideas, Bambaataa regresó al Bronx listo para transformar The Organization, la cual empezó a llamarse Zulú Nation: “Tenía una visión: organizar la mayor cantidad posible de personas para frenar la violencia. Recorrió diferentes zonas y hablé con pandilleros para convencerlos de que se unieran a nosotros y dejaran de pelear entre sí”.<sup>41</sup>

Incluyendo a los artistas de graffiti, que se unieron a este nuevo movimiento, empezándose a ver pinturas realizadas con aerosol en sus fiestas. La cultura entera del barrio se sumergió en un ambiente de fiesta. “La tarea de Zulú Nation es sobrevivir y ponerse del lado de la vida. Tratar con toda clase de personas del planeta tierra, respetar a aquellos que nos respetan, sin convertirse nunca en agresores ni opresores”. Bambaataa oficialmente ya vivía para traer la paz al barrio.

Sin embargo, no todos se unieron a sus ideales. Varios graffiteros, djs, y b-boys aún se movían en pandillas ajenas a todo, creando problemas en el barrio mediante la violencia. Solo en las fiestas de Zulú Nation se juntaban esas bandas rivales violentas, cambiando la tensión por pura energía. Alguna vez esas pandillas intentaron boicotear sus fiestas, pero al ver que la mayoría de la gente apoyaba a Bambaataa, dejaron de hacerlo.

Las divisiones de Zulú Nation se expandieron por otras ciudades, como Nueva Jersey y Connecticut. Los Zulús representaban una fuente de poner y respeto en las calles, además de ofrecer la oportunidad de pasarlo bien todos juntos. A principios de los ochenta, podía decirse que habían alcanzado casi completamente sus objetivos de paz, amor, unidad y diversión. En este punto, la Zulú Nation ideó siete *Infinity Lessons*, que representaban los valores de sus miembros. Estas lecciones establecían un conjunto de códigos de conducta y orientaban el modo de vida de la organización. Mencionaban los orígenes de Zulú Nation, y explicaban los orígenes del hip-hop desde el punto de vista del Bronx River. También incluían contenidos en cuestiones nutricionales o interpretaciones

---

<sup>41</sup> Chalfant, Henry y Fecher, Rita. *Flyin' cut Sleeves*. 1993

raciales. Toda la información se presentaba como una serie de preguntas y respuestas en los términos clave de la organización. Y a pesar de que estas lecciones adoptaban en gran medida el lenguaje utilizado por el Islam, dejaban de lado todo dogma religioso. “La religión de Zulú Nation es la verdad, sea cual sea” se afirmaba en la cuarta *Infinity Lesson*.

Pero lo más importante de las *Infinity Lessons* fueron sus continuas evoluciones en el tiempo, ampliándose y cambiando a medida que la organización aumentaba. Las lecciones eran abiertas, infinitas. Dejarse llevar por este tipo de impulsos vitales a nivel grupal era la manera más segura de evitar la muerte colectiva. Avanzaban hacia un futuro mejor. Tal vez sea la razón por la cual, de todas las utopías que se les ofrecía en aquella época a los jóvenes sumidos en la marginalidad, la suya fue la que se terminó propagando por las calles del Bronx y del resto del mundo.

Este fue el ejército de Bambaataa: los Mcs, los Djs, los graffiteros, los b-boys y las b-girls. Todos ellos brindaban una energía creativa y contagiosa. Lo que estaban haciendo aún no tenía nombre, pero es evidente que Bambaataa había tomado las fiestas de Herc y las había convertido en las ceremonias de una nueva fe, como si hubiese sabido desde el comienzo que era así como se suponía que debía verse y fluir el mundo.

### **3.4. La evolución del estilo.**

A principios de los años setenta, mientras los *tags* proliferan por todas partes, sus autores, también jóvenes, buscan distinguirse unos de otros. La primera evolución artística es gracias a **Lee Quiñoles**. Lee transforma su *tag* para darle un aspecto de logo, donde la urgencia y sistematización se convierten en clave. La cuestión no es simplemente poner el nombre en un lado o en otro, sino más bien, invadir la ciudad. Para llegar a este objetivo, los vagones del metro se vuelven la superficie preferida, por su capacidad de recorrer la ciudad varias veces en un día, lo que aumenta su visibilidad. En pocos meses, la ciudad se sumerge en una locura competitiva que marca un cambio en el movimiento.

En consecuencia, se produce un cambio estilístico mayor. **Star High** aporta nuevos elementos que definen su individualidad, añadiendo a sus letras un halo o una estrella. Ornamentos que, aun en su simplicidad, constituyen una verdadera revolución en el universo de los autores de *tags*. También es pionero en utilizar dos colores superpuestos, uno para el fondo, y otro por encima. De esta forma, da profundidad y relieve a sus dibujos. Aunque estos elementos decorativos habían sido creados para facilitar el reconocimiento inmediato de su nombre entre tanta firma, los signos adquieren significados particulares, dependiendo de cada pandilla.

En la década de los setenta, la mayor parte de esta energía juvenil de lo que se terminó conociendo como hip-hop, entraba en un círculo de once kilómetros. Esto fue crucial para la evolución del estilo del hip-hop, la cercanía entre ellos, especialmente en el graffiti. Las obras maestras de **Blade**, **Tracy168** y **The Fabulous Five** se empezaron a propagar por todos los barrios. Richie “*Crazy Legs*”, uno de los b-boy, más conocidos, contó como los graffiteros de los diferentes barrios empezaron a juntarse en las fiestas de un patio escolar en la Crotona Avenue, comparando sus graffitis y sus cuadernos de bocetos, aprendiendo unos de otros, con un claro afán de superarse entre ellos, y de superarse cada uno consigo mismo. Mientras, en el mismo patio, los b-boys y las b-girls hacían lo mismo, pero en su estilo, el baile. **Los cuatro elementos del hip hop caminaban juntos por primera vez.**

Aunque algunos graffiteros como **Lady Pink** no aceptaban que su arte pudiera catalogarse junto con el rap, dado que antes de esto contaban historia como entidad aparte, en ese círculo de once kilómetros era el único lugar donde todos esos movimientos juveniles se unían entre ellos, compartiendo el mismo pensamiento revolucionario. Su objetivo era liberar el estilo de los jóvenes y esgrimirlo como una forma de expresión espiritual que no contaba con los capitales de las grandes empresas ni con la autorización de los poderosos, sino que estaba protegida y cifrada mediante rituales, códigos y órdenes casi monásticos. Cada movimiento surgió de los chicos que habían nacido bajo la sombra de la generación del *baby boom* y que se habían criado sin la menor sospecha de que en algún momento podrían convertirse en el centro de atención

del mundo entero, ya que en esa época, eran invisibles. Sin embargo, la invisibilidad también ofrecía sus ventajas. Uno no tenía que justificarse ante nadie, a excepción de sus pares. Todos se obsesionaron con mostrarse y probar su valía, de distinguirse y sobresalir a fuerza de pura originalidad, de demostrar incesantemente que eran los más grandes, de crear algo de la nada, algo que nadie más tuviera, algo que el resto se viera obligado a admitir como único, como fuera de su alcance. Esa era la clave para tener estilo. Como admitió Jorge “Popmaster Fabel”, b-boy de la Zulú Nation e historiador del hip-hop, “había una misión, ganarse una reputación, hacerse famoso en el guetto”<sup>42</sup>.

En esta época también se dio el auge del Break Dance. Estaba naciendo, creando un nuevo tipo de enfrentamiento entre la gente. Ya no se peleaban entre ellos mediante la violencia, ahora las peleas consistían en bailar mejor que la *crew* rival. Las pandillas se reunían en un lugar determinado, y allí, los rivales se ponían en fila, y mostraban sus pasos de baile. Aquí, **el estilo se convirtió en una forma de agresión**, una competencia por alcanzar la dominación del otro. Y esto se trasladó al resto de los elementos del hip-hop. La violencia en el hip-hop se transformó en una muestra de virtuosismo estilístico, en hacerlo mejor que el que tienes al lado.

Después de que Taki183 cobrara fama por el artículo publicado en el *New York Times* en 1971, titulado “*Taki183 Spawns pen Pals*” (Taki183 inspira a sus camaradas de escritura) el graffiti se puso de moda. Hugo Martínez, estudiante de sociología y defensor de las pandillas juveniles, organizó en 1972 la primera asociación de graffitis, *United Graffiti Artist*. La escritura de graffitis era una manera de ganar un estatus en una sociedad donde poseer una propiedad equivale a poseer una identidad. El alias pasó a ser un capital, y uno aumentaba su valor estampándolo recurriendo a la producción en masa. Era la lógica de la colonización inversa, creada por unas personas cuyos rostros era un misterio y que conocían hasta el último rincón de la urbe. “Uno empezaba por la calle en la que vivía, después el vecindario, luego la línea de metro que más usaba, después el distrito, y finalmente toda la ciudad” dijo el graffitero SparOne.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Chalfant, Henry y Fecher, Rita. *Flyin' cut Sleeves*. 1993

<sup>43</sup> Chalfant, Henry (Director) *Style Wars*. Documental. 1983

Lo que se buscaba dentro del hip-hop era la **fama**. Para esta generación invisible, la fama misma era una riqueza, una manera de convertir una desventaja en un aspecto positivo. Uno podía colgarse de una de las paredes de un edificio, o trepar hasta una estación de metro elevada para poner su firma en un lugar que no pudiesen limpiar los empleados. También empezaron a dejar su firma en superficies más visibles y peligrosas, como lo hizo **Stoney**, una graffitera que en 1972 plasmó su nombre en lo alto de la estatua de la libertad. Fuera donde uno fuera, empezaron a estampar su firma. Dentro de los vagones, los graffiteros estaban siempre al acecho de superficies nuevas, como si el espacio del vagón constituyera un territorio del que uno se podía adueñar con un aerosol. La gente que viajaba en el transporte público veía en esas firmas una invasión a su anonimato cotidiano. Sin embargo, las obras o piezas eran demostraciones personales de luz, línea y color. Cuando los escritores empezaron a añadirles su propio estilo, empezaron a ganar fama entre sus semejantes. Al tiempo, eran cientos de chicos de barrio los que trepaban por vallas, saltaban rieles y huían de la policía solamente para poder pintar los vagones o los trenes fuera de servicio, con diseños cada vez más detallados y un estilo más salvaje.

En esta tesitura, el mundo del **graffiti se convirtió en elitista y cerrado**, siendo el primer elemento del hip-hop en traspasar el área de los once kilómetros. De aquí en adelante, el graffiti, el elemento menos unificado dentro del hip-hop, se anticiparía a las innovaciones de los demás movimientos.

Tardaron poco tiempo en aparecer otros centros de poder fuera del Bronx. Dado que se trataba de un movimiento que se escapaba a las categorizaciones socio-geográficas establecidas, había una sorprendente integración racial entre los escritores. Los primeros escritores eran mayormente jóvenes negros y latinos de los barrios marginales, pero a mediados de los setenta, entre los miembros de la segunda generación de escritores existía aún menos segregación que en el ejército. Los blancos del Upper East Side aprendieron de los negros del Bronx, y los puertorriqueños de Brooklyn aprendían de sus homónimos blancos de Queens. Sus puntos de reunión eran los últimos vagones de los trenes en los horarios de menos afluencia, o por la tarde en la la Atlantic Avenue, en lo

que se conoció como los *Writer's Benches*, o bancos de escritores. Aquí los escritores de graffiti se reunían para planificar sus futuras intervenciones, diseñar nuevos bocetos, intercambiar ideas o resolver disputas. Así se fue creando un mundo alternativo, algo que de por sí era toda una innovación, un mundo en el que el graffiti era su medio de expresión.

Los escritores de graffiti habían tomado los metros, y los convirtieron en un medio de rebeldía móvil. Cuando las piezas comenzaron a recorrer toda la ciudad en la superficie de los vagones día tras día, las autoridades juzgaron que esas intervenciones representaban un ataque contra la urbanidad. Lee Quiñoles dijo: “El metro es el medio de transporte elegido por las corporaciones para que la gente vaya a sus empleos, como clones. Esa es una forma de imperialismo y de control, y nosotros la alteramos por completo”. <sup>44</sup>

Si bien en un principio consistía en la mera inscripción de nombres, el graffiti evolucionó de una manera espectacular en los metros, gracias a escritores como **Phase2, Tracy168, Dondi, Kase2 y Seen**. A las letras desnudas se fueron sumando bordes, colores, florituras, brillos y sombras, empezando a reflejar una estética mecánica, la cual era característica de cada pandilla.

Así, en 1974, los *tags* se habían transformado en auténticas piezas, unos murales temáticos deslumbrantes, que abarcaban íntegramente las superficies laterales de los vagones, de más de tres metros de alto y dieciocho de largo. Se estaba imponiendo un modo de actuar cada vez más desmesurado y más difícil de ignorar.

Cuando se iniciaron **campañas antigraffiti** por parte de los políticos y burócratas, en 1972, que consistían en borrar los vagones pintados, se impulsó el desarrollo estético del movimiento. En el momento en que la *Metropolitan Transportation Authority*<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Chalfant, Henry (Director) *Style Wars*. Documental. 1983

<sup>45</sup> Corporación pública responsable del transporte colectivo en la región de Nueva York.

(MTA) terminó de pintar sus 6.800 vagones, a 7.800 dólares por vagón, en noviembre de 1973, los graffiteros tuvieron de nuevo sus lienzos limpios. Ya no había que preocuparse de no tener sitio, ahora los trenes se limpiaban continuamente, impulsando la edad de oro del estilo.

La dificultad para acceder a los vagones, producto de las campañas antograffiti, y los riesgos que implicaba pintarlo, dieron lugar a una nueva jerarquía dentro de los graffiteros. Uno se convertía en *King*, en el rey de una línea de metro, cuando sus obras eran más visibles en esa línea, bien por su cantidad o por su estilo. Estos graffiteros tapaban las obras de “sus” trenes que pintaban los *toys*<sup>46</sup>. Los maestros empezaron a no respetaban las obras de menor calidad, siendo su única obsesión el avance del estilo.

No obstante, viendo que el movimiento no paraba, sino que aumentaba, la MTA en 1975 había puesto fin a sus intentos de parar la ola de graffitis, y casi todos los espacios se cubrieron de *tags* y piezas. Empezaron a destacar las *throw-ups*, por su poco tiempo para ejecutarlas. Este nuevo estilo hizo que el sistema de jerarquías comenzara a priorizar más la cantidad que la calidad. **CapOne**, odiado por la mayoría de escritores por tapar sus obras, fue el nuevo rey de este movimiento.

Sin embargo, los escritores que seguían abogando por la calidad, empezaron a realizar auténticos murales, y en esa época pudieron verse las intervenciones más legendarias de la historia del movimiento. Las más grandes, llegaron a abarcar trenes enteros de diez vagones, lo que se conoció como “*End to End*” (de final a final). “*Freedom Train*”<sup>47</sup> de Caine, o “*Christmas Train*”<sup>48</sup> de la crew Fabulous Five fueron algunas de las más representativas.

---

<sup>46</sup> Se denomina toy (juguete) en la cultura urbana a una persona muy manejable e influenciable, sin un estilo propio, que se dedica a copiar el estilo de los demás.

<sup>47</sup> Anexo. 14

<sup>48</sup> Anexo. 15

El graffiti ya estaba desarrollando multitud de estilos diferentes. **Dondi y Seen** empezaron a ser famosos por sus letras grandes y precisas, con diseños que combinaban audacia y elegancia, creando las “*block letters*”. **Phase2 y Kase2** avanzaban hacia la deconstrucción de las letras, utilizando formas menos legibles, jugando con la dimensión y la abstracción, lo que pasaría a llamarse “*Wildstyle*” (estilo salvaje). **Futura** terminó de pulir este estilo, volando por los aires los límites que todavía restringían las palabras, convertidas en una mezcla de tonos diferentes que se derramaban hacia el exterior. Eran verdaderos artistas, individualistas, acostumbrados a vivir en los márgenes, lejos de la mirada de los medios y las galerías. En 1981, **Noc167**, realizó una obra que describía por completo la misión del escritor de graffitis, a la que tituló “*style wars*”<sup>49</sup> (guerra de estilos). Estos estilos solo sirvieron para impulsar a actuar al resto de graffiteros, en un afán de superar esas obras. Así se mantenía vivo el movimiento.

### 3.5. El mainstream.

1979 fue el año en el que la escena del hip-hop empezó a cambiar, integrándose en el mundo del *mainstream*<sup>50</sup>, convirtiéndose en producto de consumo. Los Mcs Master Gee y Wonder Mike fueron los primeros raperos en ser contratados por una discográfica, *Sugar Hill Records*, creando un tema llamado *Rapper's Delight*, una canción de doce minutos. Fueron los pioneros en llevar el rap al reino del pop. Vendieron dos millones de discos en dos meses. El rap grabado se adelantó al rap en vivo, el que se hacía en las fiestas.

Este fenómeno llevó a las discográficas a querer participar en esta nueva cultura, en un claro afán de expandirla por el territorio, con grandes ganancias. Enjoy Records contrató a *Sugar Hill Gang*, Africa Bambaataa aceptó grabar para Joe Gibbs Music. Este fenómeno llevó casi a la destrucción de otro género del hip hop, el break dance. La gente

---

<sup>49</sup> Anexo. 16

<sup>50</sup> Corriente o tendencia mayoritaria y reconocida en el ámbito público.

dejó de bailar, ya que se concentraban solo en el rap, sus rimas, y en la figura del Dj. Para muchos que iniciaron esta cultura, el hip-hop tal y como lo conocían murió en esa época, con su aceptación dentro de la sociedad.

**El número de bandas de rap se disparó astronómicamente**, y durante la siguiente década y media, la música hip-hop se fue alejando cada vez más de los parques y centros comunales, adentrándose en los clubs y discográficas. Los sellos buscaban la fórmula de adaptar este nuevo género a los estándares del mercado para explotarlo como producto. Una de esas adaptaciones fue limitar las canciones a tres minutos, para hacerlas aptas para la radio, en lugar de los quince o veinte que duraban cuando se rapeaba en las fiestas. Con el *mainstream*, la esencia callejera y marginal del rap empezó a desaparecer.

Por el contrario, si el rap permitió que la cultura del hip-hop se convirtiera en un bien de mercado, el graffiti permitió que se la demonizara. Pasó a ser un **problema municipal de repercusiones políticas a nivel nacional**, situación que se fue perpetuando con el tiempo y como tal, se empezó con una represión por parte de las autoridades. Es la respuesta natural de las instituciones ante las producciones artísticas inasimilables para sus mecanismos sociales y culturales. Estas reacciones contra el graffiti también tienen mucho que ver con el deseo de la eliminación de cualquier rasgo de disidencia cultural. Los espacios públicos permanecen controlados por los intereses del capital, y del estado capitalista. Al menos que cuenten con dinero suficiente, y permisos, el acceso a la decoración de nuestro entorno está bloqueado. Y a aquellos que se enfrentaron a este hecho, se enfrentaron también al castigo de multas o encarcelamiento.

### **3.6. Inicios de la campaña antograffiti.**

El alcalde de Nueva York John Lindsay, declaró la primera “**Guerra contra el Graffiti**” a **finales de los 70**, afirmando que los graffiteros eran “cobardes inseguros” y aventuró que sufrían problemas mentales. El programa antograffiti que creó no solo exigía restricciones la venta de marcadores y pinturas de aerosol, también incrementó los controles de seguridad en el metro, y el uso de químicos y pinturas que dificultaban la proliferación del graffiti. Para Lindsay, el graffiti era el **delito más indignante que uno**

**pudiera imaginar, provocando un “impacto visual desmoralizante”.** El resto de políticos utilizaron este tema para dar la razón a los votantes cuando decían que la ciudad se estaba destruyendo, evitando tratar los verdaderos problemas, como la pobreza o la marginalidad. Esta campaña contra el graffiti permitió tapar la ineficacia del gobierno con las verdaderas crisis de aquellos años. Las campañas de que sin graffiti se mejoraría la calidad de vida eran meros gestos simbólicos, en una ciudad plagada de vallas publicitarias y carteles pegados, y su único fin era tranquilizar a los votantes descontentos.

Dentro de la política antograffiti, en 1979, la ciudad, que estaba al borde de la quiebra, invirtió veinte millones de dólares en la implementación de un lavado químico sobre los trenes en los que más se pintaba. Este proceso no solo cubría los vagones de un color gris monótono y antiestético, si no que resultó ser nocivo para la salud. Cientos de trabajadores cayeron enfermos, y un hombre murió por la exposición a largo plazo. Ese mismo año, la MTA también creó un escuadrón antograffiti, integrado por cuatro hombres, que no tardaron en publicar un mensaje con ese “perfil de delincuente promedio”:

Sexo: masculino

Raza: negro, puertorriqueño

Edad: variable, en general de trece a dieciséis años

Vestimenta: mochilas o bolsas de papel

Nivel socioeconómico: bajo<sup>51</sup>

Siguiendo este patrón, **se realizaron miles de arrestos**, muchos de ellos de gente inocente. También se acrecentaron las tareas de inteligencia destinadas a investigar a los jóvenes negros y latinos. Se puso en vigilancia a las bandas de graffitis, se confiscaron libros de bocetos, y se hicieron redadas en las casas de los supuestos infractores. Este

---

<sup>51</sup> Chang, Jeff. Generación hip-hop. De la guerra de las guerrillas y el graffiti al gangsta rap, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2917. P 177

“perfil de delincuente promedio” se convirtió en algo que se interpretaba, de un modo enfermizo, como una verdad innegable.

**Los medios de comunicación también se unieron a esta campaña antigraffiti,** y fueron muy importantes por su capacidad para difundir esta ideología, ganándose el consenso de los ciudadanos acerca de las leyes que se iniciaron. El neoconservador Nathan Glazer<sup>52</sup> publicó un artículo en el *Public Interest* en el que justificaba la creciente histeria de control y castigo por parte del gobierno contra la juventud afroamericana y puertorriqueña. La premisa principal de la nota no se basaba en datos empíricos comprobados, sino en el miedo al otro. “Si bien no vinculo a quienes pintan graffitis con los delincuentes que roban, violan, atacan o asesinan, uno no puede evitar sentir que todos pertenecen al mismo mundo” sentenció equivocadamente.

El criminólogo James Q. Wilson, de Hardvard, desarrollaría un argumento incoherente en lo que acabaría denominándose la **“teoría de las ventanas rotas”**. Bastaba que una sola ventana rota quedase sin arreglar, según esta teoría, para que al poco tiempo todas las ventanas del edificio estuviesen rotas. Esta teoría de las ventanas rotas desembocaría en brutales campañas de tolerancia cero a favor de la “calidad de vida”, que una nueva generación de alcaldes perfeccionaría en la década de los noventa, basadas en la vigilancia, el acoso y la propaganda. Una vez más, la idea postulada del gobierno de que el graffiti conducía a la proliferación de crímenes violentos se aceptaría como una verdad indiscutible

Estos artículos de Glazer y Wilson representaron un punto de inflexión, ya que una vez expuesta esta “teoría”, la reacción neoconservadora ante los graffitis se convertiría en una de las razones por las cuales las políticas de abandono mutarían en políticas de contención. Ambas, moldearían profundamente a la generación del hip-hop.

---

<sup>52</sup> Sociólogo estadounidense, cofundador de la revista *Public Interest*.

Este encasillamiento racial y la guerra contra el graffiti convergieron en los medios. El metro fue descrito como el “epítome de la ruina anárquica de Nueva York”, una ciudad que había caído en las garras de jóvenes delincuentes de piel oscura. En 1984, Bernhard Hugo<sup>53</sup>, quien se autodenominaba “justiciero del metro”, disparó a quemarropa a cuatro adolescentes negros en el tren, dejando paralítico a uno de ellos, convirtiéndose en un héroe nacional. Era un desenlace que Skeme, un joven graffitero afroamericano resumió bajo la ventana de uno de los vagones que pintó: “Todo lo que ustedes ven es...delito en la ciudad”

A finales de 1979, los grandes capitales y las autoridades habían transformando el rap y el graffiti por completo. Y al hip-hop solo le quedaban dos salidas: adaptarse a los cambios, o caer en el olvido. Para los chicos que se criaron en el “*uptown*”<sup>54</sup>, su cultura era lo que era, sin la necesidad de ningún tipo de validación ni condena externa, nutriéndose únicamente de sus propios códigos internos. Sin embargo, había otras personas que estaban empezando a ver todo su potencial. Una de estas personas fue Henry Chalfant. Estudiante de arte, quedó fascinado con los complejos y coloridos graffitis que veía en las superficies del metro. Eran graffitis vívidos, misteriosos, y peligrosos. Cuando se mudó a Nueva York, y comenzó a fotografiarlos los fines de semana, los graffiteros comenzaron a notar que este hombre se pasaba horas en las plataformas del metro con una cámara, sacando fotos sin cesar a sus obras cuando los trenes paraban en las estaciones. Un día, Chalfant se quedó mirando a **Nac**, un graffitero que estaba fotografiando su obra, y se pusieron a charlar. Como Nac, los demás graffiteros terminaron trabando amistad con él, y le permitieron acceder a su mundo. Las bandas empezaron a pedirle que fotografiase sus obras. Y él, con sus fotos, les abrió la puerta de la **primera galería de arte que los aceptó, Greenwich Village**.

Viendo que se les abrían las puertas de las galerías, algunos graffiteros, como **Zephyr** y **Futura**, empezaron a pensar en incluir sus obras en los museos, organizando exposiciones, y comenzaron a trabajar en el estudio de Chalfant, en Grand Street, para adaptar el graffiti al mundo de las galerías de arte, con un nuevo soporte, para que sea

---

<sup>53</sup> Vigilante de seguridad de la MTA.

<sup>54</sup> Se llama *Uptown* a las zonas residenciales de la clase media-alta.

más manejable y trasportable. Pero no eran los únicos. Su estudio se convirtió en la meca de los graffiteros, los cuales iban allí a estudiar sus fotografías y aprender los diversos estilos. De esta forma Chalfant empezó a cambiar su propio objeto de estudio, cambiando la escena del graffiti.

En septiembre de 1980, Chalfant mostró sus **fotos al público por primera vez en una exhibición en la galería O.k. Harris**, en el Soho la manera en que fue recibida su obra lo dejó anonadado. Si bien las pocas reseñas que se publicaron al respecto fueron breves y ambivalentes, la reacción de la calle fue inequívoca. “La gente venía a la galería como si se tratara de una peregrinación”<sup>55</sup>. Cientos de graffiteros de todos los rincones de la ciudad se acercaron a la muestra vestidos con su ropa más vistosa. Coparon el lugar para estudiar las veinte fotografías de los murales de vagones enteros y para entregarse al reconocimiento de su obra. De la pequeña instalación salían luego en masa hacia las calles, intercambiando *tags* y dibujos en sus respectivos libros de bocetos, y pintando las paredes de los negocios. Además, formaron nuevas bandas, afianzaron sus relaciones ya existentes y trazaron planes para pintar el metro.

Dondi invitó a **Martha Cooper**, una fotógrafa de noticias del *New York Post*, a la galería que ver el potencial de esos murales, publicó algunas obras en el periódico, en un artículo titulado “Art vs Transit”. Juntos, Chalfant y Cooper, empezaron a promover el graffiti en el mundo del arte y el mundo del arte estaba dispuesto a recibirlas. El movimiento empezó a cobrar impulso rápidamente, la galería Fashion Moda en el South Bronx inauguró en octubre la **exhibición “Graffiti Art Success for America”**, organizada por el graffitero Crash y dos meses después, el New Museum trajo algunas de esas obras para su local de Greenwich Village. De repente, el graffiti dejó de ser considerado un fenómeno pasajero, y los graffiteros consideraron la posibilidad de adoptarlo como una profesión para ganarse la vida.

---

<sup>55</sup> Chang, Jeff. Generación hip-hop. De la guerra de las guerrillas y el graffiti al gangsta rap, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2917. P188

Una semana después de navidad, *Village Voice*<sup>56</sup> anunció una nueva alianza entre el mundo del arte y la cultura callejera en un artículo titulado “*The Fire Down Below*” (el fuego en las profundidades), escrito por Richard Goldstein<sup>57</sup>.

Pero el graffiti no solo avanzó en esa dirección. Los artistas que seguían únicamente y exclusivamente en la calle empezaron a mezclarse con la era del punk del East Village. Charlie Ahearn y su hermano John, residían en el East Village, por aquel entonces sumida en una epidemia del consumo de heroína. Ambos crearon un movimiento local de artistas llamado **Co-Lab**. Era un grupo que, en sus palabras, “estaba decidido a escaparse del mundo del arte, escaparates de las galerías artísticas y encontrar una manera de cultivar la creatividad en un sentido más amplio”. La idea era que todos aquellos que están involucrados en algún tipo de lucha podían participar. No querían ir a un estudio a realizar obras para venderlas después a una galería de arte, querían cambiar las cosas por medio de sus creaciones.

En junio de 1980, Co-Lab aprovechó el local de un prostíbulo abandonado en el Times Square para realizar una exhibición de arte urbano en vivo. Los graffiteros, e incluso algún indigente, llenaron el edificio de murales. Se publicaron numerosas reseñas de la exhibición, a la que más tarde se le recordaría como un evento histórico. Esta no solo presentó al mundo una nueva camada de artistas callejeros, como **Basquiat**<sup>58</sup> y **Keith Haring**<sup>59</sup>, que más tarde se haría famoso por sus famosas siluetas en el metro, sino que los unió a los antiguos graffiteros como **Lee Quiñones** o **Fav5**, miembro de los Fabulous Five. Estos dos últimos entablaron amistad en esa exhibición, y, a finales de ese mismo año, los dos habían conseguido ingresar en la **primera muestra artística de graffiti en Italia, en la galería Medusa**. El graffiti traspasó las fronteras de Estados Unidos, y llegó al viejo continente.

---

<sup>56</sup> Periódico de Estados Unidos creado en 1955, conocido por ser el primer periódico semanal alternativo del país.

<sup>57</sup> Periodista y escritor estadounidense. Escribió en *Village Voice* desde 1966 hasta 2004.

<sup>58</sup> También conocido como SAMO, fue un artista estadounidense, reconocido internacionalmente por sus obras como *King Zulu* (1986) o *Siena* (1984).

<sup>59</sup> Fue un artista y activista social cuyo trabajo refleja el espíritu de la generación pop y la cultura callejera de Nueva York de 1980.

Otra gran aportación de Fav5 fue darse cuenta de que todas las culturas debían de contar con un estilo de música, de baile y de arte visual. Y vio que ellos ya tenían todo eso: el graffiti, el breakdance, los djs y los Mcs. “Para mí, eran partes distintas de una misma cosa”<sup>60</sup> añadió Fav. Y se le ocurrió una idea para darle un empujón a estos elementos de forma conjunta. Fav invitó a Bambaataa para que tocara en una exhibición de arte de Keith Haring, en un local llamado Club 57, en el subsuelo de una iglesia de St. Mark’s Place. También llevó a los dj de Zulú Nation, y a algunos b-boys. Los cuatro elementos del hip-hop ya componían un ente en común.

En el año 1981, Fav ofició de comisario en una muestra de arte en el Mudd Club titulada “**Beyond Words: Graffiti Based, Rooted and Inspired Work**” (Más allá de las palabras: obras basadas, arraigadas e inspiradas en el graffiti). La lista de artistas parecía una enumeración de la élite del mundo del punk, el graffiti del metro y el arte callejero. Las fotos de Cooper y Chalfant se exhibían al lado de los lienzos e instalaciones de Lee, Phase2, Lady Pink, Basquiat, Keith Haring, Iggy Pop o Rammellzee. “Oficialmente, fue la primera vez que el hip-hop desembarcó en el downtown”<sup>61</sup> dijo Fav. Cuando los fanáticos del hip-hop se encontraron con los rockeros, hippies y punkys, nació una nueva y extraña mezcla. Eran grupos que no eran ajenos a la pobreza, apoyando la diversidad. Se trataba de un pluralismo nuevo y salvaje, donde la segregación racial y de clase era mal vista, y el mestizaje cultural estaba en boga.

### **3.7. El éxito del graffiti en Estados Unidos.**

La élite del arte, que seguía estos movimientos de cerca, no tardó en llamar a la puerta del graffiti. Antes estaba sumido en la marginalidad y el misterio, y se había convertido en una performance pública para el consumo de la alta sociedad. Lo temporal y fugaz, empezó a volverse permanente.

---

<sup>60</sup> Chalfant, Henry (Director) *Style Wars*. Documental. 1983

<sup>61</sup> El downtown hace referencia a los barrios habitados por la clase social media-baja.

El graffiti, que había amagado con ingresar al mainstream en 1973, cuando Hugo Martínez, fundador del **organismo United Graffiti Artist**<sup>62</sup>, aceptó un trabajo por encargo y una exhibición en la Razor Gallery. En consecuencia, United Graffiti Artist recibió una avalancha de publicidad, artículos en periódicos incluidos, y algunas de sus obras se llegaron a vender por 25.000 dólares, una cantidad inmensa para la época. Sin embargo, la falta de patrocinadores y los conflictos internos hicieron que el sindicato se disolviese en 1975, y todo cayó en el olvido.

A principios de la década de los ochenta, el modernismo había muerto, y el minimalismo y el conceptualismo se habían vuelto fríos y distantes. El mundo del arte estuvo listo para aceptar algo auténtico y apasionado.

Los habitantes de Manhattan y los europeos que habían apoyado el estallido del pop art durante la década de los sesenta, **se apresuraron a comprar cualquier cosa que se considerase “graffiti”**. Basquiat, que nunca había pintado trenes, pasó de la indigencia al estrellato artístico internacional, recibiendo hasta 10.000 dólares por cuadro, mientras que los adolescentes, acostumbrados al “bombardeo” sobre los trenes, descubrieron que podían ganar doscientos dólares por un cuadro pintado rápidamente.

Muchas de estas pinturas no eran más que *tags*, solo que revestidos de impunidad y una desbordante impertinencia que implicaba ponerles un cartelito de “en venta”. Y si bien los coleccionistas no escatimaban expresiones de asombro y admiración ante las obras, lo cierto es que los marchantes de arte presionaban a los graffiteros para que les suministraran trabajos de mayor complejidad y que incluyeran algún tipo de declaración. Ante la mirada atenta de periodistas y representantes de diferentes medios, **Zephyr** pintó una bandera de Estados Unidos, y le superpuso una “Z” enorme, en *wildstyle*, desafiando a los críticos a aceptar esta nueva versión del **“American Graffiti”**.

---

<sup>62</sup> Considerado uno de los primeros colectivos de artistas de graffiti estadounidense, y el primero en promover el graffiti como arte.

**Pink**, la más joven de los graffiteros de las galerías, expuso una visión feminista de la guerra, la represión psicológica y el trabajo sexual. **Crash** afianzó el vínculo entre el pop y el graffiti. **Lee Quiñones** avanzó hacia un realismo social intenso plasmando escenas desoladoras, como un yonki solitario que se drogaba sobre la Estatua de la Libertad. Sin embargo, el artista más accesible visualmente fue **Futura**, el cual combinaba un trazo militante, muy preciso, con un sentido espacial entre lo abstracto y lo fantástico. Él se convirtió en el más famoso de los graffiteros locales.

Las producciones de los graffiteros eran notables por su marginalidad, la manera en que chocaban de lleno contra la sensibilidad de las galerías de arte de las clases pudientes. Claudio Bruni, periodista que llevó la obra de Fav5 y Lee a Italia, escribió un artículo para *People Magazine* que decía: “No es un mero acto de vandalismo. Se trata de una nueva expresión artística, poco sofisticada pero muy real. Un arte tan fuerte que podía lastimar a la gente”. Los más cínicos juzgaron que la aceptación que mostraba el mundo del arte hacia el graffiti representaba una deplorable manifestación de culpa por parte de la comunidad blanca hacia el otro reprimido. Aun así, los artistas no perdían la esperanza. Según observó Zephyr “puede que la gente diga que el graffiti queda fuera de lugar en una galería. Pero infiltrarse en esa clase de sitios es precisamente lo que tiene que hacer el graffiti”.<sup>63</sup>

Al mismo tiempo, al otro lado del Atlántico, los grandes idealistas del punk, The Clash, estaban tan entusiasmados con el rap que grabaron un tema en ese estilo a principios de 1980, y decidieron dar once conciertos en Estados Unidos. El rap también estaba llegando a Europa, pero de la mano del punk, con el cual se expandiría por todo el territorio.

Por el contrario, Chalfant también quería presentar al graffiti, los Dj, el rap y a los b-boys juntos, como parte de un todo, sin la ideología punk. El término hip-hop todavía no se había difundido para denominar a este movimiento juvenil, por lo que Chalfant lo tituló “**Graffiti Rock**”, y creó otro evento, esta vez en un local llamado The Common

---

<sup>63</sup> Chalfant, Henry (Director) *Style Wars*. Documental. 1983

Ground (Terreno en común). Anunció una performance de pintura, y se describía de este modo la muestra: “Usando música, rap y baile, varios artistas de graffiti transformarán la imagen estática en una performance dinámica y única”. Pero sin duda, lo más importante de este evento fue el artículo en *Village Voice*, titulado “*To the beat y'all: Breaking is hard to do*” (Que todo el mundo siga el ritmo del beat: el breaking no es fácil”). Este artículo fue el primero en vincular el graffiti, el rap y el b-boying, a lo que llamaron “formas de cultura callejera del gueto”. Sin embargo, el evento nunca se llegó a efectuar, y fue cancelado por el dueño del local, ante la violencia que se desencadenó entre bandas rivales de b-boys en la puerta del mismo.

**El futuro del hip hop seguía siendo incierto.** Podía transformarse en un arte folklórico, una expresión cultural cuya autenticidad habría que proteger y conservar, o podía terminar convirtiéndose en un levantamiento juvenil, una protesta contra la invisibilidad de una generación que solo quería que el mundo dejase de ignorarla. La primera opción ofrecía la pulcra transición hacia los museos de arte y las instituciones culturales, que serían capaces de nutrir el hip-hop dentro de su universo reducido y seguro. La segunda opción, implicaba recorrer un camino arduo, que podría ofrecer relevancia cultura, económica y social, pero también acabar en manipulación, represión y censura. A los defensores del hip-hop les costaba decidir si debían protegerlo o difundirlo.

Cuando el hip-hop finalmente llegó al mainstream unos años más tarde, esta nueva demanda mundial tomó por sorpresa a Chalfant y Cooper. El graffiti se convirtió en un fenómeno mundial enorme, en menos de año y medio. Se propusieron escribir un libro, en el cual tratarían las razones por las cuales el graffiti, el rap y el b.boying no eran tomados en serio debido a las grandes diferencias que presentaban con respecto a la cultura europeo—americana que el sistema educativo impone como “correcta”, sin embargo, aún no eran capaces de presentar estos movimientos juveniles con la misma pureza que los había maravillado. Las editoriales neoyorquinas no accedieron a publicar el libro, alegando que “**The Faith of Graffiti**”, de Norman Mailer, publicado en 1974, ya contenía la información definitiva sobre el tema. Fue Thames and Hudson, una editorial con sede en Londres, la que en 1984 finalmente aceptó publicar su libro, de título

“**Subway Art**”. Esta obra presentó el estudio de Chalfant al resto del mundo, y se convirtió en un texto canónico sobre el estilo, una guía de estudio para la tercera generación de aerosolistas, que ahora abarcaban todos los rincones del planeta. “*Subway Art*” terminaría vendiendo más de doscientos mil ejemplares.

Gracias al apoyo de la televisión pública de Estados Unidos y Gran Bretaña, y los subsidios del gobierno y fundaciones artísticas, Chalfant y el documentalista Tony Silver crearon “**Style Wars**”, un documental sobre el hip-hop que se convirtió en un clásico. Rodada entre 1981 y 1983, el documental capturó al movimiento juvenil en uno de sus momentos más altos, cuando estaba a punto de convertirse en la cultura de una generación a nivel mundial. Silver decidió centrar el documental en el graffiti como movimiento. Estaba convencido de que esta forma de arte callejero estaba listo para convertirse en un género artístico legítimo, pero sus defensores primero tendrían que enfrentarse al alcalde de Nueva York, Koch, a Richard Ravitch –jefe de la MTA–, y al furioso y odiado escritor CapOne.

La película fue muy bien recibida al emitirse por las señales de PBS a lo largo y ancho del país, sobre todo en la Costa Oeste. Sin embargo, en Nueva York, el documental solo se pudo ver una vez. Los neoyorquinos consideraron que retratar de manera tan positiva a los artistas de graffiti era un acto irresponsable, que fomentaba el vandalismo a gran escala. Por otro lado, los puristas del graffiti pensaban que ese documental formaba parte de un proceso que había destruido la cultura folklórica urbana.

No obstante, mientras crecía la desigualdad, y la escena del hip-hop cada vez ganaba más adeptos, dentro del movimiento del graffiti las contradicciones iban en aumento. Para muchos de ellos, 1982 marcaría el comienzo del fin del movimiento. Los graffiteros más respetados, como Dondi, dejaron las paredes y los túneles del metro por las galerías bien iluminadas, los contratos y las exhibiciones. Y a pesar de que algunos graffiteros afirmaban que las galerías eran su nuevo territorio, lo cierto es que nunca consiguieron conquistar el mundo del arte. Los coleccionistas que incursionaban en el graffiti lo tomaban por un movimiento radical, y se dedicaban a limitar a los aerosolistas

con una serie de preconceptos y expectativas a los que no estaban acostumbrados. Y mientras el mundo del arte se complacía por haber recibido a los jóvenes del gueto con los brazos abiertos, la escena del graffiti en las calles y los metros estaba sufriendo una explosión de violencia inusitada.

El alcalde de Nueva York, Ed Koch, y la MTA, **militarizaron las cocheras de los trenes**, invirtiendo millones de dólares en cercas de alambre de púas, y perros de guardia. Esto llevó a una **radicalización de los escritores**. El graffiti dejó de ser lo importante, y empezó a ser una tapadera para los violentos. Ya no entraban a pintar vagones de forma sigilosa, sin que nadie se enterase, ahora iban en grupos de veinte o treinta personas, con el único fin de llamar la atención de la policía y los guardas de seguridad, y crearse conflictos entre ellos. También empezaron a enfrentarse entre ellos. Las jerarquías existentes desaparecieron, y, aunque siempre hubo enfrentamientos, ahora las bandas se movilizaban más a menudo mediante la violencia para defender a sus integrantes y sus espacios. Y estos conflictos, que antes se resolvían pintando, se trasladaron a las fiestas y conciertos barriales. “Había una mentalidad de guerra, las cosas se empezaron a poner muy violentas” relató SparOne, graffitero del Bronx.

Era cuestión que llegase a estallar un auténtico conflicto entre tanta violencia, y se dío en la High School of Art an Desing de Nueva York. Pink, que estudiaba en esa escuela, creó una muestra artística de graffitis en la propia escuela, reuniendo a los veinte mejores graffiteros que estudiaban allí. Se creó como una exhibición muy completa, con murales de más de dos metros, cuadros, libros de bocetos e ilustraciones. La inauguración del evento fue todo un éxito, pero no era más que un espejismo. Ese mismo día, a las seis de la tarde, la exposición se volvió tristemente famosa, saliendo en todas las cadenas de noticias nacionales. Dos graffiteros, **Cap y Pjay, que tenían una disputa con un grupo de graffiteros del centro, fueron a la exposición armados con una pistola del calibre 45, y empezaron a disparar contra todo el colegio**, con el resultado de un chico en estado crítico tras recibir un balazo en la espalda, y varios heridos. La exhibición fue automáticamente cancelada, y Pink expulsada de la escuela, y junto a ella, el resto de graffiteros que habían participado en la exposición. Así, el graffiti quedó atrapado entre la aceptación de las galerías, y la rebeldía del metro.

**Esta ola de violencia terminó con la edad dorada del graffiti en las galerías.** Y la muerte de Michael Steward, alias Ros, a manos de la policía y los guardas del MTA, fue la gota que colmó el vaso. Ros fue capturado cuando estaba escribiendo su apodo con un rotulador en el vagón de un tren, en la estación de metro de Frist Avenue. La siguiente vez que le vieron, yacía muerto en el hospital, con las manos y los pies atados, síntomas de estrangulamiento, y lleno de hematomas de la paliza que recibió en la estación a manos de once policías. En el juicio, todos los oficiales fueron declarados inocentes.

Este asesinato agrandó la brecha ya existente entre la policía y las comunidades negras y latinas. Y los graffiteros tomaron cartas en el asunto. Tres meses después de esta muerte, se inauguró una exposición titulada “**Post-graffiti**”, y en ellas, artistas como Basquiat, Lee, Futura o Crash, hicieron obras con un claro mensaje en contra de lo que había sucedido. Pero este acto antirracista, resultó ser un arma de doble filo, ya que las galerías dependían de la gente acomodada de raza blanca, que no aceptó esta crítica, al igual que los periodistas. Después de esta exposición, las galerías cerraron las puertas al graffiti, y con ellos, los grandes artistas del graffiti desaparecieron. Escritores como Lee terminaron en talleres mecánicos, o como Futura, que terminó siendo repartidor de propaganda. Mientras tanto, otros artistas influidos por el graffiti, pero que nunca habían pintado un vagón de metro, como Basquiat o Keith Harris, alcanzaron el estrellato, al separarse de esta cultura. La MTA fue la gran vencedora en Estados Unidos de esta escala de violencia, que el 12 de mayo de 1989 declaró que había logrado la limpieza definitiva de todos sus trenes. Pero solo en Estados Unidos, en Europa ya era un movimiento que había llegado para quedarse.

Mientras, la expansión del hip-hop en conjunto seguía su ritmo. Bambaata produjo un disco, llamado **Planet Rock**, el cual traspasaría las fronteras de EEUU hacia Europa, sobretodo en Inglaterra y Francia. El género ya podía empezarse a considerar como una cultura universal. Al otro lado del charco, en Nueva York, las fiestas que unían a los cuatro elementos del hip-hop cada vez eran más frecuentes y multitudinarias. El club Roxy, una antigua pista de patinaje convertida en sala de fiestas, solía dar eventos con Bambaataa o Afrika Islam. El b-boying quedaba a cargo de la crew más importante del

momento, Rock Steady Crew. Mientras, Futura y Dondi se encagarban de hacer murales en las paredes del club cada noche. Estas fiestas llegaron a ser tan famosas y multitudinarias, que personas como David Bowie o Andy Warhol empezaron a aparecer en ellas. También Madonna o Run DMC dieron sus primeros conciertos allí, cuando estaban dando los primeros pasos en sus carreras.

Fuera de la burbuja del Roxy, la recesión de Reagan había aumentado los niveles de desempleo hasta alcanzar las cifras más altas de la gran depresión. La tasa de desocupación en la comunidad negro llegó al 22%, y el 36% de los afroamericanos se encontraba por debajo de la línea de pobreza.

**A mediados de la década de los noventa, se dará una revitalización del graffiti.** Esto fue posible gracias al movimiento hip-hop en conjunto, que seguía ampliándose y creciendo, y no iba a dejar a los graffiteros atrás.

Así, el origen del graffiti pasa por dos etapas muy diferentes: desde su origen suburbano estadounidense en diversos focos hasta 1979, y hasta su acepción en la mayor parte de países europeos y anglosajones, de 1980 a 1990, escenarios donde se desarrollarán nuevos estilos y evolucionarán otros, en un continuo contacto entre los escritores de diversos países, así como un intenso intercambio de las obras producidas.

#### 4. DESEMBARCO EN EUROPA.

##### **A Europa llegaría el graffiti primero, y después el movimiento del hip-hop.**

Este proceso de expansión se debió sobre todo a los europeos que viajaron a Estados Unidos. Casi todos los investigadores norteamericanos señalan el papel de los primeros escritores europeos, que fueron viajeros y turistas que habían reparado en la estética inusual de los metros y las calles de Nueva York y a la vuelta a sus países de origen lo propagaron tanto oralmente como con artículos periodísticos y atribuyen a los marchantes de arte europeos un papel preponderante en este traspaso cultural. De esta forma se dieron varias exposiciones en Roma, de la mano de Claudio Bruni, dueño de la galería Medusa, y Amsterdam, con el coleccionista de arte Yaki Kornblit. Estas exposiciones contaron con importantes graffiteros estadounidenses, como Lee y fueron decisivas para la introducción del graffiti en Europa. Sin embargo, llegó directamente exhibido en el circuito de arte comercial, descontextualizando así esta forma expresiva.

Aunque también se vio influenciado por otros procesos sociales del momento, como el cine o el cómic, que habían penetrado en los circuitos culturales europeos desde los años setenta, **la distorsión entre el graffiti americano y europeo era inevitable**. El origen social y económico de los europeos era un poco mayor al de los americanos y por ende, su percepción del medio urbano y sus expectativas sociales eran diferentes y la conciencia de comunidad étnica no existía como tal. Además, la percepción global con la que el graffiti llegó a Europa resulta diferente ya que no estaba influida por la idea que tenía la sociedad americana, que consideraba al escritor de graffiti como un gamberro, un individuo marginado que gasta su tiempo en una actividad que causa daños a la propiedad privada ajena. Por contra, el graffiti llegó a Europa con la garantía de constituir una forma de arte novedosa y los galeristas no presentaban demasiados problemas a la hora de introducirlo como un elemento artístico más. No obstante, este impulso decayó pronto y pasada esta primera oleada, se produjo cierta reacción en el mundo artístico hacia el graffiti, volviendo a ser algo aislado y marginal, viéndose como una amenaza real hacia las bellas artes.

Así se desarrollaron **dos tendencias en Europa**, los que se unían a la escena del arte institucional, y a la influencia de tratantes de arte y los coleccionistas, y los que lo interpretaron como se interpretaba en Nueva York, donde los jóvenes artistas de graffiti europeos tomaban como modelo las estéticas y los recursos de sus homónimos americanos. Como diferencia, la constante de etnicidad se vio sustituida por la marginalidad social y de clase. El agente más eficaz de expansión fue la cultura punk, con la cual se unificó, esto fue posible debido a que el hip-hop en conjunto llegó más tarde a Europa que el graffiti, y al no poder apoyarse en esa cultura, se anexionó a la más similar.

A menudo cuando una subcultura entra en una ciudad, la cambian y la adaptan al gusto, dándole un toque local. El graffiti europeo adquiere muy pronto una consideración social diferente, ya que no constituyó una simple imitación de formas artísticas, sino que participaron y tomaron nuevos caminos para el graffiti.

Existe otra diferencia entre el graffiti europeo con el graffiti norteamericano: el primero posee la **tradición de toda la escritura mural informal**. Según el historiador Joan Gari, el modelo europeo responde básicamente a un tipo de graffiti donde el componente verbal es acusadamente mayoritario, y tiene su exponente más conocido en la revuelta estudiantil de París de 1968. Esta modalidad es la heredera de una amplia tradición de pensamiento filosófico, poético y humorístico, y se despreocupa usualmente de la elaboración plástica del texto, concentrándose en el plano de su contenido. Va más allá del mero marcaje de territorio, sin mostrar una relación con el espacio urbano en el que habitan, sin poseer ningún territorio exclusivo. Este era el tipo de graffiti más habitual en Europa hasta la irrupción de la moda venida del otro lado del atlántico.

#### **4.1. El graffiti en España.**

En el caso español, tanto el graffiti como las otras tendencias asociadas a la cultura hip hop han estado mucho más ligadas a los orígenes del punk, gracias a la movida madrileña. El hip hop llegó más tarde, a mediados de los 90. Esto afectó por ejemplo a la corriente de graffiteros de trenes, los cuales tuvieron un auge mucho más tardío.

A principios de los ochenta aparecieron las primeras muestras de graffiti en Madrid, sin apenas conocimiento sobre la existencia del movimiento neoyorkino. **Muelle** fue el artista que más relevancia tuvo. Este artista evitaba actuar sobre superficies que fuesen a ser pintadas, dándole más perdurabilidad a sus obras. El momento clave para el flujo de influencias alrededor del graffiti fue el documental “**Style Wars**”, que se emite por Televisión Española. A partir de este momento debemos dejar de hablar de ese estilo único generado en la capital, ya que la presencia norteamericana ya había hecho acto de presencia. Y lo más importante aún, comienza la búsqueda de una innovación constante, la mejor forma de individualizar la obra de cada graffitero frente a otro. Es este aspecto, nuestros años noventa corresponde al comienzo de los setenta de Nueva York. Los nuevos jóvenes de esa época habían crecido viendo a los pioneros como Muelle. La trasgresión de la ley en este sentido funcionó como un motor de combustión, jugar a ser delincuente comenzaba a estar de moda, sin necesidad de haber nacido en entornos de exclusión o problemática social.

En 1993 hubo un acusado parón en la actividad, y la mayor parte de los escritores de trenes se retiraron del juego. Esto tuvo dos causas principales: por un lado, la compañía aceleró el proceso de borrado, y las piezas dejaron de circular. Por otro, la generalización de la música electrónica y el éxtasis desvió gran parte de la energía de la escena pero no acabó con su actividad. Pero antes de llegar el año 1995 volvió a producirse un repunte en la actividad, inventándose en Madrid la táctica conocida como “**palancazo**”: en el andén de una estación, un grupo de escritores acciona la palanca de emergencia de un convoy en servicio y lo secuestra literalmente durante los escasos minutos que toma cubrir de pintura los vagones, mientras los trabajadores y vigilantes, estupefactos, se ven obligados a observarlo todo. Esta es sin duda una herencia que el resto del mundo recogió del graffiti madrileño. El graffiti de trenes madrileño se convirtió en la escena más cruda de todo el globo.

Por último, no podemos dejar de lado uno de los aspectos de influencia más decisiva en este momento: la empresa catalana Montana, la cual revolucionó la venta de aerosoles, especializándose en pintura al aire libre y superficies complicadas. Fundada por el graffitero **Moockie** en 1994, una de las características más destacadas que

consiguió fue la resistencia de la pintura en la intemperie. La pintura Montana no solo lograba unos resultados limpios y precisos, sino que mantenía su calidad a pesar de la lluvia, el polvo y el viento. En poco tiempo, por toda Europa se difundieron noticias de esta nueva revolución y un año más tarde, en 1995, ya existía una cadena de distribución que abastecía a varios países europeos. Otro de sus grandes éxitos fueron las boquillas intercambiables, para conseguir diferentes tipos de grosor.

En Zaragoza, la primera exposición de graffiti tuvo lugar en el museo Pablo Serrano en 1997, con obras de 2CR y Kad.

## 5. CONCLUSIONES

Los movimientos migratorios dentro de Estados Unidos después de la gran represión provocaron el aislamiento de ciertos grupos sociales, sobre todo de las clases más bajas, como afgano-estadounidenses o puertorriqueños. Estos colectivos, al desplazarse del sur de Estados Unidos al norte, en busca de una nueva vida más estable, reemplazaron a las clases trabajadoras, ocupando los puestos de trabajo más bajos de la sociedad, hasta entonces realizados por europeos y a clase baja blanca americana.

Estos movimientos se dieron hacia barrios donde existía una mayoría de población blanca, en una época en la que el racismo aún estaba muy presente. Estos grupos sociales empezaron a sufrir discriminación, acoso y violencia por parte de los habitantes estadounidenses de sus propios barrios, organizados en pequeñas bandas, que los veían como una amenaza hacia sus puestos de trabajo, y su propia cultura. Esta actuación tuvo como consecuencia que los migrantes crearan sus propias bandas barriales, con el fin de protegerse, y hacer frente al racismo social e institucional que sufrían. Sin embargo, cuando la población blanca se trasladó a otros barrios, estas bandas se fueron enfrentando entre ellas por una cuestión de dominación de un territorio, desatando una ola de violencia. Esta ola de violencia también fue provocada por las autoridades, como los políticos o la policía, marginando a estas poblaciones, creándose los guetos, zonas de clase baja con una alta proporción de gente sin trabajo, dominadas por la violencia y por la droga, como la heroína, que provocaba multitud de atracos y disturbios.

También influyó el plan de renovación urbana de la ciudad de Nueva York, organizado por Robert Moses, el cual consistía en la creación de autopistas para unificar los diferentes barrios de la ciudad. El inconveniente de este plan de renovación eran los hogares de estos colectivos situados en el lugar donde tendría que ir la autopista, los cuales fueron obligados a marcharse de sus casas, mediante la remuneración de una pequeña cantidad de dinero, o si no querían irse, mediante los incendios de casas y bloques de edificios. La pobreza, la violencia, la droga, y la marginalidad fueron los problemas a los que se enfrentaron los ciudadanos de estos barrios, y las propias pandillas. Cabe destacar a banda de los Ghetto Brothers, que a diferencia del resto de

bandas, luchaban por conseguir mejorar la vida de los ciudadanos, en una incansable búsqueda de la paz.

En esta tensión de choque cultural, nacieron varios movimientos sociales, como el soul o la cultura del hip-hop, cuya finalidad fue unificar a las pandillas, y en general, a toda la población invisible para la sociedad, dándoles un motivo por el que luchar. Los precursores del movimiento hip-hop, Dj Kool Herc y Afrika Bambaataa con su banda Zulu Nation fueron los primeros visionarios en darse cuenta del poder de la unificación de las personas de distintas razas para dejar atrás el racismo y la violencia. Mediante las fiestas, la música y el baile unieron a las distintas pandillas del barrio. Dentro de este movimiento, el graffiti tuvo un papel fundamental a pesar de ser el elemento dentro del hip-hop más desunificado, debido a su historia anterior a este movimiento, fue un gran punto de apoyo para lograr visibilizar el problema de esta generación. También fue el elemento más perseguido por las autoridades, tratándolo de un movimiento que desmejoraba la calidad de vida de las ciudades, al llenar los vagones de metro, trenes y paredes de la ciudad de pintadas.

Como todo movimiento cultural, el graffiti también experimentó su propia evolución desde las primeras pintadas hechas en Filadelfia por CornBread, a la actualidad. Pasó de ser un movimiento minoritario y alegal cuando empezó y se expandió por Nueva York, ya que no existían leyes que regulasen las pintadas, a un movimiento a gran escala gracias a autores como Lee, LadyPink, Seen o Dondi, con sus propias normas y reglas. Y como todo movimiento en contra de la cultura autorizada, empezó a ser perseguido duramente. Tanto los políticos, como los medios de comunicación, iniciaron una guerra contra esta nueva forma de expresión, en un intento de frenarla. Surgieron las primeras multas por pintar, los primeros arrestos, y desgraciadamente, las primeras muertes. Todo este proceso antigraffiti, en lugar de hacerlo desaparecer, fue el empujón que le faltaba para hacerlo más multitudinario, y más agresivo. A cada nueva forma de intentar pararlo, surgían nuevas formas de rehacerlo. Hecha la ley, hecha la trampa.

Sin embargo, y a pesar de todas las medidas antograffiti que adoptaron los gobiernos, el graffiti se abrió paso por las galerías de arte y los museos, sobre todo gracias a la participación de Chalfant y Cooper, siendo estos los impulsores del graffiti dentro del mundo mainstream, mediante documentales, películas y exposiciones. Se extendió por todo Estados Unidos, y después por el resto de continentes, de la mano de galeristas de arte. En esta expansión se formó una forma de graffiti más legal, separándose de los actos delictivos. Ambas formas conviven hoy en día por todo el mundo.

## 6. BIBLIOGRAFIA Y WEBGRAFÍA

### Bibliografía

- BANKSY. Banksy, *Wall and piece*. Londres, Century, 2006.
- CAMPOS, Cristian. *Graffiti y arte urbano*. Madrid, Susaeta, 2011.
- CASTMAN, Roger, MEELON, Caleb, y SMYRSKI, Anthony. *Cultura urbana*. Barcelona, Océano, 2007.
- CHALFANT, Henry y PRIGOFF, James. *Spraycan Art*. Londres, Thames & Hudson, 1987.
- CHALFNAT, Henry y COOPER, Marta. *Subway Art*. Londres. Thames & Hudson. 2009.
- CHANG, Jeff. *Generación hip-hop. De la guerra de las guerrillas y el graffiti al gangsta rap*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2017.
- DANYSZ, Magda. *Antología del arte urbano*., Francia, Gallimard Collection Alternatives, 2015.
- DE DIEGO, Jesús. *Graffiti: la palabra y la imagen*. Barcelona, Los libros de la frontera, 2000.
- DE DIEGO, Jesús. *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano*. Barcelona, Libros de la frontera, 2000

- FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando y GÁLVEZ APARICIO, Felipe. *Madrid graffiti 1982 – 1995: historia del graffiti madrileño*. Madrid, Autor, 2002.
- GARCÍA MORA, Antonio. *Tramontana*. Barcelona, Montana Colors, 2019.
- GRANÉS, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Taurus, 2011.
- KITWANA, Bakari. *Hip-hop generation: Young blacks and the crisis in African-American culture*. Ohio, Civitas Books, 2003.
- MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. Londres, It Books, 2009.
- PEREZ AGUSTI, Adolfo y ROJAS, Roberto. *Graffiti, el único arte perseguido por la ley*. Madrid, Masters, 2016.
- QUINTANA, Elena. *Back to the roots*. Madrid, Belio Magazine, 2009.
- ROSE, Tricia. *The hip-hop wars*. Londres, Basics Books, 2008.

## WEBGRAFIA

- ARMAS, Jorge, *Los graffitis en la legislación española, derecho y cambio social nº56*, Dialnet, 2019. Extraído el 12/04/2021 desde:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6967922>

## DOCUMENTALES

- CHALFANT, Henry y FECHER, Rita (Directores). Flyin' cut Sleeves. 1993.
- CHALFANT, Henry (Director) Style wars. 1983
- HUGHES, Allen (Director), The defiant ones. 2017

## 7. ANEXOS

1.



Pinturas rupestres de Albarracín.

2.



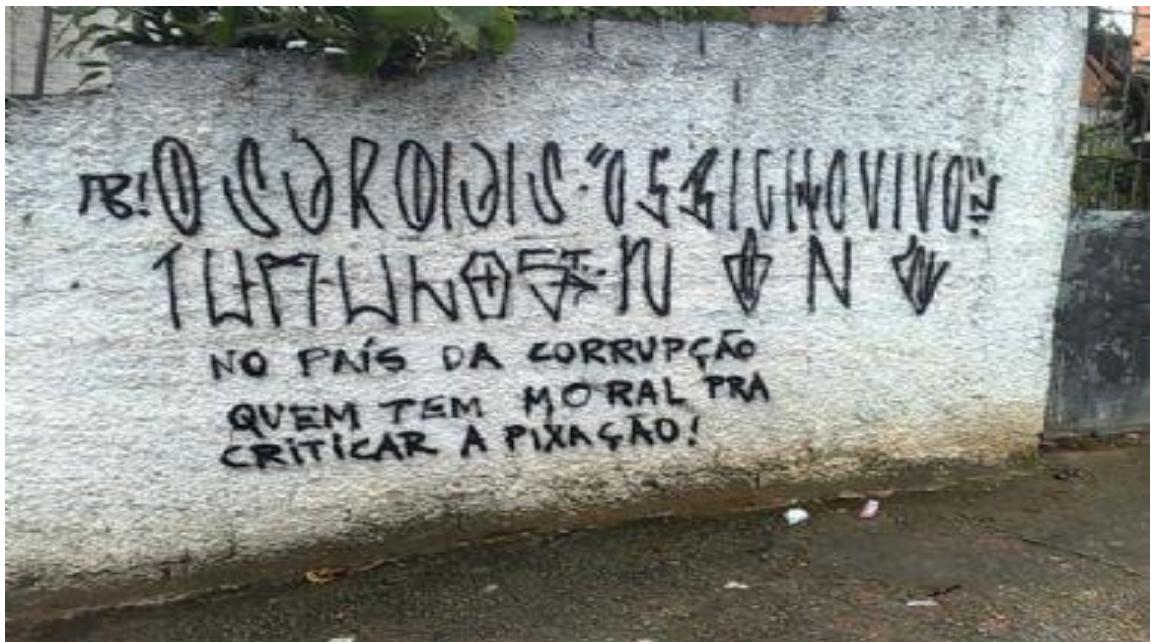
Pintadas en Pompeya.

3.



Murales jamaiquinos de la cultura rastafari.

4.



Pinchaçao

5.



Tags

6.



Graffiti comercial

7.



Graffiti de exposición

8.



Throw-up

9.



## Bubbleletters

10.



## Blockletters

11.



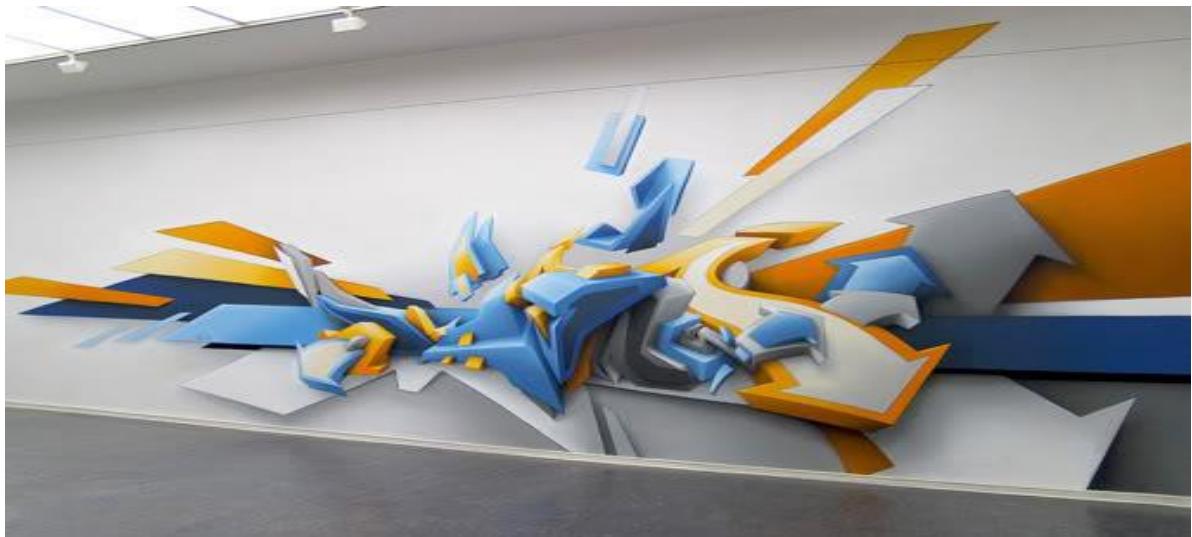
Estilo 3D

12.



Wildstyle

13.



Model pastel

14.



*Freedom Train.* Caine

15.



*Merry Christmas.* LEE



Style wars. Noc167