

**UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO.  
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES.  
ESCUELA DE DERECHO.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN CIENCIAS JURÍDICAS Y  
SOCIALES.

**Relevancia Ético- Jurídico de los Graffiti;**  
**Estudio desde la perspectiva de la Teoría general del**  
**Derecho.**

Profesor Guía: Antonio Pedrals  
Alumno: Felipe Domínguez Delgado.  
Valparaíso  
2010

## ÍNDICE.

Introducción .....	Página 3.
Capítulo I <u>Conceptos fundamentales.</u>	
1. Noción preliminar del graffiti .....	Página 5
2. Hacia la construcción de un concepto .....	Página 7
Capítulo II <u>Historia del Graffiti.</u>	
3. Antecedentes .....	Página 12
4. Los muros de París, mayo del 68 .....	Página 12
5. El graffiti Hip- Hop .....	Página 14
6. Writing .....	Página 15
7. Boicot .....	Página 16
8. Etapa de Guerra de Estilos .....	Página 17
9. La escritura mural de la "ciudad mestiza" .....	Página 19
10. El graffiti en Chile .....	Página 20
11. ¿El graffiti es Europeo o Americano? .....	Página 21
Capítulo III <u>Técnicas del Graffiti.</u>	
12. Antecedentes .....	Página 24
13. Rotuladores .....	Página 24
14. Aerosoles .....	Página 25
15. Otros métodos.....	Página 26
Capítulo IV <u>Morfología del Graffiti.</u>	
16. Antecedentes .....	Página 27
17. Firma o Tag .....	Página 27
18. Block Letters .....	Página 29
19. Wild Style .....	Página 29
20. Model Pastel (estilo 3 D) .....	Página 29
21. Dirty (estilo basura.) .....	Página 30
22. Graffiti Orgánico.....	Página 30
23. Characters (personajes) .....	Página 30
24. Íconos .....	Página 31
25. Graffiti Abstracto.....	Página 31

Capítulo V Aspectos socio- culturales.

26. El Graffiti Move (El movimiento graffitero) .....	Página 32
27. ¿El Graffiti Hip Hop, parte de una Subcultura o Contracultura? .....	Página 35
28. Filosofía.....	Página 38
29. La fruta prohibida.....	Página 39
30. Función Territorial .....	Página 39
31. Competición .....	Página 40
32. La eterna pregunta.....	Página 41

Capítulo VI Relevancia Ético- jurídica

33. Aspectos generales .....	Página 45
34. Punto de vista ciudadano.....	Página 45
35. El aspecto jurídico en Chile .....	Página 49
36. El Brigadismo muralista en Chile .....	Página 54
37. Contexto.....	Página 54
38. Después del 73.....	Página 58
39. Un medio de comunicación alternativo.....	Página 59
Algunos Graffiti.....	Página 62
Síntesis.....	Página 65
Conclusión .....	Página 73
Bibliografía.....	Página 75

## **INTRODUCCIÓN.**

Graffiti. Una palabra un tanto gastada hoy en día. A cualquier cosa hecha con un spray se la llama graffiti, a cualquier cosa pintada en una pared se la llama graffiti, incluso a cualquier imagen con estética urbana, independientemente de su soporte, se la llama graffiti (por ejemplo: una decoración en un bar o incluso a la portada de un disco).

Hace unos días, en la intersección de las calles Errázuriz y Valdivia, en Valparaíso, tuve el placer de ver a varias personas realizando una pintura con spray y pinceles en una de las paredes de un edificio y eso claramente no era un graffiti, era un proyecto mural. Incluso es más, bajo este proyecto mural, existe una dirección web: [www.gaffitivalparaiso.com](http://www.gaffitivalparaiso.com), la que evidentemente da a entender que se trata de un graffiti, aun cuando no lo sea. También me da para pensar la situación que ocurre en periodos de elecciones políticas, en que las calles aparecen infestadas de propaganda electoral y de rayados llamando a votar por tal o cual candidato, me parece que esto tampoco es graffiti, quizás pueda ser un manifiesto mural. Pero graffiti, no.

Ahora bien, cerca de mi casa hay una zona de paredes con inscripciones y dibujos detrás de las cuales hay algo más que el insulto a un equipo de fútbol o que un mural "bonito" pintado tranquilamente a plena luz del día a vista y paciencia de los transeúntes. Hay unas letras, a veces un personaje, a veces un icono... Lo cual identifico como una señal, como un símbolo, parece que pone algo... ¡Si! Un nombre, lo que me indica que detrás de esa pieza hay una persona, pero ¿quién? No parecen nombres corrientes parecen apodos, y ninguno de ellos coincide.

También veo una técnica a la hora de hacer las formas de las letras, veo que todas son diferentes entre sí, aunque algunas tienen similitudes ¿quizás obras diferentes sean de una misma persona? Si, quizás. Quizás haga diferentes obras pero con algo característico en ellas, quizás esa persona busca un estilo o algo que la diferencie de los demás.

También veo, a veces, las mismas inscripciones en obras totalmente diferentes... ¿Significa esto que son de la misma persona? O quizás... ¡Si! Eso es, quizás sea una inscripción que pongan varias personas... Ya lo tengo, ¡Un grupo! Quizás busquen ser más fuertes

siendo varios componentes. Quizás estas personas estén unidas, aunque también veo algunas obras como tachadas o que hubiesen pintado encima, quizás se lleven mal unos con otros, o quizás... ¡Quién sabe qué historias hay detrás de todo esto! En una de ellas pone: "Toy, no copies"... ¿Qué será eso? ¿Un código secreto? Todo esto tiene que significar algo.

Algunas de estas obras tienen fuerza, sin duda y un proceso fruto de una evolución y una técnica, aunque todas tienen un carácter, no sé cómo decirlo... Espontáneo. Como que hubiesen sido realizadas con rapidez. O bien podrían haberse pintado de noche, a juzgar por algunas zonas peor coloreadas que otras, pero ¿Por qué? ¿Tendrían permiso para hacerlas? Y el dueño de la pared... ¿Qué opinará de ellas? ¿Serán para él un regalo o una desgracia? De todos modos, algo así de elaborado tiene que tener una razón de causa. ¿Por qué sino iba alguien a arriesgarse a realizar una obra elaborada durante un tiempo considerable, a plena noche y sin permiso y (esto es lo que más me cuesta entender) sin el beneficio de poder atribuirse la autoría de la obra en caso de que ésta fuese un buen trabajo? No parece encajar.

Detrás de esto tiene que haber algo más, porque, ahora que recuerdo, este no es el único lugar de mi barrio en el que hay zonas enteras con este tipo de obras. Ni siquiera mi barrio es el único que tiene este tipo de zonas. Es más, si mal no recuerdo, en casi todas las ciudades en las que he estado hay multitud de zonas incluso más extensas que ésta. ¿Cómo puede ser que algo tan clandestino esté tan extendido? Verdaderamente detrás de todo esto tiene que haber algo. Esto sí que es graffiti.

**1. Noción preliminar del graffiti.**

*Si esta pared es el límite de su propiedad, déjenos decorar sus limitaciones.<sup>1</sup>*

Para comenzar a hablar con propiedad de los graffiti, es bueno delimitar su concepto, su contenido.

Sin embargo esto no es fácil, puesto que la delimitación teórica del objeto del graffiti presenta en si misma una complejidad que, en principio, se acusa por la gran diversidad de inscripciones que es posible designar bajo esta categoría. Con este término se puede hacer referencia tanto al dibujo como a la escritura: textos, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase, realizadas con variada utilización de recursos —pinturas, aerosoles, papelógrafos, clavos, y otros—, sobre muros u otras superficies resistentes. Imágenes, frases, consignas, chistes, cabrían dentro de esta categoría, y en tanto actividad humana, sus diversas manifestaciones acusan variedad de motivaciones —expresivas, de comunicación política, de demarcación territorial— y de formas de producción: individuales o colectivas, más o menos sistemáticas o espontáneas.

Tal vez uno de sus rasgos más definatorios sea el que convierte al graffiti en escritura propia del “*espacio público*”, noción que ha venido ganando gran protagonismo en la literatura sobre la ciudad, de forma que hasta se ha constituido en una de las formas contemporáneas de referirse a ella.

Mientras desde una acepción jurídica el espacio público se define a partir de la separación formal o legal entre la propiedad privada urbana y la propiedad pública, en sus dimensiones físicas, sociales, culturales y políticas, puede definirse como lugar de relación y de identificación, de manifestaciones políticas, de comunicación entre diversos, como escenario de lo cotidiano y como territorio donde a menudo se manifiestan la crisis y conflictos de la vida en la ciudad.

---

<sup>1</sup> Ortega, Alicia. **Capítulo III.** *En publicación: La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña.* Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional: Ecuador.1999. [Citado: 4/7/2010]. Disponible en: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/ecuador/programa\\_uasb/magister/ortega.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/ecuador/programa_uasb/magister/ortega.pdf)

El espacio público entonces puede ser comprendido en el territorio más amplio de la ciudad y también puede corresponder al espacio cotidiano del barrio. El territorio en este caso corresponde al espacio que habitamos con los nuestros, que posee límites geográficos y simbólicos: límites, bordes y espacios urbanos que desbordan lo físico para convertirse en indicativos culturales, distinguiéndose, por ejemplo, el llamado espacio "oficial", diseñado por gobernantes o planificadores, del espacio "diferencial", conformado, por ejemplo, por los senderos alternativos que construyen los habitantes en sus recorridos diarios.

El soporte territorial de un graffiti es entonces de suma relevancia para enfrentar sus posibles lecturas, y se puede distinguir en sus diversas escalas de actuación: una avenida, un barrio, una ciudad, un país, inclusive. Desde esta perspectiva, se entiende la diferencia entre un graffiti que se instala en un barrio, puesto allí en diálogo con el vecindario, y un graffiti instalado en una ruta clave para los desplazamientos de una ciudad, que aspira a ser visto por gran cantidad de personas. En esta última categoría, podemos señalar como ejemplo los papelógrafos que la Brigada Chacón (la cual analizaré más adelante) instala en la carretera panamericana, en las calles cercanas al congreso, en los muros a las Universidades públicas, que han sido lugares privilegiados para la puesta en escena de sus mensajes.

Por otra parte, la dimensión territorial, tiene también un correlato temporal, referido a la dimensión histórica de toda escritura. Un espacio o territorio debe ser considerado en un determinado momento: una inscripción graffiti debe ser contextualizada en las circunstancias sociales e históricas dentro de las que se conciba su mensaje. Como ejemplo, el profesor Armando Silva, se refiere a los graffiti producidos contra el general Somoza antes de que los sandinistas tomaran el poder, y cuando el sandinismo lo ejerció, pasaron a formar parte de los mensajes publicitarios de la ciudad.

Así, los graffiti se integran como parte de las construcciones discursivas y narrativas de la ciudad, y en sí mismos constituyen representaciones de ésta. Reforzados por un fuerte componente visual, pasan a formar parte de las imágenes a través de las cuales sus habitantes construyen sus propias representaciones, contribuyendo a producir el texto urbano, la realidad de la ciudad, material y simbólica.

Se trata de una práctica significativa que interviene, (re) produce y construye la urbe, instalándose material y simbólicamente sobre el cuerpo urbano: “*como un tatuaje en permanente transformación*”, como señalara Armando Silva.

En general, en palabras de Ricardo Figueroa, el graffiti puede considerarse un fenómeno revulsivo, guiado por el principio de la trasgresión y ligado a la civilización, a la instauración de una cultura urbana, a la oficialización del lenguaje y la regulación de la vida humana. Indudablemente, sin la existencia de este factor de ordenación de los modos de comunicación el graffiti no podría generarse.

Al mismo tiempo y gracias a esta eclosión mediática general y particular del graffiti contemporáneo, se comprueba de nuevo que el graffiti como medio no es solo una actividad productiva, sino que implica un actuar, una intención, una voluntad, un compromiso, una rebeldía, siendo como es un medio creativo de expresión o comunicación ajeno a la cultura institucional y al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estético- musicales.

Así, el graffiti desde su faceta mediática, en el marco de lo ilegal o de lo improcedente, impertinente o indecoroso, no se queda solo en lo estético, sino que, dadas sus implicaciones transgresoras, llega a abordar una ética e, incluso una política. No obstante no lo hace desde un marco formal ideológico a escala colectiva, sino que parte de la sensibilidad intuitiva de individualidades creativas aunadas bajo un espíritu común.<sup>2</sup>

Sobre esta base, intentaré precisar su concepto.

## **2. Hacia la construcción de un concepto.**

Buscar un concepto adecuado de graffiti no es fácil, pues diferentes autores dan conceptos distintos, con características diversas, lo cual hace que muchas veces dudemos si estamos o no frente a un verdadero graffiti.

Un concepto básico y preliminar es el que encontramos en la enciclopedia Wikipedia en Internet, que nos señala que el **graffiti** (palabra plural tomada del italiano **graffiti, graffire**) o **pintada**

---

<sup>2</sup> Sandoval Espinoza Alejandra, Para Una Lectura De Graffiti En Las Ciudades De América Latina. Trabajo realizado para el Seminario de Teoría Crítica Latinoamericana, profesor Grínor Rojo, del Magíster en Estudios Latinoamericanos Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.

corresponde a varias formas de inscripción o pintura, generalmente sobre mobiliario urbano. La Real Academia de la Lengua Española, por su parte, designa como "grafito" una pintada particular, y su plural correspondiente es "grafitos".

Es un término tomado del italiano, "graffiti", plural de "graffito", que significa '*marca o inscripción hecha rascando o rayando un muro*' y así llaman también arqueólogos y epigrafistas a las inscripciones espontáneas que han quedado en las paredes desde tiempos del Imperio Romano. El arqueólogo Raffaele Garrucci divulgó el término en medios de académicos internacionales a mediados del siglo XIX.

El neologismo se popularizó y pasó al inglés coloquial al usarse en periódicos neoyorquinos en los años 1970. Por influencia de la cultura estadounidense, el término se popularizó en otros idiomas, entre ellos el castellano. Curiosamente, aunque el término "graffiti" ha pasado a muchas lenguas, en idioma Italiano se emplea el término de origen inglés "*writing*" para referirse a los grafitos de estilo Hip-Hop, ya que "graffiti" se deja para su sentido original.

Entre los hispanohablantes, es habitual oír "*grafitis*", en plural, porque, aunque en la lengua de origen el término ya esté en plural, no se considera de este modo el calco.

El *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la Real Academia Española recomienda el uso de la palabra *grafito*. Admite como válido el uso de *graffiti* en singular, y de *grafitis* en plural, aunque recomienda usar la palabra «*grafito*» y «*grafitos*» para su plural, que son las versiones castellanizadas de *graffito* y *graffiti* respectivamente. Recomienda además que cuando se trate de un texto o dibujo pintado, y no rascado ni inciso, se utilice "pintada". Aún aceptando la castellanización de *graffiti* a «*grafiti*», se recomienda evitar el uso de *graffiti*, ya que en español no existe la grafía *ff*.

Sin embargo creo que estas definiciones no nos solucionan nuestra duda acerca de lo que es realmente el graffiti. Respuestas convincentes para este dilema las encontramos en los estudios del profesor Armando Silva Téllez, que en su obra: *Una ciudad imaginada: Graffiti y expresión urbana*, nos entrega un análisis acabado y fundado del concepto de graffiti y sus características, o valencias como las llama él.

Silva Téllez nos señala que para que una inscripción urbana pueda llamarse graffiti debe estar acompañada por siete valencias que actúan

a manera de correlatos: **marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad, velocidad y fugacidad.**

Las tres primeras son **pre-operativas**, esto es, existen previamente a la misma inscripción, por lo cual no habrá graffiti si no le antecede el conjunto de las tres condiciones. La **marginalidad** traduce la condición del mensaje de no caber dentro de los circuitos oficiales, por razones ideológicas o simplemente por su manifiesta privacidad. El **anonimato** implica una necesaria reserva en la autoría, por lo cual quien hace graffiti actúa, real y simbólicamente enmascarado. La **espontaneidad** alude a una circunstancia psicológica del escritor (grafitero) de aprovechar el momento para la elaboración de su pinta y también al hecho mismo de su escritura que estará marcada por tal naturalidad.

El grupo de las siguientes tres valencias responde más bien a circunstancias materiales y de realización del texto, por lo tanto las consideramos **operativas**. La **escenicidad** apunta a la puesta en escena, el lugar elegido, el diseño empleado, los materiales y colores utilizados y las formas logradas, con todas las estrategias para lograr impacto; esta valencia atiende entonces a la teatralización del mensaje dentro de la ciudad. La **velocidad** atiende al mínimo tiempo de elaboración material del texto, por razones de seguridad de sus enunciantes o por la presuposición de poca importancia que se le otorga a su escritura. Con **precariedad** queremos decir el bajo costo de los materiales empleados y todas las actividades que rodean al acto graffiti de poca inversión y máximo impacto dentro de circunstancias efímeras.

La última valencia corresponde a su vez a un concepto que consideramos **pos-operativo**: la **fugacidad** actúa una vez realizada la inscripción y, se puede considerar como la valencia que asume el control social, pues entre más prohibido sea aquello que exprese, más rápidamente tendrá que borrarse el respectivo mensaje por parte de los individuos que ejerzan tales funciones de control, bien sea la misma policía, (guardias) particulares o la misma ciudadanía que se sienta lesionada o denunciada. Así, con fugacidad entendemos la corta vida prevista para cada graffiti, que puede desaparecer en segundos, o ser modificado, o recibir una inmediata y contundente respuesta contraria a su inicial enunciado.

De esta manera, la definición que se puede construir después de observadas estas características, sería la siguiente: **graffiti,**

**corresponde a un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta.** De este modo el graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido, género de escritura poseído por condiciones de "*perversión*", que precisamente se cualifica entre más logra decir lo indecible en el lugar y ante el sector ciudadano que mantiene tal mensaje como reservado o de prohibida circulación social.

Según nos señala en su obra, es absolutamente necesario señalar ciertos imperativos que ayudasen a concebir las causas que engendran cada una de las valencias.

Fue así como se propuso el **imperativo comunicacional** que actuaba en correlación con la **marginalidad**; el **ideológico** que originaba el **anonimato**; la **causa psicológica** presente en la **espontaneidad**, lo anterior para cubrir las valencias que ya habíamos depuesto como pre-operativas.

Al seguir con las siguientes ubicamos este funcionamiento; la valencia **escenicidad** es consecuencia de un imperativo **estético**; la **precariedad** lo es **de razones económicas** y un **aspecto físico y material** subyace a la valencia **velocidad**. El último aspecto, considerado pos-operativo, tiene en lo social mismo su imperativo, por lo cual las circunstancias sociales de cada momento y en el respectivo lugar o territorio urbano, se dan las condiciones para considerar algo como socialmente prohibido o permitido.

Se podrá comprender ahora que **una inscripción no es graffiti per se**, sino dependiendo de las circunstancias sociales e históricas dentro de las que se conciba su mensaje; de la misma manera lo que comenzó siendo graffiti puede ocurrir que mañana no lo sea, o de la misma manera lo que es graffiti en una comunidad, puede que en otra, aun dentro del mismo tiempo y en la misma ciudad, no tenga tal cualificación.

Ya vimos anteriormente un ejemplo, pero daré otro para profundizar más esta idea. Si con el ánimo de escandalizar a los ciudadanos, unos artistas dibujan un órgano sexual en una pared cualquiera de la ciudad, por ejemplo dentro de un colegio, ojala femenino y regentado por religiosas, van a producir un tipo de graffiti oprobioso, contra la moral de la institución. Sin embargo, ese mismo

dibujo obsceno colocado en una pared de una escuela de artes, puede tornarse objeto de contemplación y su función puede estar más bien dirigida a una práctica sobre dibujo anatómico. De este modo, en el primer caso podemos hablar de publicidad mural, en el segundo de dibujo mural y no de graffiti, de lo cual puede desprenderse una gran consecuencia lógica: **no todo lo que se escribe o dibuja en una pared o muro urbano es un graffiti.**

Ahora bien, nos surge la duda respecto a que ocurre si en un momento dado falta alguna de las características o valencias señaladas por el profesor Silva Téllez. El aborda este tema en la segunda edición de su libro antes comentado, en donde nos señala que si faltan todas las valencias consideradas básicas, que son las que denomina como **pre-operativas** (la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad), no había graffiti. No obstante pudiese ser que faltase una de éstas y entonces se perdería su plena cualificación, para ocasionar un tipo de mensaje graffiti, pobre como tal, pero originando otro tipo de mensaje intermediario.

Como consecuencia de lo antes señalado nació la **Información, el Manifiesto y el Proyecto Mural**. Técnicamente lo podemos explicar de la siguiente manera: la inscripción urbana que carece de **marginalidad**, puede más bien ser denominada **Información Mural**, así sería en el caso en que se escribiera en una pared para anunciar una conferencia en una universidad. Si falta el **anonimato** puede bien denominarse un **Manifiesto Mural** en donde un ejemplo claro sería lo que hacen algunos partidos políticos en períodos de elecciones. Ahora, si se excluye la **espontaneidad**, por oposición a espontáneos, lo podemos denominar **Proyecto Mural**. Una representación de esto último lo tenemos en todas aquellas producciones artísticas que se hacen sobre calles o puentes trabajadores o estudiantes de arte o arquitectura, por lo general con permiso de las autoridades del barrio o alcaldía. Lo anterior traduce que el graffiti plenamente cualificado posee todas las valencias en máxima tensión, pero el graffiti pobre puede carecer de una de ellas y se producen los otros fenómenos intermediarios aludidos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Silva Téllez Armando, La ciudad como comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf>

**3. Antecedentes.**

Hablar de la historia del graffiti no es fácil, ya que la mayoría de los autores y páginas especializadas en Internet, caen a mi juicio, en constantes errores, que van desde establecer verdaderas categorías de graffiti, clasificándolos en graffiti Europeo y graffiti Americano hasta desconocer los acontecimientos de París del año 68.

Creo de sobremanera, que la historia del graffiti, es un tema bastante sensible como para pasarlo por alto, puesto que nos entrega las bases del denominado *graffiti move* (o graffiti como movimiento) que trataré más adelante.

Se tiene conocimiento de que ya los romanos "*pintaban*" las paredes y los sitios públicos con profecías y protestas con un incontenible deseo de compartirlas con sus ciudadanos. Vestigios que fueron encontrados en lugares menos afectados por la erosión, como en cuevas-santuario, en muros enterrados, en las catacumbas de Roma, o en las ruinas de Pompeya y Herculano, donde quedaron protegidos por la ceniza volcánica.

Pero sabemos que tiene antecedentes más remotos aún en el tiempo. Escribir sobre los muros es un impulso tan antiguo como los indicios de racionalidad del ser humano: Los Macedonios, los Griegos o los antiguos Egipcios con sus indescifrables jeroglíficos ya utilizaban esta superficie como soporte de su escritura y de su arte. Pero quizás el ejemplo más significativo y a la vez el más antiguo sea el de las pinturas rupestres realizadas en las paredes de las cuevas por el hombre primitivo. Las representaciones de animales, de escenas de caza y otras no tenían otro objetivo que el de satisfacer uno de los más ancestrales instintos del hombre: El de *comunicarse*.<sup>4</sup>

**4. Los muros de París, mayo 1968.**

Durante la revuelta estudiantil de mayo del 68, los muros de la ciudad de París fueron profusamente utilizados para la difusión de ideas. Un movimiento universitario por mayor libertad individual, social y política se fue multiplicando en poco tiempo hasta desencadenar en un

---

<sup>4</sup> Wikipedia, La Enciclopedia Libre. [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.es.wikipedia.org/>>

levantamiento popular nacional y continental, acompañado por masivas huelgas estudiantiles y obreras. Los graffiti inscritos entonces han pasado a la historia como el mejor símbolo de la revuelta. El mítico *"Prohibido prohibir"*, junto a un *"Prohibido pegar carteles"*, refleja en parte el espíritu que animó a cientos de estudiantes a tomarse los muros, y a concurrir a *"la celebración de un anonimato que participa"*, *"gritos de clavo sobre yeso, de cal sobre ladrillo y de tinta sobre papel"*, que sólo sobrevivieron aquel mes, desapareciendo luego bajo gruesas manos de pintura. Los estudiantes intentaron una revolución cultural que buscaba *"transformar la sociedad"*, como hubiese querido Marx, pero también *"cambiar la vida"*, como lo pidiera Rimbaud.

Distintos grupos radicales actuaron a través de los muros dialogando entre sí y con las masas: trotskistas, anarquistas, socialdemócratas, marxistas, situacionistas, etcétera, que encontraron un imaginario antiestatal y autogestionario común a todas las corrientes. Uno de los momentos memorables de este mayo del 68 fue la llamada *"noche de las barricadas"*, cuando los estudiantes se apoderaron de La Soborna y organizaron una reunión política permanente con participantes de todos los sectores y regiones de Francia. Tras convertir la Escuela de Bellas Artes en una fábrica de afiches, el Atelier Populaire, produjeron decenas de miles de ejemplares de unos 350 afiches durante la ocupación, que duró seis semanas.

He aquí algunas de las frases que poblaron aquel mes de mayo los muros de la ciudad y que han trascendido en el tiempo:

- *La barricada cierra la calle pero abre el camino.*
- *Decreto el estado de felicidad permanente.*
- *La imaginación al poder.*
- *No hay pensamiento revolucionario. Hay actos revolucionarios.*
- *La voluntad general contra la voluntad del general.*
- *Seamos realistas: pidamos lo imposible.*
- *No es el hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal.* (Artaud)
- *La imaginación no es un don, sino el objeto de conquista por excelencia.* (Breton)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Sandoval, Alejandra. *Palabras escritas en el muro. El caso de la Brigada Chacón*. [Libro]. Colección Intervenciones en la Ciudad. Santiago de Chile : Ediciones SUR, octubre, 2001; 1ª edición.

## 5. El graffiti Hip-Hop.

La intervención mural conocida como graffiti Hip-Hop surgió en Estados Unidos a comienzos de la década de los setenta, como instrumento de expresión pública de la Zulu Nation, organización y movimiento cultural contra la violencia, la droga y el racismo fundado por Afrika Bambaataa en 1973. Fue por ese entonces que comenzaron a aparecer en las ciudades del Norte estos rayados altamente codificados y complejos, realizados con pintura en spray y difícilmente comprensibles para quienes no estén directamente involucrados con ellos. Junto con la música rap, e íntimamente ligado a ella, pronto la tendencia Hip Hop se constituyó en una de las nuevas “culturas juveniles”.

Ambas manifestaciones se extendieron a lo largo de los Estados Unidos, para luego difundirse por las ciudades de todos los continentes y cobrar gran protagonismo incluso en Latinoamérica.

El Hip-Hop, con toda su compleja grafía, interviene y modifica el medio urbano mediante mensajes que no dejan de expresar una aspiración reivindicativa. Leyendas casi cifradas, destacan en ellos elementos como la autoexpresión, la representación individual o colectiva, la crítica de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados, la comunicación verbo-icónica de un grupo, la no inclusión, el rechazo de las formas comerciales y la reacción a las formas culturales emanadas de las figuras del poder.<sup>6</sup>

De acuerdo a García Canclini, este tipo de expresión graffiti: “*fue el que más típicamente quiso delimitar espacios en una ciudad en desintegración y recuperar territorios*”, generando un movimiento plástico donde sobresalen la elaboración de grafemas con mayor énfasis en la forma y el color.<sup>7</sup>

A continuación expondré con más detalles este *movimiento*, como lo denomina Silva Téllez, y que es de acuerdo a los autores, el hegemónico hoy en día.

---

<sup>6</sup> Wikipedia, La Enciclopedia Libre. [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.es.wikipedia.org/>>

<sup>7</sup> Sandoval Espinoza Alejandra, Para Una Lectura De Graffiti En Las Ciudades de América Latina. Trabajo realizado para el Seminario de Teoría Crítica Latinoamericana, profesor Grínor Rojo, del Magíster en Estudios Latinoamericanos Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.

## 6. Writing.

Es concretamente a finales de los sesenta cuando los fanáticos activistas políticos y los no tan fanáticos miembros de las *gangs* (las bandas callejeras) retoman este antiguo método de comunicación de escribir en los muros: los primeros para hacer públicas sus protestas y los segundos para delimitar su territorio.

Poco después en la ciudad norteamericana de Filadelfia, el **bombing** (bombardear, acto de pintar el nombre por todas partes) sienta los primeros antecedentes del graffiti tal y como hoy lo conocemos: bombardeo de jóvenes artistas de las paredes de la ciudad con su nombre o apodo con la finalidad de llamar la atención de la sociedad y de los medios. Pronto esto evolucionó y se trasladó a la parte sur del barrio neoyorkino del Bronx (SouthBronx), donde el arte del **writing** (escribir en paredes y vagones) toma la morfología definitiva de diálogo con la sociedad en general. Va a ser ahí, en Nueva York, donde se desarrolle plenamente esta cultura y evolucione hasta donde hoy la conocemos.

Por esa misma época los adolescentes en la ciudad de Nueva York empezaron a escribir sus nombres en las paredes de sus barrios, aunque en realidad utilizaban pseudónimos, creándose así una identidad propia en la calle.

Estos jóvenes escribían para sus amigos o incluso para sus enemigos. Quizás el ejemplo más significativo y a la vez el más conocido por todos sea el de **Taki 183**, un chico de origen griego que a la edad de 17 años comenzó a poner su apodo. Su verdadero nombre era Demetrius y 183 era la calle donde vivía (poner el nombre de la calle fue un elemento usado por muchos más escritores). Taki trabajaba como mensajero y viajaba constantemente en el metro de un lado a otro de la ciudad. En el trayecto estampaba su tag (firma) en todos los lados, dentro y fuera del vagón. Él no lo consideraba como algo malo, de hecho respondía así a las preguntas que le formularon en una entrevista en el **New York Times**: *“Simplemente es algo que tengo que hacer. Trabajo, pago mis impuestos y no hago daño a nadie”*. Estos actos le convirtieron en un héroe y poco después cientos de jóvenes empezaron a imitarle.

Algunos de los escritores también destacados de aquella época fueron: Frank 207, Chew 127, Julio 204, Bárbara 62. En principio no buscaban estilo, sólo querían aparecer por todos los lados. Es a partir de

aquí cuando surgió el **boom** y cientos de adolescentes comenzaron a poner su nombre por toda la ciudad, haciéndose necesaria la creación de un estilo, tanto en la caligrafía, como en los métodos de ejecución o incluso los lugares utilizados para dicho fin. Por ejemplo, Soul 1, un escritor de la zona de Manhattan, se dedicó a escribir su nombre a media altura en los laterales de los edificios. Tracy 168 citaba: "*Eran inalcanzables para el resto de los humanos. Parecía que podía volar*".

En cuanto a la caligrafía, en principio se utilizaba una bastante legible, hasta la llegada a Nueva York de un graffitero de Filadelfia llamado Top Cat. Escribía su nombre en letras finas y alargadas muy juntas. Eran difíciles de entender, pero precisamente esto las hacía destacar de las demás y llamaban la atención del resto, por lo que un gran número de escritores de Manhattan adoptaron su estilo y lo bautizaron como "*Broadway Elegant*".

Ya a finales de los setenta, el graffiti alcanza su punto más alto con la incorporación de imágenes de la iconografía popular tales como personajes de cómics o dibujos animados, e incluso retratos y autorretratos en forma de caricatura. Con la incorporación de estas imágenes aparecen en escena las complejas **master pieces** (piezas maestras), que además de hacer distinguir a los grandes maestros de los principiantes, amplían de manera considerable el tamaño de las obras.

La comunidad del writing arde de expresividad, y esto lleva a un estado de competitividad feroz que se traduce en el auge de las conocidas Guerras de Estilo (**Style Wars**) para nada violentas. Esta competición desemboca en las alianzas entre escritores. Es un momento muy importante, puesto que nos encontramos ante el nacimiento de las **crews** (pandillas, grupos). Su objetivo es la de hacerse más fuertes y así conseguir el respeto de los demás. Hay que tener en cuenta de que el hecho de que haya más miembros de un mismo grupo poniendo el mismo nombre, facilita el acto de "*dejarse ver*" (**gettin' up**).

## **7. Boicot.**

Esta época de esplendor no durará eternamente. En los primeros años de los ochenta, la **M.T.A.** (Metropolitan Transit Authority) de Nueva York, comienza su encarnizada lucha contra el graffiti. Se denomina a los escritores como **buffs** (entusiastas) y se comienzan a

tomar medidas tales como instalar nuevas vallas más sofisticadas en las cocheras de los vagones de metro, recubrir los vagones con pintura resistente, aumento de la vigilancia, ente otras.

Esto empieza a hacer flojear al graffiti de algún modo. Algunos escritores buscarán artimañas para seguir adelante en esta particular lucha. Otros buscarán otras alternativas, una de ellas es la de cruzar el Atlántico rumbo a Europa, dando a conocer esta subcultura en el viejo continente (este hecho es uno de los componentes de la posterior difusión de esta cultura, aparte de otras, especialmente las favorecidas por los medios de comunicación).

Aparte de la particular guerra con la M.T.A., aparece un nuevo personaje en el bando de los malos ejerciendo el papel de villano y que contribuirá también al declive del writting. Hablamos del **crack** que se adueña de la Gran Manzana y por si fuera poco, esta droga letal no viene sola, sino que trae consigo todo lo que rodea a un mercado negro: violencia y dinero.

Pero esto no es todo, se empiezan a promulgar leyes restringiendo la venta de pintura a los jóvenes, se obliga a los vendedores a guardar la pintura bajo llave y se endurecen las penas contra los escritores de graffiti.

La gota que colma el vaso es sin duda el hecho más perjudicial. No basta con tener a las autoridades en contra sino que la propia sociedad e incluso los medios de comunicación (a través en muchos casos de campañas políticas) empiezan a volverse contra ellos. Surgen brigadas e incluso asociaciones de vecinos *antigrffiti* que promueven campañas y carteles. Surgen anuncios en televisión y en la prensa intentando concientizar del mal que las pintadas producen en la sociedad. Todo esto hace a los escritores mucho más territoriales y agresivos.

## **8. Etapa De Guerra De Estilos.**

Es la etapa comprendida entre mediados de los 70 y principios de los 80. Es un momento en el que el concepto de **competición** alcanza sus cotas más altas, produciéndose en este periodo obras de gran calidad. En este momento se introduce un nuevo concepto en el vocabulario del graffiti: "*Maestro de estilo*". Anteriormente se habían otorgado títulos similares a otros escritores, pero sólo en base al número de firmas u obras que habían logrado pintar.

Se produce entonces una dicotomía entre dos formas distintas de alcanzar la fama: *¿Cantidad o calidad?* Ahora el estilo también pasa a ser un arma para destacar del resto, aparte de la cantidad de firmas que un escritor fuese capaz de estampar. De ahí que la llamada *guerra de estilos* derive en un intento de innovación constante.

Algunos escritores llegaron a cambiarse el nombre con la esperanza de que una nueva combinación de letras les inspirasen nuevos diseños. A lo largo de las líneas de todo el metropolitano, los escritores trataban de superarse unos a otros mediante el uso de colores y diseño de sus pintadas. A medida que se avanzaba técnicamente en la calidad de las obras, iba aumentando el tamaño de las mismas. Muchos escritores encontraban pequeño el espacio comprendido entre las ventanas y la parte inferior del tren y empezaron a extenderse por encima de éstas creando los conocidos "Top to bottom" (Piezas de arriba a abajo) que ocupaban desde la parte inferior del vagón hasta la superior del mismo. De igual manera se extendían en sentido longitudinal las llamadas "End to end" (Piezas de extremo a extremo), que ocupaban de un extremo del vagón a otro.

La pintura en vagones enteros se generalizó y, al mismo tiempo, fueron perfeccionándose con formas y dibujos complejos. A mediados de los 70, los mejores escritores de la ciudad se especializaron en la realización de obras de este tamaño que solían contener caricaturas, personajes de dibujos animados y la visión personal de los escritores con respecto a la vida en la ciudad. Llegó un momento en que algunos escritores dejaron de conformarse con el espacio que les propiciaba un solo vagón y empezaron a pintar "Married Couple" o "Gusanos" que equivalían a dos vagones enteros.

Cuando parecía que la única regla a seguir por los escritores en el juego de la competición era la calidad de las obras, algunos escritores revolucionaron este concepto de competición añadiendo una nueva regla: **La cantidad**. Apareció entonces un nuevo término en el vocabulario del graffiti: "El rey de Línea", título que se otorgaba al escritor que más obras realizaba en una misma línea de metro, sin importar la calidad, convirtiéndose así en el dueño absoluto de dicha línea. Así, para conseguir este fin, no importaban los medios y se hizo muy popular entre los escritores una nueva forma de graffiti totalmente diferente de la anterior, los "Throw Ups" o Vomitados (también llamados *Potas*). Hasta entonces este término se había usado para describir a las

obras pobres en diseño y ejecución. Tuvo que ser el escritor **In** quien encontrara la manera de convertir estos defectos en algo positivo.

En verano de 1975, según el testimonio de muchos escritores, In decidió recuperar el espíritu de competición apoyándose puramente en la cantidad de piezas que cada escritor realizara en los vagones de metro. In escogió este nombre porque era corto y fácil, y no necesitaba mucha pintura para escribirlo cuantas veces quisiera. Al principio sólo pintaba su nombre una o dos veces en cada vagón, pero luego empezó a bombardear los trenes cubriendo vagones enteros con lo que él mismo denominaba "*Mis vomitados*".

Al principio los escritores no tenían a In en mucha consideración debido a la carencia total de estilo, pero cuando sus vomitados empezaron a contarse por miles, tuvieron que admitir que, con estilo o sin él, In era el que más se dejaba ver. A medida que la fama de In aumentaba, otros escritores empezaron a adoptar un pseudónimo de sólo dos letras y a pintar sus propios throw ups.

Algunos escritores combinaban ambas maneras de pintar, apareciendo a veces en forma de throw up y otras en formatos de mayor envergadura, difundiendo con los primeros su nombre y con los segundos demostrando su estilo.

Esta competición entre calidad y cantidad continuó hasta principios de los 80, cuando el graffiti entra en una etapa crítica para su supervivencia.<sup>8</sup>

## **9. La escritura mural de la "ciudad mestiza".**

En América Latina es posible encontrar graffiti de ambos géneros: de la tradición francesa y de la norteamericana. Sin embargo, tales distinciones no agotan la experiencia de nuestro continente, donde se encuentran combinadas distintas estéticas y lenguajes que varían entre el muralismo social mexicano y las vanguardias europeas, las ideas revolucionarias, la revolución del mayo Francés y las culturas afroamericanas de los Estados Unidos. En el continente la expresión graffiti adquiere su particularidad a partir de los contextos específicos en que se desarrolla, las mezclas diversas, reinventiones,

---

<sup>8</sup> Méndez, Jorge. "Graffiti" [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>>

transculturaciones, que justifican la búsqueda de lecturas y de herramientas críticas especiales para los graffiti que se exponen en los muros de nuestras ciudades.

Propio también de la "escritura" mural de nuestras ciudades es el encuentro entre el mundo popular y el universitario en el graffiti, donde lo popular infunde la picardía y la irreverencia, mientras lo universitario aporta con idearios transnacionales, además de la motivación por inspirarse en las realidades locales.<sup>9</sup>

## **10. El graffiti en Chile.**

En nuestro país se puede apreciar con claridad la influencia de ambos movimientos, en donde tenemos ejemplos claros de uno y otro sin que por ello sean de corte absolutista, puesto que muchas veces, como quedó expresado, comparten ciertas características. Por un lado tenemos el "*brigadismo muralista*" que todavía lleva a cabo la Brigada Chacón como la gran heredera de una práctica que floreció en Chile a fines de los sesenta y a principios de los setenta y que se encuentra más cercana al muralismo francés que al de las nuevas culturas urbanas.

Y por otro lado el trabajo anónimo de los writers o escritores, seguidores de los graffiti Hip- Hop que ya analicé, cuyos trabajos se multiplican por las distintas ciudades de nuestro país.

Más adelante analizaré el brigadismo muralista en nuestro país.

## **11. ¿El graffiti es Europeo o Americano?**

En este acápite trataré el problema de la nacionalidad del graffiti. Ya se recordará, cuando comencé a revisar la historia del graffiti deslicé algunas críticas respecto a la forma en como tratan los autores ese tema, llegando al extremo algunos, como Garí, de señalar que existen dos grandes clases de graffiti: el Europeo y el Americano. En efecto, Joan Garí nos muestra detalladamente su idea, heredada directamente de la que ya formulara Jean Baudrillard acerca del graffiti en New York. Dicho autor entendía estos dos modelos como aquellos principales en los que se pueden encasillar las distintas y más destacadas manifestaciones del graffiti juvenil y adulto de nuestro presente. Casi podrían entenderse como las dos corrientes internacionales que englobarían los diferentes

---

<sup>9</sup> Silva Téllez Armando, La ciudad como comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf>

ejemplos de la eclosión grafitera que nace con la postguerra mundial y que confluirían a finales de los 60 en la concreción y divergencia de estas dos propuestas. Exactamente las nombra como el modelo Francés o Europeo y como el modelo Americano.

De este modo, el modelo Francés o Europeo- cuyo mayor exponente serían las pintadas estudiantiles de los años 60- se caracterizaría por un componente verbal y argumental de gran peso, en el que se centra la atención creativa del autor. Una atención ingeniosa, fundamentalmente lingüística y literaria, sobre el mensaje conceptual que sería heredera de una tradición filosófica, poética y humorística desarrollada tanto a niveles populares como a niveles culturales oficiales.

Su normal desatención o secundarización de los aspectos formales, plásticos, representaría además una trasgresión de las normas y el buen gusto sociales, un manifiesto de su antioficialidad o de su carácter combativo o de crisis. Su predominio en Europa sería total hasta la paulatina irrupción del modelo americano desde los años 80. Respecto al uso del término Francés, se debe a lo prodigado de este tipo de graffiti durante las movilizaciones estudiantiles del mayo del 68 en París.

Por su parte, el modelo Americano tiene como características básicas el predominio del componente icónico sobre el verbal (en ocasiones, superando la disyuntiva escrito/dibujo o escritura/pintura), la importancia del color y la audacia figurativa (experimentación técnica y plástica), la patente influencia de los modelos visuales de la cultura de masas (televisión y cómics, principalmente) y su función simbólica sobre el territorio. A lo que hay que sumar la reivindicación de la individualidad. En otro orden, se asocia emblemáticamente con la técnica del aerosol y con el empleo del vagón de tren como soporte. Además, está representado por dos expresiones gráficas fundamentales: el tag o firma y el graf o imagen pintada (bueno, eso dice Garí).

No hay que ser muy inteligente para percatarse de que ya sus denominaciones son bastante *desgraciadas* y no faltas de tendenciosidad. Respecto a sus cuadros de características, muestran imprecisiones o inexactitudes que en primer lugar evidencian la deficiente articulación de sus investigaciones y la nula existencia de un eficiente trabajo de campo. De este modo, el reduccionismo de su visión del fenómeno adolece de una falta de conocimiento directo y profundo de la actividad grafitera y refleja la presencia de ciertos prejuicios.

Si bien es cierto que el tipo de graffiti que se vincula con la imagen de los EE.UU. es el neoyorquino, ello no puede ocultar la existencia de otros tipos coetáneos de graffiti dentro y fuera de dicha nación. Otros tipos que en ocasiones tienen más que ver con el cuadro de características del modelo Europeo o, incluso, que no son incluíbles en cualquiera de ambos modelos, como otras tantas expresiones del graffiti Europeo y que Garí omite o desconoce.

Por otro lado, es difícil aplicar un calificativo nacional a un tipo de graffiti, ya que no olvidemos que el uso del término americano se hace identificándolo con el de estadounidense. No sucede así, con el empleo de calificativos locales, étnicos, culturales o estilísticos, preferibles a la hora de crear una etiqueta. Por tanto, o se amplía el contenido de lo definido con el modelo americano o se corrige el uso del término americano. Quizás lo más necesario, pues ya vimos que esa especificidad del graffiti neoyorquino se rompe con el testimonio de la existencia de casos europeos semejantes sin conexión inicial.

Igualmente, el llamado modelo Europeo o Francés se da en toda Latinoamérica y en los EE.UU. desde los años 60, sin que quede claro un determinante origen geográfico. En cierta medida, podría entender el término modelo Francés como un homenaje al graffiti estudiantil del Mayo del 68 como exponente legendario de esta modalidad, pero para eso haberlo llamado Parisino y no Francés, aunque sepa a poco. Pero, aun así, nos damos cuenta de lo complejo de conseguir un término adecuado o satisfactorio para todos. Así que resulta necesario siempre describir de modo preciso desde un estudio real a que nos referiremos con tal o cual etiqueta.

En otro sentido, es obvio que el recurso del término americano parte del establecimiento de diferencias internas en la cultura occidental o de una especificidad particular de su manifestación en América. Pero, normalmente la disyuntiva entre europeo y americano responde a visiones interesadas en establecer una jerarquía de valores entre ambos ámbitos culturales y conviene tomarla de modo relativo.

Consiguientemente, aunque Garí trata de valorizar el fenómeno del nuevo graffiti con la revaloración del graffiti en general, no puede escaparse de un planteamiento de partida tan común entre los europeos: la delimitación de lo americano y europeo como dos realidades culturales. Realidades que encuadrarían a su vez dos espacios subculturales propios que se presentan increíblemente como independientes entre si. Una distinción interna de lo occidental que se

establece, claro está, desde una jerarquización eurocentrista. Ello implica que a uno de ellos le toque gozar de una posición superior (la vieja o madura Europa, intelectual y cargada de herencia histórica, que eyaculó sobre la virginal América su rica tradición cultural) frente a la posición inferior de otro (la joven o pueril América, superficial y vacía de valores, aprendiz sin instrucción, frívola y engreída). Sin duda, este tipo de pensamientos, vician cualquier análisis serio.

Por otra parte, la referencia de Garí al preámbulo europeo (que ya sitúa al graffiti americano en una posición subsidiaria), donde el concepto se sobrepone a la forma, manifiesta prejuicios asociados con esta dualidad. Estas denominaciones culturales mostrarían claramente, inconscientemente o no por su autor, la consagración de una distinción y confrontación ocurrente entre la realidad cultural americana y la europea desde su vinculación argumental con los elementos o componentes más prestigiosos en una categorización racionalista. En consecuencia, el graffiti europeo sería racionalista e intelectual y el americano pasional y hedonista. Sinceramente, me parece una conclusión estúpida.

En este punto final, tras observar la dinámica entre dos mundos aparentemente distantes, cabría preguntarse: *¿Habrá algún día graffiti en la luna, el espacio más periférico de nuestra civilización? Acaso, ¿la pisada de Neil Armstrong no sería un primer graffiti, un graffiti americano, el autentico graffiti yanqui?*<sup>10 11</sup>

---

<sup>10</sup> Figueroa Saavedra, Fernando. Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti. Año 2006, editorial Minotauro Digital. 1ª edición.

<sup>11</sup>De Diego, Jesús. La Estética Del Graffiti En La Sociodinámica Del Espacio Urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo. [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.graffiti.org/faq/diego.html>>

**12. Antecedentes.**

Rotuladores y Aerosoles han sido siempre los medios por excelencia del arte del graffiti. Desde los míticos *Pilot*, pasando por los *Edding* u otros rotuladores de tinta, todos los cuales han ido evolucionando en cuanto a grosores y carga. También surge una gran proliferación de aerosoles y, dentro de ellos, sobre todo las boquillas con diferentes fines. Aparte de estas dos herramientas se ha venido usando todo tipo de utensilios: tizas, velas, piedras o incluso ácido han servido para dejar marcas. Se sabe que los primeros utensilios para dibujar en los vagones de metro fueron en principio pinceles y pintura hasta el descubrimiento del **spray** (aerosol).

**13. Rotuladores.**

En un principio valía cualquier cosa. Por ejemplo, en el Nueva York antiguo, Pray (una escritora) utilizaba una llave con la que rasgaba su nombre en los metales pintados (más tarde se descubriría que Pray era una venerable anciana que se dedicaba a poner su nombre al más puro estilo writer).

Los primeros rotuladores (plumones) eran de un tamaño pequeño, el tradicional **Edding 2000** de unos pocos milímetros de grosor y punta redonda es un buen ejemplo hasta que se instaló con éxito el **Pilot** de punta cuadrada. Algunos querían ir más allá e incluso se fabricaban sus propios rotuladores utilizando envases de pegamento de barra vaciados y con una punta casera acoplada. Generalmente se usaba la esponja de los borradores de las pizarras de colegio (eso sí, sin estrenar, puesto que si estuvieran usados, las partículas de tiza podrían obstruir el paso de la tinta). Incluso se llegaban a rellenar recipientes de *betún* para zapatos. El repuesto preferido solía ser *laca de bombilla*, un material bastante económico y viable además de disponer de varios colores. El inconveniente es su poca resistencia al sol, dejando los tags prácticamente invisibles después de varios días.

Con el tiempo los rotuladores caseros han dado paso a otros más sofisticados. Aparte de rotuladores de tinta aparecen rotuladores de témpera, con lo que ahora, aparte de haber más colores, los que hay

son  *cubrientes*, es decir, existen colores claros aptos para escribir en superficies oscuras, lo que hizo que se ampliase el número de superficies susceptibles de ser atacadas. Generalmente se los llama **Posca**, debido a que la marca más extendida se llama así.

No sólo varió la tinta sino también el grosor de los rotuladores. Desde el punto de vista comercial la cosa acaba aquí, pero en ansia de los escritores en su búsqueda del "todavía más" les lleva a sacar a la calle una esponja y humedecerla con tinta. El resultado es de imaginar: Trazos tan grandes como el tamaño de la esponja. Y, sin duda, el último grito: Derramar directamente la tinta del bote sobre la superficie ¿Es este el grado extremo? No, por si fuera poco ya no basta con el tamaño o la cantidad de tinta derramada sino que ahora se busca que ésta sea indeleble. Hacia el año 98 aparece desde Italia la temeraria tinta **Inferno**, originaria para tinter zapatos y pieles, que pasa a sustituir a la tradicional **Industrial** (más negra pero más fácil de eliminar). Los escritores cargan sus rotuladores con esta tinta, cuya principal característica es la de su poder de penetración en los poros de las superficies más pulidas, haciendo en algunos casos imposible la eliminación total de la pintada, tornando su original color negro en un gris de un tono bastante oscuro después de un duro frotado incluso con los más fuertes disolventes. No contentos con el ya devastador poder de la tinta milanesa, los escritores le añaden "pluses" a la sustancia, como por ejemplo el aceite negro residual de los motores de auto.

#### **14. Aerosoles.**

Pero sin duda, la técnica por excelencia del graffiti es el aerosol o **spray**. Las razones son su convencionalismo, sus abundantes colores ya mezclados, su relativa limpieza y su fácil uso. Aunque todas estas ventajas de las que hoy gozan sus usuarios no son otra cosa que el fruto de la evolución de los primeros propelentes técnicamente muy pobres.

Las marcas que se podían encontrar en el comercio en un principio eran pocas, sin embargo con el devenir del tiempo esto fue aumentando por la demanda de los escritores. A principios de los noventa la mítica **Spray Color** era mejorada por **Felton Spray**, llegando a ampliarse aún más la gama, pero todavía era insuficiente. Esto, una vez más, tocó la fibra sensible de los escritores sacando a relucir su ingenio creativo. Se inventó la manera de mezclar los colores pasando la pintura de un spray

a otro *¿El método?* El gas de uno de los botes se calentaba y el del otro se enfriaba. Luego se le quitaba a los dos difusores el punto por el que salía la pintura y en los nuevos orificios se introducían los dos extremos de un tubo de tinta gastado de un lápiz *Bic*. Se insertaban cada boquilla en el correspondiente bote, se presionaba a la vez y el bote con aire caliente llevaba la pintura al otro consiguiendo que se mezclasen los dos y obteniendo un tercero. Había una manera similar que consistía en inyectar pintura directamente a un bote, habiendo sido éste previamente congelado para evitar que se escapase el gas o la transfusión directa de un bote a otro mediante un trozo de tubo de lápiz *Bic*.

Hacia el 92 surge en Barcelona un cambio importante cuando dos escritores (Moockie y Kapi) abren ***Game Over***, la primera tienda en España y Europa especializada en graffiti. Dedicándose a la venta de toda clase de insumos necesarios para su construcción.

Hoy en día los spray más destacados y utilizados a nivel mundial son los de la marca española ***Montana***. Esto se debe principalmente a que esta marca sabe que sus más habituales consumidores son los escritores de graffiti y esto le ha llevado a hacer mejoras tanto en la calidad de la pintura, como en el diseño de los botes, accesorios y productos. Siempre encaminándolos en este campo. Podrían destacarse otras marcas a nivel europeo como *Felton, CRC, Sparvar, Belton, Molotov* entre otras.

## **15. Otros métodos.**

Por último, cabe mencionar otros elementos alternativos a estos dos como los **rayadores** (piedras o llaves) para cristales, **destornilladores** para chapas, **rodillo** y **brochas** con pintura plástica, **ácidos** que corroen el cristal de manera permanente o incluso **tizas, velas...** Llegando hasta la más tolerante de las nuevas tendencias: Las **pegatinas, carteles** y demás intervenciones urbanas que veremos con detalle más adelante.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Méndez, Jorge. "Graffiti" [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>>

**16. Antecedentes.**

En este capítulo trataré de responder a las dudas que nos surgen cuando vemos graffiti en las distintas calles de las ciudades, y nos percatamos que todos son distintos pero iguales a la vez. Esto lo explicaré, retomando un poco de historia del acápite del graffiti Hip Hop, mediante el seguimiento de una escala de complejidad en donde iré desde la más sencilla forma del graffiti (*tag*) hasta la total abstracción de una obra, pasando por las letras pompa, el genuino estilo salvaje o el estilo basura.

Partiendo de un paralelismo con la teoría de la imagen, según la cual, todo objeto tiene unos grados de realismo en cuanto a su representación, siendo el primero el propio objeto y el último una abstracción total del mismo, el graffiti se estructura también en base a unos grados, en este caso de complejidad, los cuales se rigen por dos criterios básicos: el primero sería el "*grado de abstracción*", según sea la intencionalidad del escritor, la búsqueda de estilo o de legibilidad. El segundo factor sería el "*grado de interpretación*" del espectador. En este caso lo que prima por encima de todo es la legibilidad o los elementos repetitivos para poder llegar de una manera más efectiva al ojo del receptor.

**17. Firma o Tag.**

Este término se refiere al elemento más bajo en esta escala de complejidad debido a la relativa sencillez y al escaso tiempo empleado en su ejecución. Los tags son la base del graffiti y nacen con él, perdurando aún hasta nuestros días.

Podríamos señalar dos motivos fundamentales que hicieron que estos predominasen por encima de las demás formas. En primer lugar, en los principios del graffiti, los escritores además de no conocer otras formas de expresarse, no buscaban la complejidad ni el estilo, lo que llevó a los escritores a simplemente escribir su nombre con letras legibles y el mayor número de veces posible. El otro motivo es la imposibilidad de realizar algo más complejo debido a las escasas referencias de las que podían influenciarse en los primeros momentos, así como las limitaciones técnicas de aquella época (recordemos que los materiales empleados no estaban destinados para este uso). La fase de

máxima proliferación se da a mediados de los 80 y de aquí hasta nuestros días en los que todavía pervive el afán por plasmar la firma en el mayor número de sitios posibles.

Formalmente todos los tags no son iguales y se puede marcar una evolución en su estilo. En un principio eran sencillos y muy legibles, su composición solía ser el apodo o nombre del escritor acompañado del número de su calle. Representantes de este método fueron **Fran 207**, **Bárbara 62**, **Julio 204** y, principalmente, **Taki 183** pionero de los "Motion Tags" nombre con el que se bautizó a marcar los vagones (superficies en movimiento).

Los tags comenzaron a proliferar muchísimo así como el incremento de gente que pintaba. Esto hizo a los escritores tomar un cambio de mentalidad en cuanto a la composición formal de sus firmas, se dedicaron a embellecerlas para que estas no pasaran desapercibidas entre el revoltijo de pintadas que en esas fechas llenaban los vagones del metro y las paredes de la ciudad. Se puede decir que esta etapa es el antecedente de lo que más tarde se conocería con el nombre de "**Guerra de Estilos**". Se añadían elementos originales a las firmas, como por ejemplo Kool Jeff que convirtió la "J" en el rabo de un demonio o Lee 163 unió las dos "E", Cay 161 y Snake 131 ponían coronas sobre sus nombres, etc. A pesar de estos toques de originalidad, las firmas siguieron siendo bastante claras y legibles. Todo esto cambió con la llegada de un escritor de Filadelfia llamado **Top Cat**, quien introdujo un estilo de tag alargado y con la base más ancha conocido como "*Broadway Elegant*". A partir de este acontecimiento se produce una revolución estética en las firmas.

Es así, como los escritores prefirieron desarrollar su propio estilo para destacar más. Esto, junto con las innovaciones técnicas de los materiales que usaban, les proporcionó más libertad y facilidad de movimientos, concentrándose así en otros aspectos que no fuesen sólo el estilo de su pintada, sino en el tamaño y los colores de la misma. De esta manera fueron surgiendo verdaderos estilos de tags como por ejemplo: el *Tag outline* (Firma con borde), las *Bubble letters* (Letras pompa), *Throw ups* (Vomitados) entre otros.

## **18. Block Letters.**

Este tipo de letras prescinde de un diseño complejo y original. Son letras muy simples, generalmente gruesas y con rellenos sencillos, legibles y de gran tamaño. Su principal función es la legibilidad, generalmente están pensadas para ser leídas fácilmente a distancia o en cortos espacios de tiempo, por ejemplo una pieza pintada en un lugar a gran altura o una pieza en una pared de cara a una carretera transitada.

## **19. Wild Style.**

Llegamos en esta escala de complejidad a un grado bastante alto dentro del graffiti y quizás el más popular y extendido, estilo genuino de la parte **sur del Bronx** (EE.UU.). Surgió como resultado de una búsqueda de unas cada vez más complejas letras, donde aparte de las mismas, se pueden apreciar adornos y formas puramente estilísticas que no forman en realidad parte de la letra: Conexiones, círculos, semicírculos, espirales, picos y, sobre todo, el elemento más característico y el icono universal del graffiti: **Las flechas** (con todas sus variantes), que si bien no aparecen como símbolo de arma o violencia, si le proporcionan un dinamismo muy característico a toda pieza que posea alguna.

Con la llegada del estilo salvaje, se produce una auténtica Guerra de estilos, provocando diferentes piezas, unas más legibles y otras más barrocas, en ocasiones la legibilidad es nula y la única manera de identificar a su autor es el estilo.

## **20. Model Pastel. (Estilo 3 D.)**

De la misma manera que el Wild Style busca crear estilo y llamar la atención mediante su complejidad de formas y combinación de colores, este graffiti, busca crear un efecto de tridimensionalidad en las letras, es por lo tanto un estilo muy efectista, donde incluso a veces el diseño de las letras pasa a un segundo plano y cobra más importancia el relleno de las mismas. Los efectos de tridimensionalidad se consiguen de muchas maneras, tanto por el uso del color, como por la forma en las letras creando perspectiva o cambiando el ángulo de visión de las mismas. Generalmente necesita más dedicación y su carácter es menos espontáneo y más artístico. De hecho, suele ser el estilo de graffiti que más suele gustar a la gente ajena al movimiento.

## **21. Dirty. (Estilo basura.)**

Este estilo es originario de **Francia** y uno de sus máximos exponente fue **Honet**. Se trata de un estilo más reciente basado en la trasgresión de los elementos formales y estéticos del graffiti, es decir, desdibujándolo, creando formas "*incorrectas*", deformidades, colores repelentes a priori y, en definitiva, generando un estilo sucio. El riesgo que conlleva este estilo es saber si realmente el escritor lo realiza por intencionalidad propia o bien por incapacidad a hacerlo bien, por lo que algunos escritores de este estilo también pintan piezas más convencionales para demostrar que realmente saben pintar.

## **22. Graffiti Orgánico.**

Este es un nombre arbitrario para designar un estilo de graffiti relativamente novedoso. Es de los primeros indicios que muestran la posterior fusión de todos los estilos, donde en una misma pieza, unos conviven con otros. En este estilo las letras cobran un carácter propio adoptando formas de objetos, fusionando así el dibujo de letras tradicionales en el graffiti con complementos como personajes u objetos. Así tenemos que una calavera se convierte en una "O" en una pieza del escritor neoyorquino Sento, o que las letras tienen actitudes humanas como una "E" llevando una gorra de Dume.

## **23. Characters. (Personajes.)**

Los personajes surgieron principalmente para acompañar a las letras, aunque hoy en día son muchos los escritores que basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Algunos provienen del graffiti genuino, empezaron pintando letras en las calles y lo han derivado a personajes. Otros provienen del mundo del arte, les gustaba dibujar personajes, cómics o lo que fuese y han acabado plasmándolos en la pared. Hay quien se atreve incluso a practicar las dos disciplinas, letra y personajes.

Los personajes surgen en el metro de Nueva York. Los escritores los plasmaban influenciados por personajes mediáticos de dibujos animados o del cómic. En donde tiene especial influencia la obra de **Vaughn Bode**, aunque también unos cuantos personajes de otros cómics o de series televisivas. Estos personajes daban más riqueza a las obras y permitían expresar mejor una idea, un mensaje o un estado ánimo del escritor. La inclusión de personajes populares dio paso a que

algunos escritores crearan los suyos propios, permitiéndoles crear auténticos "*murales*" (aún siendo sobre vagones de metro) como por ejemplo Lee, quién lo usó en ocasiones para transmitir mensajes con trasfondo social, permitiendo que el graffiti no fuese sólo un nombre, sino también una idea y transmitiese mensajes.

## **24. Íconos.**

Podrían considerarse los íconos una derivación de los personajes. Como rasgo esencial, un ícono suele ser más esquemático y fácil en su ejecución. Su función es la de llamar la atención. Es más fácil de recordar un ícono que un nombre. Algunos escritores llegaron casi a sustituirlos por su firma. Se busca sobre todo en los íconos la originalidad y el impacto. Sus formas de presentación son muy variadas, desde un color a varios y de objetos simples a algunos más complejos: un chupete, una pluma, una rodaja de limón, un rollo de papel, etc. Algunos utilizan objetos pictóricos como un rodillo de pintor, una mancha de pintura, etc.

Uno de los iconos más conocidos es el del escritor madrileño Suso33 y su famosa plasta de pintura, representando una mancha de pintura personalizada con ojos y boca adoptando diferentes formas y colores. Yendo un poco más lejos hay quien usa su tag a modo de insignia, llegando un momento en que no se lee, simplemente se ve y se reconoce. Es el caso de Muelle en España, el cual desarrollaré en el próximo capítulo.

## **25. Graffiti Abstracto.**

Se podría considerar como el grado extremo de la escala donde el graffiti pierde ya su identidad. Si bien sigue realizándose con aerosol, el único rasgo que le liga al graffiti es su ubicación o que el autor sea un escritor de graffiti. En ocasiones sólo pierde la forma de las letras y, lo que en una pieza convencional sería un relleno de colores, degradados y pompas, pasaría a ocupar la superficie entera del soporte pero sin ninguna forma de letra definida.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Méndez, Jorge. "Graffiti" [Recurso en línea]. Dirección URL: <<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>>

**26. El Graffiti Move. (El Movimiento Graffitero)**

Cuando a finales de los años 60 fueron apareciendo las firmas de modo sistemático y extensivamente por el tejido urbano de Nueva York y Filadelfia, encabezadas por las del mítico Taki 183, nada hacía presagiar que ese fenómeno se desarrollaría plástica y conceptualmente a lo largo de varias décadas hasta alcanzar cotas de una insultante artisticidad y con unas implicaciones culturales y políticas tan polémicas como contundentes. Igualmente, que dicho fenómeno traspasaría su carácter cultural marginal y su carácter territorial local hasta alcanzar la categoría de un movimiento internacional, aunque descentralizado y heterogéneo. Quizás, uno de los movimientos artísticos más internacionales, en extensión y participación que haya existido nunca en la era contemporánea y en toda la HISTORIA. También era inimaginable que la irrupción y arraigo de este movimiento en Europa alcanzaría ese nivel de desarrollo del que somos testigos, más allá de lo que se entiende como una moda juvenil pasajera.

Su peso cultural ha sido tal que, desde hace principalmente las dos últimas décadas, se viene teniendo la impresión de que el graffiti de nuestro tiempo en Europa tiene una gran deuda con las escenas americanas, en especial, con los guetos neoyorquinos y otro arrabales culturales del este, oeste, norte y sur de los EEUU. Esto es, parece que de no ser por la irrupción y arraigo del graffiti neoyorquino en las principales ciudades de Europa occidental desde los años 80, nuestros paisajes urbanos adolecerían de una descarnada estética y de una paupérrima creatividad callejera.

Sin duda, la influencia del graffiti de Nueva York resulta tan vital para entender el desarrollo del graffiti mundial, como la influencia de su escena artística para entender el desarrollo del arte actual en un mundo cada día más globalizado. Nueva York se ha configurado durante el siglo XX como uno de los centros de producción y renovación cultural determinantes en la cultura occidental, en todos los órdenes, desde la alta cultura hasta la cultura de barrio. Pero, como resulta fácil plantear este no es el factor crucial de la eclosión graffitera de los años 80. Las causas no pueden ser tan sencillas y toca a los investigadores escudriñar y acertar a comprender en detalle la dinámica que ha

permitido la aparición y la permanencia de este asombroso fenómeno contemporáneo.

Vayamos por partes. En el momento en que se procede a la introducción del HHG (Hip Hop Graffiti) en Europa, ya existía una notable actividad graffitera acorde con el modelo de sociedad de post guerra que se implantaba en occidente. El graffiti se estaba constituyendo en uno de los medio habituales de expresión de aquellos individuos o colectivos que se negaban a aceptar el modelo de sociedad o cultura que les acogía parcial o totalmente. Indudablemente se venían definiendo nuevos modos de participación ciudadana y nuevas maneras de relacionarse con el medio urbano a un nivel social e individual.

Este conjunto de actividades abarcaban desde los graffiti realizados con motivos de los tradicionales enfrentamientos sociales en el seno de la sociedad industrial, por sectores políticos, trabajadores o estudiantiles, los realizados por artistas plásticos, en especial, artistas gráficos y estampadores, representados sobre todo por el foco de París y que planteaban un acercamiento al ciudadano desde una democratización del arte que pasaba por anular su carácter de mercancía hasta los graffiti vinculados a movimientos estéticos-musicales como el rockero o el punk o planteamientos contraculturales como los movimientos hippie, neo anarquista o squatter. Incluso dentro de estos y en escenas como la alemana o la holandesa se aprecian muestras de graffiti de firma. Pero es más, en el caso de la escena española se genera un graffiti de firma que a semejanza del neoyorquino también se rige por el principio del getting- up, o sea, el mover la firma, el dejarse ver por doquier. Un rasgo que en principio nos parecería básico para fijar una distinción entre el graffiti neoyorquino y otros graffiti de firma, pero sobre el que se demuestra que el neoyorquino no tiene la exclusividad.

El que finalmente se convierta el HHG en el modelo grafitero hegemónico en Europa (y en el mundo), sin duda, se debe a su alto desarrollo particular como propuesta creativa que reúne el objeto, la acción y el pensamiento, que funde forma y contenido, y a su integración dentro del potente movimiento Hip Hop, que amalgama toda una serie de propuestas artísticas acogidas en los que se denomina como cultura de calle. En el éxito de la difusión y aceptación del Hip Hop y del HHG fuera de sus coordenadas originarias jugarían un papel

fundamental los medios de comunicación, la cultura de masas y la industria del espectáculo.

Pero, también se produce, en el terreno plástico, porque venía a satisfacer una búsqueda previa por parte de la juventud europea de unas formas de expresión gráfica que expresasen sus visiones y proyectos. Una búsqueda que ya había generado soluciones gráficas interesantes, pero no tan básicamente deslumbrantes como la que se les ofrecía. También, por otro lado, su éxito se debe a la puntualidad endémica y diversidad de aquellos modelos existentes en aquellos años en los países de la Europa capitalista que pudieran haber constituido una alternativa consistente al modelo neoyorquino. Una dispersión que se vio aglutinada, provocando una aparente unificación formal del graffiti de firma europeo en los años 90. En definitiva sin la aparición del HHG el graffiti europeo podría haber generado una propuesta equiparable pero que no habría sido tan efervescente ni más potente como la hay ahora.

Hoy en día, la interconexión de diferentes escenas mundiales, de diferentes marcos culturales, de diferentes mentalidades individuales nos ha regalado un movimiento urbano de una riqueza y frescura sin parangón. Un movimiento en constante renovación, aunque sujeto a ciclos y crisis, pero dinámicamente vivo y con empuje. Un movimiento que cuestiona su propia entidad y que flirtea con el delito y con una viva vocación cívica, en su pasión por moverse entre los límites y las fronteras de lo establecido dentro y fuera de sus rumbos, pero en su bandera siempre lleva escrito el lema "*Libertad o Transgresión*". Sólo en una posición liminal, uno alcanza la consciencia del bien y el mal, de la vida y la muerte, de lo justo y lo injusto. Incluso, puede estimar si esa misma búsqueda de respuestas, la acción, no es sino el sentido de su existencia y de si no será tan sagrado esgrafiar con nombres una pared gris como tan profanador pintar bigotes en los rostros canónicos de los carteles cuatricomos.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Figueroa Saavedra, Fernando. *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Año 2006, editorial Minotauro Digital. 1ª edición.

## 27. ¿El Graffiti Hip Hop, parte de una Subcultura o Contracultura?

Para esta investigación resulta de vital importancia determinar la naturaleza del Graffiti en términos de su participación cultural en la sociedad y definir a que categoría corresponde en ese mismo sentido. Esto es, si acaso se trata de una subcultura o una contracultura.

En términos sencillos lo que diferencia a estas categorías está dado por su relación con el pensamiento y la estructura cultural dominante:

- **La subcultura** es una construcción cultural que se ubica bajo los parámetros de la cultura establecida, pudiendo diferenciarse de algunos de sus principios, pero sin ocupar un lugar de antagonismo ni contradicción respecto de ésta. A partir de una subcultura suele buscarse la conformación de una identidad colectiva específica que satisfaga algunas necesidades sociales de quienes las integran, como el sentido de pertenencia a algo propio, por ejemplo. Muchas de las actuales tribus urbanas juveniles, como los *pokemones*, *otakus* y otros podrían definirse como subculturas pues no buscan cuestionar los cimientos de la sociedad, ni mucho menos proponer un sociedad distinta. Tan sólo se percibe una búsqueda de identidad que relaciona dialécticamente lo individual con lo colectivo.

-**La contracultura**, en cambio, es un cuerpo cultural que nace desde la rebeldía y el enfrentamiento a los principios que sustentan lo establecido y asume, desde su génesis, un lugar de antagonismo respecto de la cultura oficial e institucionalizada desde el poder. Busca abiertamente instalar una forma de entender, habitar y construir el mundo y la sociedad radicalmente opuesta a la que se presenta desde las cúpulas sociales. Se trata de construcciones culturales de la resistencia comúnmente protagonizadas por segmentos etarios juveniles y sus ejemplos más conocidos son el Hippismo (desarrollado durante los 60's y 70's) y el Punk (propio de los 80's). Según Moraga y Solorzano, *"En el origen del concepto existen dos factores importantes para la comprensión de la resistencia cultural, éstos son, la condición racial y/o minoría étnica y la condición de clase. Esto alude a que la contracultura*

*existe siempre en el contexto de sistemas culturales determinados por la relación dominante-dominado (lucha de poder)*".<sup>15</sup>

Si consideramos el origen del Hip Hop en los guetos de la gente de color en Norteamérica o el arribo a nuestro país, situado en las poblaciones marginales y periféricas, y el discurso contestatario y libertario que contenían ambas experiencias, desde jóvenes que vivían la marginación y la opresión (racismo en Norteamérica, dictadura en Chile y exclusión social en ambos casos) y, además, tomamos a sus referentes originales, como es el caso de *Los Panteras Negras* en Chile, comprenderemos que el movimiento Hip Hop tiene un génesis absolutamente contracultural.

Ahora bien, es conocido que durante el desarrollo de todo movimiento hay mutaciones e importantes transformaciones que pueden modificar drásticamente el sentido original de los mismos. Esto, sin duda, ha ocurrido con el Hip Hop en su etapa de masificación, pues se le van incorporando diferentes elementos a partir de la inclusión de nuevos protagonistas. A partir de ello, se genera un proceso de diversificación de sentido y discurso que convierte al Hip Hop en un movimiento altamente heterogéneo y multidimensional.

Paralelamente a lo anterior y como ha ocurrido con todos los movimientos contraculturales de alcance masivo, la cultura oficial, a través de sus diversas estrategias, mecanismos y dispositivos, intenta desbaratar su esencia rebelde, desarticular su contenido potencialmente peligroso y dejar sólo ciertas formas y códigos superficiales, que luego son mercantilizados por la maquinaria comercial del sistema social dominante a un público ávido de "*jugar a ser rebelde*". El mejor ejemplo de ello es la industria de "*suvenires revolucionarios*" a partir de la figura del Ché Guevara o lo acontecido con grupos Punks como los Sex Pistols que surgen a partir de un proyecto comercial que sólo rescata la "*actitud rebelde*" del movimiento y deja totalmente de lado el discurso insurgente propio de ese movimiento.

La combinación de ambos elementos ha producido la actual heterogeneidad del Hip Hop, por un lado la masificación y diversificación que este movimiento sufrió en la década de los 90 y la intromisión de la industria comercial y su permanente intención por vaciar de contenido a

---

<sup>15</sup> Moraga González, Mario y Solorzano Navarro, Héctor. Cultura Urbana Hip- Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. Última Década, Diciembre, número 023 Centro de Investigación y Difusión Poblacional de Achupallas, Viña del Mar, Chile.

este mismo. Tal es la situación que dentro de las fronteras del Hip Hop hoy coexisten visiones tan contradictorias como la que sostiene que el Hip Hop es un movimiento de resistencia no sólo Contracultural, sino también social y política, apostando por la articulación organizada de un movimiento emancipador (Panteras Negras, Legua York, Colectivo Hip Hoplogía, Red de Hip Hop activista, GuerrilleroKulto y Subverso, por mencionar a los más connotados) con otras que fijan su atención en temas como "el carrete" y la lógica de las pandillas (quien es más fuerte), poniendo el acento en la competencia y la rivalidad (el "gangsta" norteamericano es un buen ejemplo de ello).

No obstante, es imposible desconocer su origen Contracultural y la vigencia de esta mirada, sostenida con mucha firmeza desde el sector más organizado e instruido del movimiento.

Lo propio sucede con el Graffiti, aunque por su singularidad no sea algo tan evidente y explícito, pues en el Rap el mensaje es mucho más directo y abierto. El Graffiti, en cambio, posee un código más encriptado y metafórico, desde el punto de vista de la obra. Pero si situamos la mirada en el código conductual podemos obtener valiosa información, pues las motivaciones y conductas de los "escritores" suelen estar inspiradas en el sentido de ilegalidad, de autoafirmación y de apropiación del espacio público y privado, vulnerando leyes y enfrentando la reprobación de una parte importante de la sociedad. En el sentido de lo callejero radica parte importante de su rebeldía contracultural. Así lo observa Gricelda Figueroa, autora del libro "Sueños Enlatados" cuando afirma que *"al igual que los precursores de este movimiento en Estados Unidos, las calles fueron el escenario para que se desarrollara esta cultura en Chile. El Hip Hop nace y se desarrolla como una expresión marginal y crítica del sistema, es la voz de los que no están conformes, señalan sus cultores"*.

Según esta misma autora, los escritores *"Viven, en su dialogo y encuentro con la cultura graffitera, un proceso de individuación, diferente a la individualización, pues se recuperan a sí mismos como sujetos autónomos, que necesitan del colectivo y lo eligen libremente. Por la individuación recuperan su propia subjetividad, sus sueños y*

*mundo interior, que los diferencia de la homogenización que busca el actual sistema económico y cultural".* <sup>16</sup>

Es posible concluir que el graffiti, en su esencia, continúa siendo un acto de expresión y de rebeldía que dialoga y se enfrenta a la manifestación urbana del orden hegemónico de la cultura dominante.<sup>17</sup>

## **28. Filosofía.**

Siempre se han intentado dar explicaciones desde el punto de vista psicológico de **¿por qué se hace graffiti?** numerosos han sido los intentos de sociólogos, psicólogos y demás profesionales del sector del estudio del comportamiento humano que han intentado dar explicación al fenómeno en artículos periodísticos, reportajes, programas de televisión y radio... Con un resultado en general equivocado o en su defecto muy superficial.

Oímos hablar de inconformistas, inadaptados, antisociales, rebeldía juvenil... Pero para estudiar y justificar su causa de producción no podemos remitirnos a los eternos estereotipos, requiere más compromiso, adentrarse hasta las entrañas de un escritor, de un verdadero escritor y no intentar explicar un comportamiento global de una comunidad con el estudio de un par de jóvenes que probablemente no sepan por qué pintan. Hay dos caminos para llegar a la esencia de la cuestión: El primero es ser un escritor de graffiti o sentir como tal y el segundo, estudiar el hecho desde varios puntos de vista (Destacan los trabajos como el de Joan Garí "La conversación mural" más centrado en las pintadas en general moviéndose en el campo de la semiótica y en la tesis del Doctor en historia del arte Fernando Figueroa). Vamos a intentar explicar los orígenes de por qué se hace graffiti en primer lugar desde un punto de vista científico (intentando así objetivizar el asunto) y en segundo lugar desde los diferentes puntos de vista de varios escritores, porque al fin y al cabo estamos hablando de filosofía del graffiti y cada persona tiene una postura, sus "porqués" y su forma de ver las cosas. Antes de empezar reiterar que no estamos tratando el fenómeno de las pintadas en general (aunque a veces se haga mención a ellas) sino de todo lo que conlleva una cultura como la del writing.

---

<sup>16</sup> Figueroa, Gricelda. El graffiti Hip Hop en Santiago de Chile. Cuarto Propio, Santiago, 2006.

<sup>17</sup> Labarca, Mauricio y Narváez Javier. "El Graffiti Contra La Pared". La apropiación del código del graffiti por parte de la industria publicitaria. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://seminariografica.uchilefau.cl/?p=771>

El principal objetivo, el que impulsa a los escritores a pintar en las paredes, trenes o similares, es la necesidad común a cualquier tipo de arte: La necesidad de expresar con la suma de otra razón: La búsqueda de reconocimiento, salir del anonimato, de la masa, dejar constancia en nuestro paso por el planeta tierra. Pero no se trata sólo de eso, hay algo más...

## **29. La fruta prohibida.**

Empecemos de cero. Los niños y los monos comparten hasta cierta edad (los tres años) una potencialidad artística común. Ambos son capaces de dibujar "monigotes", predominando la elección de los colores más vivos. Mientras que los humanos no necesitamos motivación ajena, los monos necesitan estímulos humanos para dibujar, y sólo lo harán si les otorgamos las herramientas necesarias: papel y un instrumento para pintar. Ellos nunca se expresarían plásticamente de forma espontánea. Al mono no se le ocurriría pintar fuera del papel, es decir, en la mesa o en la pared de su jaula. El humano aprende rápidamente, reconoce los colores y las hojas y sabe el procedimiento: Sabe que esos instrumentos son para dibujar en esas hojas y sabe que está mal si los utiliza fuera de esa superficie preestablecida y obligada (el papel). Pero también conoce, en cuestión de tiempo, el placer que le puede proporcionar desobedecer esta norma, actuar de forma libre, esa capacidad de salir del marco preestablecido y convertir los signos en violencia visual hacia el poder: Su padre o su maestro.

En el graffiti el símil sería dibujar con el aerosol en una superficie no permitida convirtiendo esos signos en violencia visual hacia el poder: La ley. Mirémoslo desde otro punto de vista, el de la publicidad. Todos sabemos que la publicidad emplea tabúes sociales como el sexo, la violencia o la libertad para suscitar el deseo, el morbo, el ansia de obtener lo prohibido, lo inalcanzable. Bien, si ni la mismísima Eva pudo resistir la tentación de morder la manzana... Ya lo dice la frase: **"No hay mayor placer que hacer lo que no puedes hacer"**. La libertad en contra del hombre, el hombre debe decidir.

## **30. Función Territorial.**

La función territorial dentro de las grandes ciudades constituye otra causa (la gran urbe contemporánea que no se siente como propiedad sino como propietaria del individuo). Los escritores en los

inicios del writing en Nueva York, escribían en ocasiones el nombre de gangs (bandas callejeras violentas) para delimitar el territorio de éstas, ganándose de paso la protección de las mismas. Es el mismo acto (aunque con otros parámetros) que el que muchos animales usan dejando su marca en un determinado terreno para mostrarlo como suyo. Del mismo modo, muchos escritores deciden especializarse en una zona o en una línea de Metro que la consideran como suya.

### **31. Competición.**

Quizás sea una de las características más destacadas del graffiti: La **competición**. Siempre surgen debates en torno al tema, puesto que hay gente que se lo toma como algo más personal, más artístico, como por ejemplo Ose: *“Es algo que hago para mí. Al principio lo hacía más por competición. No digo que vea mal que se siga haciendo, pero yo me lo tomo ahora como algo más personal”*. El tema de: *“a ver quién pinta más”, “a ver quién lo hace mejor”, “a ver quien pinta en el sitio más alto”,* etc. Este espíritu es precisamente el que mantiene vivo el continuo proceso de creación y desarrollo en todos sus aspectos, competir, ir a más, mejorar... En definitiva, evolucionar.

Es cuestión de ser el primero, el número uno y no es una actitud puramente narcisista, es la actitud frente a la nueva educación de la competitividad basada en la antigua educación de la ley de la selva (los más fuertes sobreviven, y hoy en día los más fuertes son los que tienen ejercitado el mayor músculo del ser humano: El cerebro). Como la vida misma, una lucha por un puesto. A pesar de esta dura competición, suele haber unas *“normas”* que no siempre se cumplen. La primera y más importante es el respeto dentro de esa propia competencia, por ejemplo el hecho de que la pieza de un escritor no pueda ser tapada por otro sin su consentimiento previo. Otro ejemplo es el de que un escritor no pueda utilizar el nombre de otro o no puedan existir dos grupos con las mismas siglas, aunque en la realidad ambos casos se den, dando lugar a veces incluso a *“guerras”* donde unos se tachan a otros o incluso a violencia física.

### 32. La eterna pregunta.

**¿Arte o vandalismo?** Esta cuestión es un círculo vicioso. El graffiti... ¿Crea o destruye? Es cuestión del punto de vista del que queramos verlo, es como el dilema filosófico del vaso de agua por la mitad ¿está medio lleno o medio vacío?

El graffiti siempre va acompañado de su condición transgresora, extralimitada, destructiva, combativa... en realidad es éste el carácter que constituye su esencia: **La ilegalidad**. Bien podemos llamarlo vandalismo, pero tampoco hay que ver más allá de donde es. No es un problema tan grande y no es excusa para las cantidades de dinero desorbitadas que se emplean en su erradicación. Leandri afirmaba: *"El graffiti es el grado cero de violencia, el más pequeño vandalismo posible"*. Pretender aceptar el graffiti sin su esencia de ilegalidad es no entender una de sus causas básicas de producción. Nos encontramos pues ante un fenómeno simultáneo de creación y destrucción. Como dijo Norman Mailer: *"Siempre hubo arte en un acto criminal"*.

Por otro lado nos encontramos con el inevitable carácter artístico de este fenómeno plásticamente hablando, el hecho de la destreza, la técnica o el estilo de un escritor es algo que puede tratarse desde un punto de vista meramente pictórico, al margen de ideologías o del lugar simbólico donde esté realizado.

Esto nos lleva entonces a dividir el graffiti en dos partes: **graffiti legal** (arte) y **graffiti ilegal** (vandalismo). Hay muchas y muy diferentes opiniones al respecto. Esto a veces genera disputas o cuando menos debates sobre cómo debe pintar un escritor: legal o ilegalmente. Lo que está claro es que cada uno tiene su forma de ver las cosas y sus razones que le hacen decantarse por una o por otra (gozan de especial respeto los escritores que practican ambas, es decir graffiti en muros, en trenes, bombardeo...) En todas sus vertientes. Tenemos muchos tipos de opiniones. Bando, por ejemplo, es un viejo escritor parisino que defendía así su postura frente a lo que para él era la belleza del graffiti: *"Tu preguntas a alguien- ¿te gusta el cantar de los pájaros por la mañana, piensas que es hermoso?- y la persona te contestará probablemente: Sí. Y luego le preguntas -¿Y los entiendes? Y esa persona te dirá: No. Entonces tu le dices: No hace falta entender algo para considerarlo bello"*. Por otro lado estas son las afirmaciones de un actual escritor de trenes barcelonés: *"Cuando se fundó nuestro grupo*

*era para destrozar, bombardear y pintar trenes (...) Simplemente es jugársela por pintar (...) Entre calidad y cantidad, yo pondría destrozo (...) Si salimos hay que destrozar. Es entrar, aunque esté mal y tengamos que correr (...) Muchas veces hemos entrado y hemos dicho - venga, hasta donde nos de tiempo-. Es que pintar trenes es ansia en sí. Hay que destrozar (...) Es una guerra contra la RENFE, contra el sistema y contra todo".* A pesar de lo contrapuestas que puedan resultar las opiniones las dos defienden la misma bandera: La del **graffiti**. ¿Esto a que nos lleva? A que depende del uso que se le dé a las cosas sirven para una finalidad u otra. Por ejemplo un arma, sirve para utilizarse en legítima defensa o para cometer un crimen ilógico, o como el mismísimo dinero, sirve tanto para hacer obras de caridad como para efectuar negocios sucios. Son solo ejemplos que manifiestan el uso que se le puede dar a las cosas y que las cosas por sí mismas no son malas. Efectivamente, un bote de spray no es un arma y un escritor de graffiti no es ni un terrorista ni un drogadicto, en contra de lo que muchos puedan pensar.

Hasta aquí hemos dado una explicación más o menos científica con algunos testimonios personales. A continuación veremos varias opiniones de muy diversos escritores ante cuestiones comunes en las que mostrarán opiniones personales ante el fenómeno:

**¿Consideras al graffiti vandalismo?**

-(El Tono). Claro que sí, si no, no es graffiti. Hacer un graffiti es imponerse a los demás en la vía pública con un proceso ilegal, es vandalismo. Luego cada uno debe medirlo.

-(Terra). Arte no es solamente, por supuesto. O sea, va implicado el vandalismo, si no, no sería graffiti. Es que una cosa te lleva a la otra.

-(Lama). Yo pienso que el graffiti es el lado más artístico del vandalismo o el lado más vandálico del arte, pero no me preocupa donde se encasille o como quieran llamarlo, porque para mí es mi forma de vida y no se puede etiquetar con otra palabra que no sea graffiti.

**¿Por qué pintas?**

-(Burnt). Solo se que tengo que pintar, bombardeo hasta la bola, es una adicción, ver tus piezas: Muros, chapas o lo que sea, que se lo come todo el mundo. A veces me apetece pintar tranquilo y hago muros de relax que no se comen, pero relajan.

-(Deos). Es parte de mi vida. Me relaja y me excita a la vez... Tiene todos los ingredientes positivos de una composición: Estimula tu

cerebro, tu habilidad... Creatividad, tu capacidad de superación de cara a los demás y a tí mismo... Es una pasada.

-(Ice). Pintaba simplemente por lo que se siente al estar en un túnel de metro o en una cochera, no lo puedes sentir en cualquier sitio, sentir la adrenalina que te sube y todo, ver tu vagón rulando, ver lo que dice la gente al verlo... Eso es muy bonito, no se puede explicar, pero para mí es arte y se nace con ello dentro.

-(Kapi). Yo empecé en Enero de 1986 a raíz de un regalo que me hicieron. Era un libro y se llamaba "Subway Art". En ese año no había escritores como para sentirse influenciado. Me influyó el libro, y la pasión por el Hip Hop que teníamos mi amigo Koa y yo.

### ***¿Qué tratas de decir con tus pintadas?***

-(Soda). Me gusta poner con las pintadas mensajes con sentido y directos a quien los lee, no sé dónde he leído que el graffiti es la voz de los que no tienen voz; yo creo que por eso pinto, porque es de la única manera que alguien que ni siquiera sabe que existes se dé cuenta de que sí que existes y aunque no tengas ningún tipo de poder te expresas como los más poderosos. Me encanta hacer cosas que se supone que no se pueden hacer y vas tú y las haces, tengo muchas cosas en mente que comunicar, pinto en plan de venganza interna hacia multitud de injusticias, no sé... una especie de loco que emplea tiempo en una guerra pérdida.

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

-(Kaos). Intento producir úlceras en los estómagos de la gente, ya sean ajenos o no al graffiti. Últimamente estoy intentando localizar a un médico del estómago para cobrarle comisión por llevarle tantos clientes.

Estas son algunas de las innumerables opiniones acerca de distintas cuestiones sobre el graffiti. Incluso dentro de la propia filosofía de la cultura se ven posiciones muy distintas. Incluso han llegado a crearse frases de carácter popular con las que se identifican todavía muchos escritores, algunas tan antiguas como "*Just writing my name*" (Sólo escribo mi nombre), "*I just can't stop!*" (¡No puedo parar!), la mítica "*If art like this is a crime, let god forgive me*" (Si el arte es un crimen que dios me perdone). Hoy en día los escritores siguen dejando frases que exteriorizan sus pensamientos, algunas por ejemplo: "Vándalos y orgullosos", "No hay tregua", "La venganza continúa", "Instruidos en las más altas disciplinas", y un largo etcétera.

La mayoría de los escritores son artistas de gran integridad que no están en ello por dinero, razón por la que muchos de ellos se niegan a la explotación comercial de su trabajo. El ejemplo quizás más sonado fue el de Muelle, quien su soberbia le permitió el lujo de (tras haber registrado su nombre) rechazar la millonaria oferta de una fábrica de colchones a cambio de su logo. Otros en cambio aprovechan su talento para ganarse la vida decorando locales estilo graffiti o incluso cobrando por pintar su nombre con plena libertad (muy extendido esto en América y Europa).

Por último señalar el **carácter efímero** del graffiti ya que las piezas tienen una vida limitada (lo que tarda alguien en borrarlas o el deterioro de la pintura). Este carácter temporal es el que lleva a los escritores a perpetuarlo por medio de fotografías (todo escritor que se tercie de tal dispone de un álbum personal con sus fotos archivadas y un "black book" con sus bocetos), lo que ha permitido, con el tiempo, la proliferación de revistas monotemáticas tanto impresas como digitales (Internet).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Méndez, Jorge. "Graffiti" [Recurso en línea]. *Valladolidwebmusical*. Dirección URL: <<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>>

**33. Aspectos Generales.**

Como el lector se habrá podido dar cuenta, en los capítulos anteriores analicé al fenómeno del graffiti desde su interior, su esencia misma, estudiándolo desde distintas perspectivas. Ahora en cambio, haré el ejercicio contrario, es decir, desarrollaré el aspecto externo del graffiti, el cual está dado por todos aquellos individuos que sólo observamos y las opiniones que tenemos de este fenómeno, para finalmente detenerme en un movimiento propio de nuestro país como es el muralismo.

**34. Punto de vista ciudadano.**

Hasta aquí no habíamos entrado a concebir el destinatario de tales mensajes, el ciudadano de las urbes, aquél que no es espectador de una galería, ni lector de un periódico, ni receptor de un programa de televisión, sino un ciudadano que al recorrer sus calles y rincones tendría que encontrarse -y en ocasiones literalmente estrellarse-con toda su mensajería, y que dependiendo de sus distintas actitudes va a complementar la definición del género graffiti.

Lo que va a interesarme como problema de la mirada sobre el graffiti, es justamente su relación con lo que muestra, lo que se representa en el escenario graffiti, *"aquello inquietante y siniestro que puede asimilarse a lo obsceno y prohibido. Ver lo obsceno, aquello socialmente restringido por principio, al campo de la visión (y del entendimiento público), ya por sí mismo es chocante, pero ver lo obsceno en calidad de provocación pública, como exhibición para todos los ojos ciudadanos, complica aún más el ejercicio visual y lo hace una operación colectiva. Digamos que en el graffiti, desde el punto de vista de la observación, se trata de ver lo obsceno que está puesto para que todos lo miren."*

Según lo dicho, lo obsceno vamos a entenderlo como obscenidad política y no sólo moral, como usualmente entendemos tal término. Hemos seleccionado la palabra *obscenidad*, luego de comprender la mecánica misma de tal tipo de textos que se definen en un obvio sentido de escandalizar con la denuncia o con la exhibición de cualquier figuración. Se puede decir que el mensaje que no pretende escandalizar a la comunidad usuaria con lo que dice o expresa, no corresponde al

género que porta en consecuencia un fermento de agresión a la mirada del destinatario imaginario y previsto en la enunciación textual.

La operación graffiti examinada desde la mirada ciudadana, conlleva tres pasos, a saber:

- 1.- Objeto de exhibición.
- 2.- Observación por un sujeto real -o sea el ciudadano.
- 3.- Consecuencias sobre la mirada.

En el primer punto se trata de un mensaje graffiti, con las caracterizaciones señaladas al principio de este trabajo: la imagen graffiti es acompañada por su presupuesto de pervertir un orden. En tal sentido se le pueden suponer condiciones exhibicionistas, en el mismo nivel provocador que le es inherente.

En el segundo punto se supone un encuadre. Si pensamos en la fotografía se nos puede facilitar tal noción, ya que un fotógrafo 'encuadra' su visor con el objeto que quiere fotografiar y cuando el cuadrado del visor coincide con el objetivo, puede decirse que está 'cuadrado' y es el momento de tomar la foto. En la lectura de un texto o en la observación de una figura se da una operación similar y el individuo trata de hacer coincidir lo que sabe con lo que ahora conoce a través del nuevo mensaje. Así, dijimos que puede haber encuadres explícitos, ya agotados por la misma focalización del enunciador, como sería el caso de textos verbales de gastada capacidad semántica, como repetir en cualquier país latinoamericano "*Fuera yanquis imperialistas*".

Los encuadres implícitos son más complejos y exigen algún nivel interpretativo por lo que su observador está sometido a un mayor trabajo simbólico, pero de la misma manera pueden producir un efecto más profundo y de mayores consecuencias en la conducta ciudadana.

De la tercera operación de mirada ciudadana, se puede desprender que el texto no se dirige a un ciudadano considerado individualmente sino a la ciudadanía, por lo menos a aquella implicada dentro de los límites del territorio aludido. Se trata tanto de un ejercicio ideológico, en cuanto a desenmascarar una conducta ante la ciudadanía, como también de un recorrido ético-estético.

Siguiendo con este último punto, señala Armando Silva Téllez en su último libro: "*Al colocar la mirada cualquier observador territorial sobre el anuncio provocador y deslizarse por lo exhibido, generaría un encuentro entre la representación y el encuadre del observador real, que haría coincidir lo que se dice o muestra con lo que desea o cree el*

ciudadano que recibió el mensaje. Lo representado se vuelve objeto de goce o saber con el cual se identifica la mirada ciudadana. Pero esta óptima operación de registro puede ir más lejos: lo prohibido, anunciado por el graffiti, se puede expandir dentro de un radio de acción emisora tal, que puede ir ganando aceptación dentro de la respectiva comunidad (piénsese en un barrio popular o en un campus universitario) y al saberse todos conocedores de lo anunciado, se produciría un acontecimiento social, que bien puede aceptarse como de mirada cómplice. El graffiti aquí desborda el sujeto individual y compromete la mirada ciudadana". Estamos entonces ante el graffiti de gran impacto social, que proponemos aceptar como emblemático, en la medida de que se trata de un mensaje de colectiva aceptación: nacen de este modo los **emblemas del graffiti** que pueden devenir en emblemas ciudadanos para un determinado territorio y dentro de un lapso de tiempo determinado.

De esta manera se puede concluir que *exhibición, encuadre y mirada* son las tres operaciones que construyen el punto de vista del observador. Es evidente ahora sí, que en tal triada se produce un movimiento de lo ético a lo estético y al contrario, de lo estético a lo ético. La obscenidad graffiti parte de una enunciación prohibida, por la moral y la ideología dominante y se propone, en cuanto programa comunicativo, como una ruptura estética, tanto en su estrategia de representación -sobre todo en la última producción- que en algunos casos busca confundirse con el arte como en la virtualidad de la lectura cómplice.

De otra parte la mirada, en su característica de alusión imaginaria a un deseo, pone en marcha la fantasía, o sea es punto de desencadenamiento de fantasmas individuales o colectivos. La marca graffiti puede estimular el libre juego de la imaginación, en relación con opciones sociales, políticas, sexuales o de otra naturaleza. Las fantasías acuñadas por una comunidad pueden cobrar forma en la escritura o la imagen por medio de una inscripción de tal naturaleza y disfrazados en chistes o bromas, en proverbios, canciones, poemas o acusaciones o reclamos directos, emergen para su cotización colectiva en cualquier pared o muro ciudadano.

Es así como en distintas ciudades colombianas se viene dando lo que literalmente puede ser considerado como '*guerra graffiti*' donde los muros entran en disputa cuando aparecen, enfrentándose duramente, la izquierda con la derecha, reproduciéndose en la misma pared la

inquietante situación social y política que vive el país. De este modo se viene dando en la ciudad de Cali, cuando ante un graffiti de algún sector de la guerrilla que clama justicia ante los crímenes de paramilitares contra sus miembros, responden los mismos paramilitares 'borrando' sus graffiti, de la misma manera como eliminan físicamente los integrantes de su organización. La cadena continúa y luego sobrevienen infinidad de respuestas epistolares de parte y parte.

Pero los fantasmas no son sólo políticos explícitos. En otra ciudad colombiana, Pereira, en días pasados (Nov. de 1988) empezaron a aparecer dibujos de muñequitos por distintas paredes. Días después el cuerpo del muñequito se alargó y formó una H. Posteriormente a la cabeza del mono se le atravesó una barra. Otro día apareció el siguiente mensaje en la parte baja del dibujo: "*en marcha*". Por último, otro día, todo el programa se reveló: "*En marcha, muerte a Homosexuales*", fue la fría consigna que quedó atestiguando el texto completo, de elaboración mixta, tanto verbal como figurativa. No podríamos asegurar que desde un comienzo se trataba de un solo emisor del mensaje que lo fue produciendo por capítulos, o si por el contrario, sobre la misma evolución de los acontecimientos, distintos individuos fueron conformando el sentido final, lo cual, esto último, nos parece la tesis de más crédito luego de examinar los distintos tipos de letra con los cuales se fue conformando. Una ideología reaccionaria y agresiva contra libertades sexuales, disfrazadas de supuestas campañas por el orden y la limpieza de las ciudades, puede ir cobrando forma en programas colectivos como el mencionado. El aparecimiento de tales 'fantasmas' bien puede ser una incitación lateral que se inicie en simples paredes de las ciudades y que dependiendo del ambiente sociopolítico puede encontrar estímulo e irradiar progresivamente en campañas pro militares por el orden, la moral y la seguridad.

Por supuesto existen fantasmas más gratos. En un colegio bogotano unas chicas escribieron sobre las paredes del sanitario de su colegio "*quiero pichar*" (hacer el amor), cuando la maestra les respondió en el mismo escenario: "*Por favor niñas no escriban esas cosas*", las ofendidas y suspicaces estudiantes respondieron: "*Las profesoras se lo dan a los profesores*".

En fin podemos concluir la parte correspondiente a la mirada ciudadana, reconociendo que aquélla se debate y se mueve al ritmo del ver ciudadano, dentro de presiones sociales concretas, pero que paradójicamente, son las mismas condiciones que han originado la

representación graffiti: podría afirmarse que "*Lo que muestra el graffiti es lo que a él mismo se le prohíbe y ahí ya estamos en su mecánica delirante*". Nuestro estudio sobre la mirada nos condujo finalmente a concebir que aquello que cualifica el punto de vista del graffiti es su exposición pública, y por tanto no estamos ante la mirada de un espectador o de un asistente, sino ante la de un ciudadano.

De lo anterior se desprenden consecuencias importantes, pues tal conjunto iconográfico no sólo cumple la función de mostrarse, sino que simultáneamente define una ciudad: *se trata de una **definición sociolectal** en la cual la ciudad es vista por sus ciudadanos, pero también los ciudadanos son recibidos e inscritos por su misma ciudad como ejercicio de escritura y jeroglífico urbano*. Cada urbe, de este modo, expresa sus temores y delirios, sus anhelos y utopías, sus vergüenzas y orgullos, y como un libro abierto de literatura, va mezclando información real con fantasía, para colocarse el mismo graffiti como otro de los grandes relatos contemporáneos, que proviniendo del fondo de sus silencios y represiones de las ciudades y sus ciudadanos, habla y se expresa sobre la misma epidermis, marcando la ciudad como un inmenso tatuaje en permanente transformación. Todos los días y cada segundo la ciudad recibe un nuevo punto de vista de cualquier ciudadano, para convertirse en el objeto mismo sobre el cual más se confabula: sobre su mismo cuerpo se diseñan e inscriben los deseos, aun los más ocultos, en una sobresaliente fusión de objeto con escritura, ya que en la pinta graffiti no nos será posible distinguir dónde la ciudad es materia y dónde esa materia es la expresión de una voluntad de cambio, de una utopía realizable.<sup>19</sup>

### **35. El aspecto jurídico en Chile.**

En el apartado anterior vimos la opinión del ciudadano respecto del graffiti. Sin embargo, en este acápite desarrollaré otra parte de esa opinión, cual es el aspecto jurídico. Para comenzar a revisar este aspecto, me gustaría hacer una especie de introducción. Investigando sobre este punto, encontré una nota del diario El Día de la Serena, con fecha 24 de Mayo del 2008 titulada "*Comunidad rechaza los graffiti y solicita sanciones más duras*", en la cual se señala lo siguiente:

---

<sup>19</sup> Silva Téllez Armando. Punto de vista ciudadano-focalización visual y puesta en escena del graffiti. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987

“El problema se viene tratando de hace mucho tiempo. Incluso hace dos años el diputado Patricio Walker (DC), encabezó y redactó un proyecto de ley para calificar y subir las penas para las personas que realizan rayados callejeros.

Lamentablemente la iniciativa quedó estancada en la Cámara Alta, y allí descansa esperando la voluntad de los senadores, sostuvo el parlamentario de la Democracia Cristiana. *“Es una situación preocupante, cada día vemos cómo es atentado nuestro patrimonio, estudiamos mucho el tema, con todas las aristas, pero nuestro trabajo ya lo realizamos y está detenido en el Senado”*, sostuvo.

La comunidad opina. Pero el endurecer las penas no sólo es una idea de la Cámara de Diputados, ya que diario El Día realizó una encuesta a sus lectores a través de la página web. ¿Qué medidas se deben tomar para terminar con los rayados de los muros? Fue la pregunta que se hizo. De 1.311 opiniones emitidas por nuestros lectores, un 69,4 % se inclinó por señalar que una solución para terminar con los rayados es endurecer las sanciones para los infractores.

En tanto, un 21,2 por ciento opinó que otra manera, menos represiva, sería desarrollar campañas educativas orientadas a quienes realizan este tipo de acciones, mientras que un 4,8 sostuvo una propuesta más radical solicitando que no se venda pintura spray a los menores de 18 años. Por último, un 4,6 fue partidaria de colocar más guardias municipales en los puntos más conflictivos.

Ante estos resultados sobre la opinión de la gente, Jesús Parra Parraguez, director de Servicios a la Comunidad de la Ilustre Municipalidad de La Serena, sostuvo que los entiende y respalda, aunque es más partidario de la **educación** de los jóvenes. *“Sin embargo la práctica me ha enseñado, con todo lo que ha sucedido en nuestra ciudad colonial y en el resto de la región, que las penas deben ser realmente duras, para que sirvan realmente”*, relató.

Parra Parraguez sostuvo que durante las protestas de los secundarios, dos estudiantes fueron detenidos por carabineros, por estar rayando las bases de las estatuas de la Avenida De Aguirre. *“Tuve que estar en la policía hasta tarde haciendo la denuncia, cuando llegaron los padres de estos chicos, no lo podían creer, tanto así que cuando salió uno de los jóvenes, que no tenía más de 16 años, le dio una cachetada de castigo tremenda. El otro papá también me plateó que su hijo en la casa es muy tranquilo, que cuando se junta con las pandillas cambia en un 100%”*, contó.

Para "cortar de raíz" estas acciones, el director de Servicios a la Comunidad, indicó que es necesario que se cree una unidad en Investigaciones o Carabineros, que se dedique a detectar a los líderes de estas pandillas, *"ya que cortando la cabeza, entendiendo así a los liderazgos negativos, es una manera de restar estos actos, ya que el daño es tremendo, pero también se les deben dar los medios y las oportunidades a estos muchachos, ya que muchas veces tienen problemas de conformación familiar, psicológica y afectiva, que nos complica a todos como sociedad y que al mismo tiempo nos involucran"*, finalizó Parra.

Solución: la **educación**. Muchos son de la idea que la gran solución está en educar y orientar a los jóvenes desde la más temprana edad. Uno de ellos es el senador DC, Jorge Pizarro, quien sostuvo que consideraba que las penas que existen en la actualidad son lo suficientemente duras para los infractores y que era necesario que los padres se hicieran cargo de la formación y también de los destrozos. Lo mismo opinó el diputado PS Marcelo Díaz, quien sostuvo en estar de acuerdo con los castigos que ha aplicado la municipalidad a los menores que hacen graffiti.<sup>20</sup>

Como queda demostrado, las opiniones están algo divididas entre dos caminos bien distantes como es por un lado endurecer las penas, y por otro educar a la población.

Vamos por orden, para poder entender el tema sancionatorio, hay que tener presente que cada vez que se realiza un graffiti, se está vulnerando el derecho a la propiedad. Y esto no puede ser de otra forma, siempre que estemos hablando de un graffiti plenamente cualificado, tal como lo entendimos al comienzo de este trabajo. Puesto que si contamos con el permiso del dueño de la superficie, mal podríamos estar en presencia de un graffiti, sino de un Manifiesto Mural o Proyecto Mural, los que se multiplican hoy en día por distintas ciudades de nuestro país. Por lo tanto, cada vez que se realiza un graffiti, ya sea en una plaza, una micro, una pared de una casa, etc. se está realizando un ilícito y por otro lado se está causando un perjuicio para el dueño de ese bien.

---

<sup>20</sup> Diario El Día. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.diarioeldia.cl/>

Ahora, nos surge la siguiente duda: ¿qué establece al respecto el legislador en nuestro Código Penal? Tenemos que hacer las siguientes distinciones:

1.- Si el graffiti es estampado en el muro de un "*lugar destinado al culto*", y de alguna forma contiene expresiones ofensivas en su contra se sanciona con presidio menor en su grado mínimo (61 a 541 días), más una multa (Art. 139, N° 2° del Cód. Penal).

2.- Si genéricamente contiene ofensas en contra de una persona, sea en el lugar en que se estampe, puede constituir *injuria* (Art. 416 del Código Penal), o *calumnia* (Art. 412 del C. Penal).

3.- Si el graffiti no ofende a nadie, pero causa daño en alguna propiedad privada o pública, puede configurar el *delito de daños* del Artículo 484 del C. Penal (la pena varía según el lugar en que se produce el daño).

4.- Si no causa daño, puede considerarse como constitutivo de *falta*, en los términos del Artículo 495, N° 1° (pena de prisión en su grado mínimo, esto es, 1 a 20 días), **siempre que la Municipalidad respectiva, de manera expresa prohíba los rayados en muros.**

Como queda de manifiesto, no se establece en ninguno de los tipos señalados de manera explícita la acción de realizar un graffiti, sino que llegamos a distintas soluciones dependiendo de ciertos factores. Y precisamente a eso apuntan las modificaciones legislativas. Un ejemplo claro es el proyecto de Ley 3544, presentado con fecha 20 de Mayo del año 2003, por los diputados señoras Mella y Caraball y señores Ojeda, Riveros, Ascencio, Luksic, Silva, Burgos, Olivares y Saffirio, cuyos fundamentos son los siguientes:

*"... es urgente modificar nuestro Código Penal y agregar una nueva figura de falta, que tipifique con claridad esta conducta y establezca la sanción correspondiente, de aplicación general y, por ende, no queden al arbitrio de ordenanzas más o menos drásticas."*

Y la modificación propuesta era la siguiente, digo era, porque en este momento dicho proyecto se encuentra en el estado de archivado:

“En el artículo 496 del Código Penal, agréguese el siguiente numeral 39, nuevo:

39.- Los que mediante carteles, avisos u otros medios impresos, o con la utilización de pinturas de cualquier tipo, procedieren a la fijación de mensajes, dibujos o similares en plazas, mobiliarios de las plazas, monumentos, inmuebles declarados con valor patrimonial en razón de su historia o aporte cultural, como también en vehículos dedicados al transporte público urbano e interurbano.

En la misma sanción incurrirán quienes, mediante el uso de los medios descritos en el inciso anterior, realizaren las conductas descritas en muebles o inmuebles de particulares, sin contar con la autorización respectiva.

En todo caso la sanción podrá ser conmutada por servicios en beneficio de la comunidad que impliquen favorecer el aseo y ornato de la comuna donde se cometió la falta.

Para el caso de reincidencia deberán imponerse ambas penas.”

Cabe destacar que las víctimas de los graffiti no sólo pueden perseguir la responsabilidad penal, sino también la civil, exigiendo la correspondiente indemnización de perjuicios. Muy relacionado con esto se encuentra otro proyecto de ley, el N°7076 de fecha 01 de Septiembre del año 2009, presentado por el diputado Marcelo Díaz, que busca modificar el código civil y también el penal. Este proyecto de ley se pone en el caso en que el o los victimarios sean menores de edad, para tal caso, atendido que son inimputables, establece la responsabilidad civil de los padres. Para tal efecto, y como señalé anteriormente, busca modificar el artículo 2320 del código civil, que es donde se contiene los casos de responsabilidad extracontractual por el hecho de terceros. Y a la vez, también propone la modificación del artículo 485 del código penal, que está ubicado en el epígrafe de los delitos de daño. La modificación sería la siguiente:

“Modifíquese el artículo 485 del Código Penal, en el siguiente sentido:

a) Agréguese el siguiente numeral 9° en el inciso primero:

*9° Mediante carteles, avisos u otros medios impresos, o con la utilización de pinturas, procedieren a la fijación de mensajes, firmas, rayados, dibujos u otro registro semejante, en plazas, mobiliarios de las plazas, monumentos, inmuebles, como también en vehículos dedicados al transporte público de pasajeros.*

b) Agréguese el siguiente inciso segundo:

*Tratándose de los hechos establecidos en el inciso precedente el padre, y a falta de éste la madre, es responsable civilmente de los hechos de los hijos menores. Asimismo el tutor o curador es responsable de la conducta del pupilo que vive bajo su dependencia y cuidado”<sup>21</sup>*

Este proyecto de ley, a diferencia del anterior se encuentra en plena tramitación.

Como puede observarse, aun cuando el graffiti sea una práctica que se realiza hace muchos años, hace siglos, nuestro legislador parece algo obsoleto.

### **36. El Brigadismo muralista en Chile.**

En este apartado analizaré un tema que dejé pendiente, a propósito, cuando desarrollé la historia del graffiti, cuál es el Brigadismo Muralista en nuestro país. Y lo dejé para el final, por dos razones: la primera, porque me parece que tiene una enorme riqueza desde el punto de vista ético- jurídico, que desborda el simple análisis histórico. La otra razón, radica en la necesidad de conocer ciertos aspectos preliminares para una más acabada comprensión del tema que abordaré.

### **37. Contexto.**

A mediados de los años sesenta surgió en Chile una nueva forma de hacer propaganda política: las brigadas muralistas, una experiencia original que alcanzó gran auge durante el gobierno de la Unidad Popular (UP). En la contienda política de 1964 encontramos antecedentes de

---

<sup>21</sup> Biblioteca del Congreso Nacional. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.bcn.cl/>

esta forma de usar los muros de la ciudad con fines electorales. Al inicio de la campaña presidencial, en mayo del 63, en todas las ciudades del país aparecieron pintados los muros con las llamadas estrellas de Frei, ante lo cual los adherentes a la candidatura de Salvador Allende en Valparaíso decidieron montar una ofensiva.

Este tipo de muralismo se transformó en un fenómeno político cultural que, durante las campañas electorales de 1970, se multiplicó y extendió a los partidos de todas las tendencias. Sin embargo, fueron los partidos de la candidatura de izquierda los que llevaron más lejos la práctica brigadista y la sacaron de su estricto encuadre propagandístico, para convertirla en un medio de expresión popular y colectivo. Entre las primeras figuran la Brigada Ramona Parra (BRP), de las Juventudes Comunistas, y la Brigada Elmo Catalán (BEC), de la Juventud Socialista, junto a otras como la Inti Peredo, también socialista; la Brigada Hernán Mery, de la Democracia Cristiana; la Brigada Roberto Matus, del Frente Nacionalista Patria y Libertad.

La Brigada Ramona Parra, nacida en 1968, fue la más popular y quizá la que alcanzó mayor continuidad a lo largo del tiempo. Organizada sobre la base de la estructura orgánica del Partido, con jóvenes bien capacitados para realizar el trabajo de rayados en las calles, llegaron a ser las grandes protagonistas de los muros de los años setenta. El nombre Ramona Parra fue elegido en homenaje a una joven comunista muerta en la Plaza Bulnes en 1946, a manos de las fuerzas policiales.

Las Brigadas Ramona Parra se fueron multiplicando en las células juveniles del Partido Comunista (de fábricas, liceos, puertos, universidades, etc.) a partir de sus respectivos grupos de propaganda, que, cuando eran regulares y organizados, tomaban el nombre de BRP. A la hora de pintar un muro, los grupos se organizaban de acuerdo a distintas especialidades: trazadores, fondeadores, rellenadores y fileteadores.

La BRP llegó a realizar un trabajo propagandístico de gran calidad, que contrastaba con los rayados simples y desorganizados de los otros partidos. La gran presencia que el Partido Comunista estaba teniendo en los muros causó preocupación en el Partido Socialista, motivando la formación de una brigada organizada y bien capacitada, que pudiera

competir en calidad y presencia con la Ramona Parra. Esta tarea, encomendada a la Juventud Socialista, se materializó en 1969 en la creación de la Brigada Central, que más tarde tomó el nombre de Pedro Lenin Valenzuela, para luego llamarse Elmo Catalán, dando lugar a las famosas BEC de la Juventud Socialista. Desde entonces, los muros llegaron a tener prácticamente sólo dos grandes protagonistas del rayado político: el negro sobre amarillo de la BRP, y el rojo sobre blanco de la BEC.

Para la campaña del setenta, las distintas brigadas de los partidos de la Unidad Popular se organizaron en apoyo a Salvador Allende, y una semana antes de las elecciones coordinaron una iniciativa llamada "*Amanecer Venceremos*". Durante la noche del primero de septiembre, cientos de brigadas a lo largo del país pintaron en los muros la consigna "+3 Allende Venceremos ¡Unidad Popular!", que a la mañana siguiente solo en Santiago estaría repetida unas 15 mil veces. Entre 1968 y 1970, los rayados de las brigadas consistieron en breves consignas escritas en dos o tres colores. El día de la elección de Allende, el 4 de septiembre de 1970, marcó el inicio de una nueva fase del brigadismo, con la incorporación de imágenes y colores en los rayados murales de la BRP.

Surgió en las BRP un muralismo cercano a la práctica artística, de gran calidad, a lo que la BEC reaccionó, primero intentando emular los murales de la Ramona Parra, pero luego desarrollando una práctica muralística también de gran calidad, con una importante influencia del muralismo mexicano. De esta manera, el rayado político de la BEC fue desplazado por un brigadismo netamente artístico, de mayor complejidad plástica que los de las BRP, pero con menor producción. En cierta forma, el sentido propagandístico fue siendo reemplazado por el juicio estético.

Así, durante el gobierno de la Unidad Popular, el brigadismo pasó de ser una práctica de propaganda política, a convertirse en un medio de expresión colectivo en el que participaron diversos grupos anónimos integrados por artistas, militantes, estudiantes, obreros, comprometidos con el nuevo proyecto social. Se hizo del mural "un lenguaje simple, un silabario de imágenes políticas y plásticas".

Pronto el trabajo de las brigadas comenzó a relacionarse con la política cultural del gobierno de la Unidad Popular, lo que convocó a muchos artistas a vincularse con este trabajo. Muchos pintores consagrados, como Roberto Matta, José Balmes, Gracia Barrios, se acercaron a las brigadas y participaron en la realización de una serie de murales. En el marco de la política cultural de la UP, las brigadas fueron percibidas como parte del proceso de avanzada hacia la *"nueva cultura"* que debía emerger camino al socialismo. Aparece *"una doble dirección en lo que se espera de la producción de las brigadas: una herramienta de comunicación de masas de los logros del régimen, por un lado; una vía para democratizar el acceso al arte, por otro"*.

Uno de los más importantes trabajos de esa época fue realizado a orillas del río Mapocho en 1972. Una serie de murales, que cubrían unos 200 metros, narraba la historia del movimiento obrero chileno y la del Partido Comunista. En ellos participaron artistas como Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi, José Balmes, Gracia Barrios y estudiantes y profesores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Esta obra fue cubierta con una mano de pintura gris a poco tiempo del golpe militar del 73. Más tarde, los temporales de 1982 lavaron los muros y las imágenes reaparecieron brevemente, hasta que fueron nuevamente cubiertas, por disposiciones del régimen. Otro hito que marcó la práctica muralista de este período fue un mural pintado en 1971 por Roberto Matta, en conjunto con la Brigada Ramona Parra en La Granja, y que se llamó *"El primer gol del pueblo chileno"*.

En una publicación de la época, la colección *"Nosotros los chilenos"*, de la Editorial Quimantú, Matta dejó el siguiente testimonio: *"A mí me parece que lo más importante en el contexto de Chile, en el momento en que estamos, es que el artista salga a la calle. Que salga a la calle en una forma simple. Porque no somos nosotros los que vamos a hacer aparecer esta ideología nueva: va a venir de abajo"*

Cerca de un año y medio duró la práctica brigadista tal como se dio en el contexto del gobierno de la Unidad Popular. Las campañas de la oposición para derrocar al gobierno cambiarían pronto el paisaje político, afectando también el trabajo de las brigadas. La prensa de oposición las atacaba continuamente, de manera que hasta hoy, en algunos medios y registros históricos, se ubica a las brigadas Ramona

Parra y Elmo Catalán como grupos violentistas y paramilitares. Como recuerda Bahamondes, el trabajo en las calles se les hacía cada vez más difícil.

### **38. Después del 73.**

En 1973, luego del golpe de Estado, y como ya mencionamos, la administración militar dispuso que fueran borrados los murales creados durante la Unidad Popular, los de las brigadas políticas y también los murales artísticos, incluyendo el de La Granja en que participó Roberto Matta. Al igual que los del resto de las brigadas, los murales de la BEC fueron completamente destruidos, sin que se hubiese realizado registros sistematizados de ellos. Durante la dictadura, los brigadistas fueron fuertemente perseguidos, algunos fusilados frente a sus propios murales. Las brigadas fueron desarticuladas y las prácticas muralistas solo tuvieron algunas manifestaciones en el exilio, que había afectado a muchos de quienes participaron en ellas. En el país, nuevas prácticas de muralismo político volvieron a emerger en los años ochenta, en el contexto de las luchas contra el régimen militar.

Espontáneamente se fueron formando grupos de pintores, que después se convirtieron en verdaderas brigadas, cuyas expresiones más comunes fueron las brigadas poblacionales y los talleres populares. Los sectores más marginados encontraron en el "*mural social*" un medio de expresar su protesta. En sus trabajos, colectivos y transitorios, manifestaron el descontento y rechazo frente a la represión y a la situación económica y social: se denunciaba la cesantía, la pobreza, la tortura, la desaparición de gente. Algunas incluso incorporaron elementos formadores para el enfrentamiento con las fuerzas militares: a través de pinturas murales se enseñaba cómo armar una bomba molotov, cómo construir armas hechizas, cómo usar un fusil. Los murales eran destruidos o borrados rápidamente.

En los noventa siguió existiendo actividad en el campo de la muralística colectiva, sobre todo en sectores populares como Villa Francia, La Victoria, La Bandera, La Legua, Santa Adriana. En 1994 se realizó en la población La Bandera el evento "La muestra muralística más grande de Chile", donde se hizo patente un desplazamiento temático en relación con los murales anteriores: reivindicación del pueblo mapuche, lucha contra la drogadicción, temas sociopolíticos,

derechos humanos, salud, ecología, entre otros, firmados por brigadas como Elmo Catalán, BRP, Brigada de la Juventud Demócrata Cristiana, La Garrapata, Brigada de la Juventud Socialista, PROVO, DOMO AMULETI, La Chapa, Chanfró, Unidades muralistas Camilo Torres (UMCT), Revolución, Enjambre, La Punta, y otras. En la década de los noventa aún era posible observar rayados políticos del estilo propagandístico de los sesenta, como fue la operación de la candidatura de la Alianza por Chile para las elecciones presidenciales de 1999, que organizó una red a escala nacional para rayar en los muros "Con Lavín viva el cambio". Este tipo de práctica, sin embargo, se diferencia en mucho del trabajo continuo, voluntario y militante de las anteriores brigadas de propaganda de los partidos

La "retórica de los muros" que caracterizó la década de los noventa, y que continúa hasta hoy, está marcada por el signo de los nuevos movimientos sociales, por los nuevos lenguajes y expresiones juveniles puestos en la trama urbana, y por el uso de los muros como soporte de una necesidad de expresión individual, mucho más que por temáticas políticas y colectivas. Jóvenes rayan las paredes con los nombres de sus astros de rock, con el nombre de sus grupos o pandillas, con declaraciones de amor; también se ven rayados de grupos religiosos, que proclaman "2000 años de victoria", "Cristo viene, prepárate", junto a mensajes de colectivos antidrogas, ecológicos, entre otros.

En este contexto de uso transgresor de los muros, el de los noventa, se ha desarrollado la mayor parte del trabajo de la Brigada Chacón, con una obra emparentada con los rayados de las brigadas políticas de los primeros años, antes de que se convirtieran en muralística plástica, pero que difiere en cuanto a procedimientos, motivaciones y lenguaje político.

### **39. Un medio de comunicación alternativo.**

Si bien ha realizado trabajos de propaganda política y durante mucho tiempo respondió, además, a los criterios del Partido Comunista, el trabajo actual de la Brigada Chacón representa un gran cambio en relación con lo que fueron las anteriores brigadas muralistas. Ya no como una brigada de propaganda política, pero conservando valores e ideas que los vinculan a una práctica política de izquierda, la Chacón se autodefine como un medio de comunicación alternativo.

En la base del trabajo de la Chacón está la convicción de que toda comunicación es política, y de que la comunicación social es “el escenario predominante de la lucha ideológica y uno de los instrumentos más sutiles y eficaces de dominación del sistema”. Ante el control de la comunicación social por parte del actual esquema de dominación, con el que se pretende *“hacer carne en el sentido común de la gente un sistema de relaciones económicas, políticas, sociales y de producción fundado en la desigualdad”*, el trabajo que la Chacón realiza con la puesta en escena de sus mensajes se orienta a la formación de un contrapoder alternativo en el ámbito de la comunicación.

### **¿Por qué Chacón?**

Juan Chacón Corona (1896-1965), obrero de origen campesino, fue militante del Partido Comunista desde su fundación en 1922. Preso político y relegado en varias oportunidades, fue elegido diputado por Valparaíso en 1941. Fue también dirigente del Instituto Nacional de Economía Agrícola y líder del Frente de Acción Popular (FRAP). El significado del nombre de la Brigada está expresado en uno de sus documentos informativos de la siguiente manera:

*Juan Chacón nació en Lampa el 9 de octubre de 1896. Fue un comunista chileno, patriota y constructor sencillo (ignorado por la mayoría, como tantos) de las transformaciones que lograron hacer parir la era. Aunque la criatura no haya resultado precisamente el corazón que soñamos.*

El trabajo de la Chacón se ha caracterizado por su continuidad en el tiempo. Tras él existe una constante preocupación por contar con información que respalde los contenidos de los mensajes, además de un permanente contacto con el mundo social: la conversación cotidiana, sobre todo con jóvenes; la observación de lo que día a día está ocurriendo en las calles.

A diferencia de las brigadas anteriores, la Chacón no recurre a murales pintados directamente en las paredes. Con la creación del primer mensaje se ideó la técnica del papelógrafo, un trabajo artesanal que consiste en pintar frases en extensas franjas de papel que luego se pegan en diversos muros de la ciudad. Este procedimiento fue ideado por razones de seguridad, debido a que la Brigada nació en tiempos de dictadura. No requiere la movilización de un gran número de personas, permite la realización de un trabajo tranquilo en un taller y el despliegue del mensaje en la calle en unos pocos minutos. Otro de los rasgos importantes de la práctica de la Brigada es la incorporación de un

registro fotográfico de cada intervención, lo que la diferencia de las efímeras producciones de las brigadas de los años sesenta y setenta. Casi no quedan registros de los murales realizados por la Ramona Parra.

El contexto de la transición democrática, los cambios operados en la cultura política nacional y en los partidos políticos, así como el nuevo escenario mundial que sucedió a la caída del muro de Berlín, hicieron imperativa una reformulación de los antiguos códigos de comunicación política con que se manejaba la propaganda y los mensajes de las antiguas brigadas muralistas. Las diferencias que se aprecian, sobre todo en relación con el tipo de mensajes, así como con la fórmula de organización —el trabajo aislado de un pequeño grupo—, dicen mucho de los cambios ocurridos en este período.

Algunos de los mensajes destacados de la Brigada Chacón son:

Mensajes dirigidos a los jóvenes:

- ¡Joven! Usa la imaginación para luchar por tus ideas.
- ¡Inscríbete, joven! Los sueños no están en crisis.
- Si este sistema coarta los sueños... la droga te los mata.

Reflexiones sobre la política:

- Que los nuevos tiempos... no privaticen nuestros sueños.
- La política debe volver a ser... una práctica de ideas.
- A reencantar la política... los jóvenes merecen más.
- La vida sin utopías... es sólo un ensayo para la muerte.

Cultura y Televisión:

- ¡Mala onda! Un país moreno con televisión rubia.
- Buena onda... Desatar la cultura, a pesar de la TV.
- ¡Ciudadano! Después de ver TV, pide indemnización.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Sandoval, Alejandra. *Palabras escritas en el muro. El caso de la Brigada Chacón*. [Libro]. Colección Intervenciones en la Ciudad. Santiago de Chile : Ediciones SUR, octubre, 2001; 1ª edición.

**ALGUNOS GRAFFITI.**







23

<sup>23</sup> Yutronic', José y Pino Francisco. El libro del Graffiti. Editorial Pardepés. Temuco, 2005.

## **SÍNTESIS.**

### **CAPÍTULO I**

### **Conceptos Fundamentales.**

La delimitación teórica del objeto del graffiti es compleja, pues se puede hacer referencia tanto al dibujo como a la escritura. Por ejemplo: textos, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase, realizadas con variada utilización de recursos, sobre muros u otras superficies resistentes.

Quizás uno de sus rasgos más distintivo sea el que convierte al graffiti en escritura propia del "*espacio público*", noción que ha venido ganando gran protagonismo en la literatura sobre la ciudad, de modo que hasta se ha constituido en una de las formas contemporáneas de aludir a ella.

El espacio público, entonces, puede ser comprendido en el territorio más amplio de la ciudad y también puede corresponder al espacio cotidiano del barrio. Desde esta perspectiva, se entiende la diferencia entre un graffiti que se instala en un barrio (puesto allí en diálogo con el vecindario) y un graffiti instalado en una ruta clave para los desplazamientos de una ciudad (que aspira a ser visto por gran cantidad de personas.) Un espacio o territorio debe ser considerado en un determinado momento: una inscripción graffiti debe ser contextualizada en las circunstancias sociales e históricas dentro de las que se concibe su mensaje.

Así, los graffiti se integran como parte de las construcciones discursivas y narrativas de la ciudad y, en sí mismos, constituyen representaciones de ésta. Indudablemente, sin la existencia de este factor de ordenación de los modos de comunicación, el graffiti no podría generarse.

Al mismo tiempo y gracias a esta eclosión mediática general y particular del graffiti contemporáneo, se comprueba de nuevo que el graffiti, como medio, no es solo una actividad productiva, sino que implica un actuar, una intención, una voluntad, un compromiso, una rebeldía, siendo como es un medio creativo de expresión o comunicación, ajeno a la cultura institucional y al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estético-musicales.

Buscar un concepto adecuado de graffiti no es fácil, pues diferentes autores dan conceptos distintos, con características diversas, lo cual hace que, muchas veces, dudemos si estamos o no frente a un verdadero graffiti.

Un concepto básico y preliminar es que el **graffiti** (palabra plural tomada del italiano **graffiti, graffire**) o **pintada** corresponde a varias formas de inscripción o pintura, generalmente sobre mobiliario urbano. Admitiéndose como válido el uso de *graffiti* en singular, y de *graffitis* en plural, aunque se recomienda usar la palabra «*grafito*», singular, y «*grafitos*» para su plural, que son las versiones castellanizadas de *graffito* y *graffiti* respectivamente. Aún aceptando la castellanización de *graffiti* a «graffiti», se recomienda evitar el uso de *graffiti*, ya que en español no existe la grafía *ff*.

Respuestas convincentes para este dilema las encontramos en los estudios del profesor Armando Silva Téllez, quien nos señala que para que una inscripción urbana pueda llamarse graffiti debe estar acompañada por siete valencias o características que actúan a manera de correlatos: **marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad, velocidad y fugacidad.**

Las tres primeras son **pre-operativas**, esto es, existen previamente a la misma inscripción, por lo cual no habrá graffiti si no le antecede el conjunto de las tres condiciones. El grupo de las siguientes tres valencias, responde más bien a circunstancias materiales y de realización del texto, por lo tanto las consideramos **operativas**. La última valencia corresponde a su vez a un concepto que consideramos **pos-operativo**.

De esta manera, la definición que se puede construir después de observadas estas características, sería la siguiente: **graffiti, corresponde a un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que, en el expresar aquello que comunican, violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta.**

Lo anterior traduce que el graffiti plenamente cualificado posee todas las valencias en máxima tensión, pero también el graffiti puede carecer de alguna de ellas produciéndose otros fenómenos intermedios.

La historia del graffiti no es un ámbito muy pacífico, ya que existen distintas visiones, sin perjuicio de esto, podemos apreciar dos hitos fundamentales.

Un primer hito lo constituye lo ocurrido en mayo de 1968 en la ciudad de París, en donde los muros de la ciudad fueron profusamente utilizados para la difusión de ideas. Un movimiento universitario por mayor libertad individual, social y política se fue multiplicando en poco tiempo, hasta desencadenar un levantamiento popular nacional y continental, acompañado por masivas huelgas estudiantiles y obreras. Los graffiti inscritos entonces han pasado a la historia como un símbolo clásico de la revuelta.

Un segundo hito, está dado por el graffiti Hip-Hop, que surge en Estados Unidos a comienzos de la década de los setenta, como instrumento de expresión pública de la Zulu Nation, organización y movimiento cultural contra la violencia, la droga y el racismo fundado por Afrika Bambaataa en 1973.

En palabras de García Canclini, este tipo de expresión graffiti: *"fue el que más típicamente quiso delimitar espacios en una ciudad en desintegración y recuperar territorios"*, generando un movimiento plástico donde sobresalen la elaboración de grafemas con mayor énfasis en la forma y el color.

En América Latina es posible encontrar graffiti de ambos géneros: de la tradición francesa y de la norteamericana. Pero lo más novedoso es que en nuestro continente la expresión graffiti adquiere su particularidad debido a los contextos específicos en que se desarrolla, las mezclas diversas, reinenciones, transculturaciones, que justifican la búsqueda de lecturas y de herramientas críticas especiales para los graffiti que se exponen en los muros de nuestras ciudades.

Hay autores que, a propósito de los dos hitos señalados, dentro de la historia del graffiti, buscan desentrañar o más bien crear una clasificación artificiosa entre graffiti americano y europeo. Clasificación muy criticada básicamente, porque mostraría la consagración de una distinción y confrontación ocurrente entre la realidad cultural americana y la europea desde su vinculación argumental con los elementos o componentes más prestigiosos en una categorización racionalista. En

consecuencia, el graffiti europeo sería racionalista e intelectual y el americano pasional y hedonista.

### **CAPITULO III**

#### **Técnicas del Graffiti.**

Rotuladores o plumones y aerosoles han sido siempre los instrumentos más utilizados del arte del graffiti, existiendo una gran variedad de ambos que se ha ido perfeccionando con el paso del tiempo.

Pero, sin duda, la técnica por excelencia, hoy por hoy, del graffiti es el aerosol o **spray**. Las razones son su convencionalismo, sus abundantes colores ya mezclados, su relativa limpieza y, sobre todo, su fácil uso.

Sin embargo estas no son las únicas herramientas. También reconocemos, por ejemplo: tizas, velas, piedras o incluso ácido que, entre otros, han servido para dejar marcas. Se sabe que los primeros utensilios para dibujar en los vagones de metro fueron en principio pinceles y pintura hasta el descubrimiento del spray (aerosol).

### **CAPÍTULO IV**

#### **Morfología del Graffiti.**

Cuando hablo de la morfología del graffiti, me estoy refiriendo a las distintas formas que este asume. Cada vez que recorremos una ciudad nos encontramos con muchos graffiti, los que a simple vista nos parecen iguales, pero la realidad es otra.

Las formas que pueden asumir son infinitas, pero aun así los autores han construido algunas clasificaciones en base a ciertas características básicas.

Entre las clasificaciones más importantes, tenemos las siguientes: la **Firma o Tag**, que es la forma más básica y que consiste en estampar el nombre o apodo de quien lo realiza. Las **Block Letters**, que consiste en la realización de letras muy simples, generalmente gruesas y con rellenos sencillos, legibles y de gran tamaño. El **Wyld Style**, o estilo salvaje, cuya principal característica es agregar un elemento accesorio a la frase o palabra como pueden ser: círculos, semicírculos, espirales, picos y, sobre todo, flechas. El **Model Pastel** que busca crear un efecto de tridimensionalidad en las letras. El estilo **Dirty** o estilo basura, que está basado en la trasgresión de los elementos formales y estéticos del graffiti, es decir, desdibujándolo, creando formas "*incorrectas*",

deformidades, colores repelentes a priori y, en definitiva, generando un estilo sucio. El **Graffiti Orgánico**, en este estilo las letras cobran un carácter propio adoptando formas de objetos, fusionando así el dibujo de letras tradicionales en el graffiti con complementos como personajes u objetos. La inserción de **personajes** o de **íconos**, en donde la diferencia entre uno y otro radica en la facilidad que proponen los segundos. Y por último tenemos el **graffiti abstracto** que es aquel donde el graffiti pierde su forma e identidad, en donde el único rasgo que le liga al graffiti es su ubicación o que el autor sea un escritor de graffiti.

## **CAPÍTULO V**                    **Aspectos Socio- Culturales.**

El graffiti como movimiento cultural, es uno de los movimientos artísticos más internacionales, en extensión y participación que haya existido nunca en la era contemporánea y en toda la historia.

La influencia del graffiti de Nueva York (graffiti Hip-Hop) resulta, vital para entender el desarrollo del graffiti mundial, como la influencia de su escena artística para entender el desarrollo del arte actual en un mundo cada día más globalizado.

El que finalmente se convierta el H.H.G. (graffiti Hip-Hop) en el modelo grafitero hegemónico en Europa (y en el mundo), sin duda, se debe a su alto desarrollo particular, como propuesta creativa que reúne el objeto, la acción y el pensamiento, que funde forma y contenido, y a su integración dentro del potente movimiento Hip Hop, que amalgama toda una serie de propuestas artísticas acogidas en los que se denomina como cultura de calle. En el éxito de la difusión y aceptación del Hip Hop y del H.H.G. fuera de sus coordenadas originarias jugarían un papel fundamental los medios de comunicación, la cultura de masas y la industria del espectáculo.

Pero, también se produce, en el terreno plástico, porque venía a satisfacer una búsqueda previa por parte de la juventud europea de unas formas de expresión gráfica que expresasen sus visiones y proyectos. Una búsqueda que ya había generado soluciones gráficas interesantes, pero no tan básicamente deslumbrantes como la que se les ofrecía. También, por otro lado, su éxito se debe a la puntualidad endémica y diversidad de aquellos modelos existentes en aquellos años

en los países de la Europa capitalista que pudieran haber constituido una alternativa consistente al modelo neoyorquino. Una dispersión que se vio aglutinada, provocando una aparente unificación formal del graffiti de firma europeo en los años 90.

En definitiva sin la aparición del HHG el graffiti europeo podría haber generado una propuesta equiparable pero que no habría sido tan efervescente ni más potente como la hay ahora.

Ahora bien, el graffiti como movimiento cultural que es, nos presenta la siguiente interrogante: ¿se trata de un movimiento subcultural o contracultural? Creemos que la respuesta es clara, se trata de un movimiento contracultural. Esto se debe a que nace desde la rebeldía y el enfrentamiento a los principios que sustentan lo establecido y asume, desde su génesis, un lugar de antagonismo respecto de la cultura oficial e institucionalizada desde el poder. Busca abiertamente instalar una forma de entender, habitar y construir el mundo y la sociedad radicalmente opuesta a la que se presenta, de modo "oficial", desde las cúpulas sociales.

Sin embargo, se ha reconocido que, durante el desarrollo de todo movimiento, hay mutaciones e importantes transformaciones que pueden modificar drásticamente el sentido original de los mismos. Esto, sin duda, ha ocurrido con el graffiti Hip Hop en su etapa de masificación, pues se le van incorporando diferentes elementos a partir de la inclusión de nuevos protagonistas. A partir de ello, se genera un proceso de diversificación de sentido y discurso que lo convierte en un movimiento altamente heterogéneo y multidimensional.

Paralelamente a lo anterior, y como ha ocurrido con todos los movimientos contraculturales de alcance masivo, la cultura oficial, a través de sus diversas estrategias, mecanismos y dispositivos, intenta desbaratar su esencia rebelde, desarticular su contenido potencialmente peligroso y dejar sólo ciertas formas y códigos superficiales, que luego son mercantilizados por la maquinaria comercial del sistema social dominante a un público ávido de "*jugar a ser rebelde*".

Como se puede apreciar, nada que rodee al graffiti es pacífico, y otra muestra de ello corresponde a las múltiples de respuestas que se formulan a la pregunta: ¿por qué se hace graffiti?

Las respuestas son variadas, teniendo presente que existen dos medios para alcanzarlas: primero obtenerlas de la fuente misma, del escritor mismo, pero estas tampoco nos ayudan mucho porque depende de cada persona, de sus motivaciones más íntimas, de sus finalidades personales. La segunda forma es estudiando el hecho desde distintos puntos de vista, tratando de, objetivizar el asunto. Dentro de este segundo camino podemos destacar las siguientes respuestas a modo de ejemplo: se trata de una fruta prohibida, y como tal, se realiza por el sólo placer de hacer lo que no está permitido. También es posible que se lleven a cabo sólo para delimitar territorios en el caso de las bandas callejeras violentas o sólo con fines de competencia.

## **CAPÍTULO VI**                      **Relevancia Ético- Jurídico del Graffiti.**

Hasta el momento, me he centrado en el aspecto interno del graffiti, en su esencia misma, tratando de agotar toda su temática. Sin perjuicio de esto, corresponde tratar el aspecto externo de este fenómeno, que está constituido por las opiniones de todos aquellos que sólo observamos: los "outsiders".

Lo más interesante como problema, de la mirada sobre el graffiti, es su relación con lo que muestra, lo que se representa en el escenario graffiti, lo inquietante y siniestro que puede asimilarse a lo obscuro y prohibido. Para estudiar de adecuada manera la relación que existe entre la ciudadanía y el graffiti, el profesor Silva Téllez nos entrega tres pasos que se deben seguir: *exhibición, encuadre y mirada*. Es evidente, una vez que se dan estos elementos en el plano de la realidad, se produce un movimiento de lo ético a lo estético y al contrario, de lo estético a lo ético.

Debemos reconocer que el graffiti se debate y se mueve al ritmo del ver ciudadano, dentro de presiones sociales concretas, pero que paradójicamente, son las mismas condiciones que han originado la representación graffiti: podría afirmarse que "*Lo que muestra el graffiti es lo que a él mismo se le prohíbe y ahí ya estamos en su mecánica delirante*". Nuestro estudio sobre la mirada nos condujo finalmente a concebir que aquello que cualifica el punto de vista del graffiti es su exposición pública, y por tanto no estamos ante la mirada de un espectador o de un asistente, sino ante la de un ciudadano.

Otro aspecto externo del graffiti, y que merece mucha atención, es su relación con el ordenamiento jurídico, debido a que no se puede desconocer que cada vez que se realiza un graffiti estamos vulnerando un derecho. El legislador se pronuncia, de manera escueta y en términos poco claros, en el código penal, existiendo dos proyectos de ley que buscan terminar con esta problemática. Estos proyectos se encuentran entrampados en el Congreso.

Otro aspecto importante, y que tiene una relevancia notable en nuestro país, es el fenómeno del brigadismo muralista.

Herederero del movimiento estudiantil que tuvo lugar en París en Mayo de 1968, es parte de nuestra historia como país, nació en un periodo complicado cercano a 1973 y se mantiene plenamente vigente y activo hasta el día de hoy.

Este movimiento surgió tenuemente como un limpio debate de ideas, que se dio entre todos los sectores políticos, decayendo de cierta manera después del golpe militar de 1973. Digo de cierta manera, porque fue muy perseguido, sin embargo fue una forma de darle aun más fuerza y de idear distintas formas para mantenerse con vida, como por ejemplo la creación de papelografos en vez de pintar murallas en la vía pública, todo con el fin de acortar los tiempos de ejecución y evitar ser sorprendidos infraganti.

El brigadismo muralista tiene una relevancia ética y jurídica destacada. Con sus mensajes han hecho reflexionar a generaciones, no sólo con consignas de corte político, sino que desbordando todo el espectro público de nuestro país. Muchas veces con humor e ironía, siempre ha servido como un medio de comunicación de los que no tienen voz y quieren gritar. Constituye un elemento expresivo de mensajes en abierta y rotunda pugna, con lineamientos fundamentales del imaginario social dominante.

## CONCLUSIÓN.

Al finalizar este trabajo, me queda la sensación de que el movimiento graffiti ha sido bastante menospreciado. El común de la gente se queda con la impresión de que se trata de un simple rayado realizado por algún vago.

Sin embargo, me parece que es mucho más que eso, es fruto de un movimiento que no tiene nada que envidiarle a movimientos mundialmente respetados como el surrealismo, el dadaísmo, el naturalismo o cubismo. No se trata de condenar la ignorancia, puesto que la comunidad en sí desconoce la historia, la riqueza, y la relevancia de este movimiento.

Sí me parece que la importancia y la crítica están dadas en que se deben abrir las puertas a todas las formas de expresión y comunicación de ideas. Dejar de lado las limitaciones y los prejuicios, para así poder ver más allá, en este caso, de un simple rayado en la pared.

Creo que frente al dilema entre penar duramente a quienes realicen graffiti y educar a la población, siempre es mejor esto último, ya que ayuda no sólo a los escritores, sino también a la misma población para poder entender en qué consiste esto de *rayar las paredes*.

Siguiendo esta misma línea, me parece que habrá que cambiar ciertos lineamientos del movimiento graffiti para que esto se produzca. Por ejemplo, siguiendo a Silva Téllez, tendríamos que dejar de lado algunas de las valencias más relevantes como sería el anonimato y la espontaneidad, teniendo el nacimiento de algo híbrido que sería la mezcla entre un manifiesto y un proyecto mural. Creo, que es la única forma de que todos los actores en disputa ganen, tal cual como se ha ido dando en el último tiempo en que tanto privados como entidades públicas "regalan" espacios a fin de que los escritores puedan desarrollar su arte y embellecer el lugar. Lo cual claramente de acuerdo a lo expuesto no es graffiti.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

### **Libros y Revistas:**

**Moraga González, Mario y Solorzano Navarro, Héctor.** Cultura Urbana Hip- Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. Última Década, Diciembre, número 023 Centro de Investigación y Difusión Poblacional de Achupallas, Viña del Mar, Chile.

**Figueroa, Gricelda.** El graffiti Hip Hop en Santiago de Chile. Cuarto Propio, Santiago, 2006.

**Figueroa Saavedra, Fernando.** Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti. Editorial Minotauro Digital. Año 2006,

**Sandoval, Alejandra.** Palabras escritas en el muro. El caso de la Brigada Chacón. Colección Intervenciones en la Ciudad. Santiago de Chile; Ediciones SUR, octubre, 2001.

**Silva Téllez Armando.** Punto de vista ciudadano-focalización visual y puesta en escena del graffiti. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987

**Yutronic´, José y Pino Francisco.** El libro del Graffiti. Editorial Pardepés. Temuco, 2005.

### **Publicaciones en Línea:**

**De Diego, Jesús.** La Estética Del Graffiti En La Sociodinámica Del Espacio Urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.graffiti.org/faq/diego.html>

**Labarca, Mauricio y Narváez Javier.** "El Graffiti Contra La Pared". La apropiación del código del graffiti por parte de la industria publicitaria. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://seminariografica.uchilefau.cl/?p=771>

**Méndez, Jorge.** "Graffiti" [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>

**Ortega, Alicia.** Capítulo III. *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*. Universidad Andina Simón Bolívar. [Recurso en línea]. Dirección URL: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/ecuador/programa\\_uasb/magister/ortega.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/ecuador/programa_uasb/magister/ortega.pdf)

**Sandoval Espinoza Alejandra,** Para Una Lectura De Graffiti En Las Ciudades De América Latina. Trabajo realizado para el Seminario de Teoría Crítica Latinoamericana, profesor Grínor Rojo, del Magíster en Estudios Latinoamericanos Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile. [Recurso en línea]. Dirección URL:

**Silva Téllez Armando.** La ciudad como comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf>

#### **Sitios de consulta:**

**Biblioteca del Congreso Nacional.** [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.bcn.cl/>

**Diario El Día.** [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.diarioeldia.cl/>

**Wikipedia, La Enciclopedia Libre.** [Recurso en línea]. Dirección URL: <http://www.es.wikipedia.org/>