

INTRODUCCIÓN

Getting Up: Cuando los túneles de la memoria rebosan color

Fernando Figueroa Saavedra

(Doctor en Historia del Arte)

En 1987 la editorial Hermann Blume publicaba en España el libro *Getting Up. Subway Graffiti in New York*,¹ bajo el título en castellano de *Los graffiti*.² En aquel entonces, el grafiti de firma se mostraba por nuestras tierras y, en concreto en Madrid, como un fenómeno novedoso y de gran vitalidad; se podría incluso decir que con una gran virulencia en la capital, afectando desde los barrios periféricos hasta el centro urbano y el espacio suburbano. En 1982, Muelle (Juan Carlos Argüello), un joven del barrio de Campamento, había dado el pistoletazo de salida. Dejaba ver su firma en una escalada creciente que motivó que, en unos años, otros se sumasen a firmar por las calles o el metro y que, en definitiva, Madrid viviese un fenómeno paralelo y con una dinámica similar al del *Writing* de Filadelfia o al de Nueva York que retrataba aquel libro.

Los periodistas y los estudiosos del arte y lo social españoles, no muchos en verdad, empezaron a preguntarse seriamente acerca de su naturaleza, sus causas y sus directrices entre 1987 y 1988. En su búsqueda de respuestas, pusieron sus ojos en el referente neoyorquino, más popular y conocido por aquel entonces que cualquier otro. Hacía unos cinco años que el libro

¹ Craig Castleman, *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Nueva York: The Massachusetts Institute of Technology, 1982.

² Craig Castleman, *Los graffiti*. Barcelona: Hermann Blume, 1987. Esta misma traducción de Pilar Vázquez es la que ahora, revisada, se reedita en el presente volumen.

de Craig Castleman se había publicado en Nueva York, y fue el historiador, crítico de arte y escritor Juan Antonio Ramírez quien impulsó su traducción y publicación en España a través de la mencionada editorial, consciente de lo oportuno y esclarecedor que resultaba el que dicho texto fuese accesible. También era sensible respecto a lo que representaba culturalmente este tipo de manifestaciones y de la potencia que tenía Nueva York como foco irradiador de toda clase de influencias o antesala de precoces o anticipadoras experiencias culturales para el primer mundo.

Por otra parte, el libro de Castleman suponía un aporte más que reforzaba la posición de ciertos rupturistas de la tradición académica española, como el citado Ramírez, Román Gubern, Jaime Brihuega Sierra, Alexandre Cirici o Genís Cano, en su interés por superar los caducos límites de la investigación artística, para aproximarse a la cultura de masas y al ámbito popular, en conformidad con lo que venía sucediendo en la teoría y práctica artísticas y la dinámica estético-social. En el caso español, la construcción o exploración de una forma de cultura democrática tenía que lidiar entre ese entrelazamiento producido entre la exploración de la libertad y la reconquista popular del espacio público, y la conversión de la cultura en un producto de consumo agregado a la cesta del incipiente consumismo local, al son del concierto de una creciente reticulación mediática de los modos de vida y del creciente peso social de la imagen pública. Una cuestión que se iría haciendo poco a poco perceptible en el caso del grafiti, cuanto más avanzaba su desarrollo.

Así, las generaciones de estudiosos y artistas que se han ido sucediendo desde los años 80 hasta hoy en día nos sentimos en deuda, directa o indirectamente, con autores como Castleman, tanto por su papel pionero en el tratamiento de ciertas cuestiones como por su ejemplo y guía profesional, además de por lo fructífero de su eficaz trabajo. Sin la apertura de horizontes generada por todos ellos, subsidiaria de las corrientes de pensamiento innovadoras y del empuje que contrae toda nueva generación que se emancipe de las cadenas de la falsedad, y que quiera contribuir con brillantez al progreso social o del individuo mediante el

pensamiento y la autocrítica, la hornada de estudiosos a la que pertenezco no habríamos podido siquiera proponer o sugerir, en los departamentos universitarios de ciencias sociales o humanidades, la mera idea de hacer el más mínimo trabajo de investigación sobre este tema sin haber recibido por respuestas una risotada, una mueca de desconcierto o un ceñudo gesto de desaprobación, antes de recomendarnos gentilmente otro tipo de proyectos más adecuados u otros planteamientos más convencionales dentro del uso académico.

El legado

En concreto, *Getting Up* es una panorámica del *Writing* neoyorquino durante los años 70, concretamente en su primera mitad, que tiene como hallazgo literario el intercalar testimonios por boca de los protagonistas. Sus descripciones nos permiten conocer el desarrollo de ese grafiti de firma hasta su construcción como *Aerosol Art*, como el *Subway Graffiti*, como aquel producto cultural que acabaría siendo asumido por el movimiento Hip Hop en los años 80, con la etiqueta de «Graffiti», y exportado a través de su expansión por diversas partes del mundo desarrollado. Un proceso cuyo relato el autor concluye en un punto de fractura, en el que algunos escritores locales de aquella vieja escuela se plantearon la idea de si se estaba asistiendo a la muerte del grafiti, porque las políticas de control habían hecho que las piezas sobre los vagones no circularan y desaparecieran o porque la guerra de estilos que lo vio nacer había dado paso a una fase de descuido que favorecía la cantidad frente a la calidad o dejaba el paso libre al vandalismo de firma.

Sabemos *a posteriori* que esto no supuso su fin, pero sí su adaptación a otro nuevo marco de circunstancias. Incluso, que entre la nueva gente que se integró en la comunidad de los escritores de grafiti no se viviría el grafiti del mismo modo. Y esto nos interesa a la hora de valorar los distintos procesos o de establecer ciertas analogías, porque serán cuestiones y reflexiones compartidas por otras escenas, en las que incluso se plantearon conclusiones

semejantes cuando sus procesos alcanzaron puntos similares de desarrollo y reacción.

En esto, hay que subrayar un elemento fundamental: el carácter artístico, la voluntad de estilo y la aspiración de constituirse en un arte visual como distintivos. Es ese elemento, que va más allá de un simple dominio técnico, de la conversión del grafito en un oficio o hasta en una profesión, la máxima característica que hizo que el *Writing*, caracterizado por el *getting up*, pasase a ser *Graffiti* o, mejor dicho, *Aerosol Art*, como reclamaban a modo de apelativo correcto los escritores de grafiti puristas, encabezados por Phase II, que detestaban una palabra impropia a su cultura y que los periodistas se habían encargado de divulgar, tomándola prestada del argot académico; las galerías de arte de consagrarla, tal cual o adaptada para distinguir la producción callejera de la producida como mercancía artística: el Graffitismo o Postgraffiti (no confundir esto último con la otra etiqueta homónima generada en el siglo XXI para denominar otra variante del fenómeno);³ y el Hip Hop, de difundirla indebidamente en su frenesí renovador y comercial.

Cuestiones de nomenclatura tan anecdóticas como significativas no por lo que de certero tengan, sino porque nos advierten de un vivo e intenso debate interno dentro de una comunidad de personas reunidas por el simple hecho de ejercer una práctica común de modo perseverante y con un vivo afán de superación. Una práctica común, caracterizada por una pluralidad de maneras de entenderla y vivirla, pero capaz de generar unas pautas operativas, un argot y una cultura material y conceptual precisas y unas claves de reconocimiento concretas y fácilmente asumibles que vertebran una entidad consistente y flexible entre ciertos márgenes, conforme a su devenir histórico.

³ Fernando Figueroa Saavedra, «El Postgraffiti», en *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Madrid, Minotauro Digital, 2006, pp. 195-201; Francisco Javier Abarca, *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contra-publicidad*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, UCM, 2010, pp. 54-56.

El autor

Respecto a su autor, Craig Castleman era un profesor ayudante de comunicación en el Bernard M. Baruch College de Manhattan. Su interés por el fenómeno del grafiti le llevó a tomar contacto con los escritores de grafiti y a indagar acerca de su subcultura. También se preocupó por atender la visión que se había transmitido del fenómeno a través de los medios de comunicación y su vinculación con la política municipal y los medios diseñados para controlar el fenómeno. No obstante, Castleman emprendía una labor netamente descriptiva, bien ordenada, con fundamento y bastante equilibrada, que, sin embargo, pese a no tomar partido por ninguno de los frentes, nos convertía todo lo reflejado en su relato en algo muy próximo, muy humano, y ofrecía además al lector la posibilidad de establecer sus propios juicios de valor, a partir de unas informaciones sobre las que reinaba una patente pretensión de objetividad.

Cuando publicó en 1982 su *Getting Up. Subway Graffiti in New York*, se proponía esclarecer aspectos que parecían ocultos o no felizmente transmitidos por los medios de comunicación. Con esta actitud, había aportado no sólo un magnífico testimonio del *Writing* neoyorquino que se desarrolló a lo largo de la década de los 70, sino que además lo había hecho partiendo de una fórmula muy amena e ilustrativa que sentaría precedentes y que trasluce la influencia de los reportajes de prensa o de los documentales televisivos: los protagonistas hablaban en primera persona y con su lenguaje propio. Gracias a su trabajo de campo, documentó la década en que aquello empezaba a tomar forma, se definía, se consolidaba y parecía, incluso, que fijaba sus propios muros y tocaba fondo. Sin embargo, estudios como el suyo supusieron tanto una vía de divulgación de lo que pasaba en Nueva York y un modo de que no se olvidase aquello, como una puerta a la difusión, al rebrote o a la emulación del fenómeno, como veremos. Incluso, como vimos, fue un acicate para emprender con dignidad el estudio del fenómeno, con la garantía de que se trataba de un objeto de estudio con peso y consistencia.

Quizás no lo pretendía, pero el mismo Castleman tenía que ser consciente de esa posibilidad, de ese papel ambivalente de su libro

como testigo y transmisor. Así resaltaba esa ambivalencia cuando, por su parte, analizaba el papel de la prensa hasta en su silencio informativo. Por tanto, tuvo que ser consciente de que su libro sería en un plazo mayor o menor otra vía más de expansión del *Writing* neoyorquino. Aunque quizás no podía hacerse una idea de lo fundamental que sería por ese papel que adquiriría como cohesionador en su reproducción mundial.

Castleman, junto a otras figuras como Norman Mailer, Henry Chalfant o Martha Cooper, entre otros,⁴ fueron con sus libros los indagadores y propagadores comprensivos del *Writing* o *Graffiti* más allá de su ciudad de origen. Posiblemente sin quererlo, porque sus motivaciones eran otras, o sin ser conscientes de la receptividad y fascinación emuladora que en otras escenas se tendría o de cómo se gestaban en otros lugares condiciones urbano-sociales semejantes que le procurasen un nutritivo caldo de cultivo. Es más, Castleman difundió el alma, el espíritu, las normas, las reglas de juego, especialmente, en lo que respecta al *Subway Graffiti*; siendo de este modo mucho más apreciado entre las comunidades de ciudades con metropolitano o redes ferroviarias que en aquellos marcos donde no se daba ese factor. De este modo, la difusión del *Writing* podía traspasar la mera mimesis aparente, gráfica, visual, patente en los inicios del afán por adquirir fielmente unas tipologías, unos sesgos estilísticos, y sumar también unos aportes conceptuales, organizativos y hasta ideológicos; antes incluso de que los propios escritores soñasen con crear sus redes autónomas de información e intercambio, gracias a la industria editorial.

En todo caso, hay que matizar que a menudo la figuración de unos caracteres reconocibles puede resultar algo tanto positivo como negativo. Funcionan a modo de un faro situado a la espalda. Esto es, sólo adquieren sentido cuando el rumbo se pierde o no se sabe hacia dónde se va y se siente la presión del refugio del punto de partida. Entonces, su función sirve para serenar el paso

⁴ Norman Mailer, *The Faith of Graffiti*, New York, Praeger/Alskog publishers, 1974; Martha Cooper, y Henry Chalfant, *Subway Art*. Londres, Thames & Hudson, 1984; Henry Chalfant, y James Prigoff, *Spraycan Art*, Londres, Thames & Hudson, 1987; Martha Cooper, y Joseph Sciorra, *R.I.P. New York Spraycan Memorials*, Londres, Thames & Hudson, 1994.

y aferrarse a algo seguro en la pretensión de no perderse o desembocar en algo que no se pueda ya reconocer como lo que se defiende que es. De este modo, la foto fija del *Writing* de los setenta es un referente que en ocasiones sirve para aclarar debates, pero también aleja con su lastre de la correcta comprensión de las sucesivas escenas posteriores.

Por eso cuando se usa para frenar el impulso innovador, lo que se suele producir es la instauración de una ortodoxia, proclive al ostracismo de los disidentes o a la sacralización del anacronismo, o cuando se usa para corregir el rumbo, el generador de tendencias *revivalistas* que giran en torno al principio de corrección, tan recreadoras ellas como renovadoras son las nuevas versiones de la creatividad gráfica callejera. A todo esto, los *revivales* no dejan de ser, hoy por hoy, siglo tras siglo, episodios culturales tan propios y dignos de las dinámicas históricas como cualquier otro.

El grafiti en cada lugar tiene sus peculiaridades y su uniformización sería tan antinatural como la misma uniformización de sus culturas, sociedades y territorios. En el libro de Castleman descubrimos algo con aspecto renovado que se irá convirtiendo en algo verdaderamente nuevo. Ésa es una gran lección, para no prejuigar nada ni anticipar su resultado feliz o desgraciado. Incluso, que se busque necesariamente un resultado, sino que se aprecia como algo potente simplemente con su devenir o con el impulso que lo agita.

El grafiti americano y el europeo

Castleman no se ocupó de esto, pero me parece conveniente tratar esta cuestión a la hora de presentar este libro, para alertar sobre la falsa apreciación que se ha tenido del *Writing* neoyorquino durante los años 80 y 90, incluso por autores que manifiestan haber consultado este libro. Puesto que, una lectura atenta, nos despeja y libera de ciertos prejuicios nada inocentes.

Por aquellas décadas, una vez vencidas las reticencias hacia la investigación del grafiti en España, algunos investigadores, como es el caso del semiólogo Joan Garí, divulgaron la idea de que existía un grafiti europeo y un grafiti americano, aunque con

matices.⁵ Ambos modelos, simplídicamente venían siendo ejemplificados en los casos parisino y neoyorquino. El europeo presentaba como característica un descuido notable de las formas a favor del mensaje, donde la creatividad se concentraba, con una alta carga conceptual, heredera de una tradición filosófica, poética y humorística secular. Su exponente emblemático era el grafiti producido con la eferescencia revolucionaria de Mayo del 68. En cambio el americano sería por encima de todo algo individualista hasta el narcisismo frente al anonimato colectivizador del otro grafiti, superficial y focalizado en perderse en el frenesí del color y el barroquismo formal, sin concepto alguno ni interés por explorar el componente verbal. Racionalismo e intelectualidad frente al apasionamiento y el hedonismo.

Evidentemente, las conclusiones de tales afirmaciones tienen fallas. Si partimos de prejuicios discriminantes, atenderemos principalmente a ver aquellas cosas que sustentan nuestra idea de diferencia, incluso dejaremos de ver las semejanzas o, peor aún, las distorsionaremos en beneficio de nuestra tesis. Ambas concepciones del grafiti se dan a ambas orillas del Atlántico. No corresponden en esencia a una diferencia territorial, sino a usos o fines distintos, limitándose su destacada presencia en un lugar a una cuestión de magnitud. Es más, en ambos la forma se tiene en cuenta y no corresponde su ejercicio a una inconsciencia primitiva o a una incapacidad regresiva, sino a una voluntad particular de estilo, con los significados y valores simbólicos que corresponden a asociarse a tal o cual fórmula.

Centrándonos en destapar la falacia de un *Writing* producido por gente sin fondo o poso, el *Writing* en su progresión adquiere un discurso social e incluso estético y político, intrínseco o declarado, como veremos por boca de sus protagonistas. Las composiciones de los *whole-cars* admitían convertirse también en la plataforma de mensajes generales, puesto que los escritores eran

⁵ Joan Garí, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti*, Madrid, Fundesco, 1995, pp. 28-33; Fernando Figueroa Saavedra, «El grafiti americano (¿o es europeo?)», en *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Madrid, Mi-notauro Digital, 2006, pp. 47-63.

también vecinos, seres vinculados a sus barrios y, por tanto, asumían su capacidad como portavoces de las demandas sociales, en tanto y cuanto se sentían poseedores de cierto poder. Luego surgiría el activismo propio de aquellos que sienten la persecución más allá de la proporción justa, lo que acaba siendo interpretado normalmente como injusticia, y su reacción como subversión.

En todo caso y para concluir con la caracterización del *Writing*, tanto el que surgió en Filadelfia como el de Nueva York partían de los más inmediatos mensajes asociados con la firma: el yo-existo, el yo-estuve-aquí y el yo-soy: la prueba de vivir mediante el acto, la memoria del paso por la huella y la construcción de la personalidad mediante la autoafirmación de la identidad y la presentación de sí mismo. Más tarde se sumarían otros valores en su constitución como un producto más sofisticado y madurado en forma de actividad o subcultura: la vinculación afectiva con el soporte o el lugar, la exploración del territorio, la travesura simpática, la rebeldía frente a las normas, el valor mediante el riesgo, el placer de lo prohibido, el reconocimiento en la comunidad, el prestigio por los méritos, el estatus por la competición, la capacidad por la resolución de problemas o la habilidad técnica, la sensibilidad por los afectos humanos o la calidad artística, la voluntad mediante la transgresión o la integridad, la fama por el impacto o la constancia, el civismo por la portavocía comunitaria, la justificación de uno por la injusticia del otro, etc. Del mismo modo, primero su objetivo fue que se contemplase y entendiese por cualquiera, pero cuando los escritores formaron comunidad, entonces se produjo una disyuntiva compatible en la búsqueda de un receptor: escribir para los de dentro, los otros escritores, o también para los de fuera.

Un fenómeno de actualidad

En definitiva, cuando se ha leído *Getting Up* no se puede pasar por alto que estamos ante un fenómeno de una envergadura sobresaliente, hasta inusual históricamente hablando, pero generado por la misma sociedad que lo condena y conforme a la complejidad de códigos, modelos organizativos y desarrollo tecnológico

que ésta tiene. Igualmente, se nos presenta con un carácter dinámico, por lo que se va adaptando a los cambios que se van produciendo entre dos tensiones principales: las pulsiones internas y las presiones externas, tanto positivas como negativas. Dentro de la pulsión interna entrarían en juego tanto la psicoevolución de sus protagonistas como la acumulación de las aportaciones de las diferentes generaciones aparte de la visión particular de cada escritor de grafiti, ajustada al marco de experiencias que se hayan tenido y a la amplitud de su horizonte de miras.

Esto me llevó en su día a establecer cuatro leyes básicas del grafiti, simples pero que desarrollé pomposamente durante una ponencia en el Festival Poliniza de la UPV en 2006.⁶ Pero hay que entenderlas de un modo general, como sencillas orientaciones aproximativas al fenómeno histórico del grafiti, puesto que su desarrollo puede alterarse por diferentes variables que inciden, si acaso, en su visualización o forma de encaminarse, pero no en reducir el impulso creativo, lúdico o crítico que lo genera en su foro interno:

1. *Plus urbs, plus graphitum*
(A más ciudad, más grafiti)
2. *Urbs mutat ergo graphitum mutatum*
(Si la ciudad cambia, el grafiti se transforma)
3. *Societas complicata, graphitum amplificatum*
(En una sociedad compleja el grafiti se complica)
4. *Quacumque urbanitas est, graphitum est*
(Allí donde esté la civilización, el grafiti estará)

El *Writing* neoyorquino, como toda otra clase de grafiti, cumple con estas leyes. Es el producto de un determinado desarrollo urbano y tecnológico, junto a una determinada regulación de la

⁶ Fernando Figueroa Saavedra, «Raíces, tronco y ramas de un movimiento llamado Graffiti», Festival de Arte Urbano Poliniza, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia, 6 de abril de 2006.

representación gráfica, icónica o escrituraria, y refleja a su manera a su sociedad, según la mirada y el complejo cultural que caracteriza a sus protagonistas, individual o comunitariamente. Desde su entidad plena como un producto cultural y fenómeno propio de la postmodernidad urbana, el *Aerosol Art* y toda clase de grafiti contemporáneo o arte callejero constituye un exponente cuantitativo y cualitativo, que me atrevo a calificar de maravilloso, del desarrollo de nuestras macrosociedades urbanas, a quienes atañe el reconocimiento responsable de su existencia. Es hijo de su tiempo del mismo modo que los renovados medios con los que se pretende combatirlo desde la autoridad competente, bajo la apelación a criterios estéticos-éticos que se derivan de concretas planificaciones ideales de lo que ha de ser una ciudad y, por extensión, un ciudadano.

En cierto sentido, ambos se convierten en causa y efecto, en una vinculación que no deja de entrañar cierto enviciamiento mutuo, hasta podría decirse que cierta simbiosis forzada por las circunstancias. Ya que no puede decirse que, aunque el motor por el cual se ejecuta el grafiti pudiera acoger la prohibición, la ilegalidad y el subsiguiente castigo, esta razón no está presente en su origen. Su consciencia es una respuesta a la reacción represora y que provoca la asunción de dichos condicionantes como unas reglas de juego más, hasta el punto de convertirse para algunos en necesarias.

En este momento, la evolución y globalización del grafiti y el desarrollo del Arte Urbano (curiosamente esta etiqueta ya se empleó en los 80 para denominar al *Writing-Aerosol Art*) ha transformado sutilmente esa primera visión del grafiti reflejada por Castleman. De tal modo que ya tiene sabor a antiguo, la rancia nostalgia de unos tiempos dorados de ingenuidad y nobleza que se añoran con simpatía o se reconocen con pena como irrepetibles. En todo caso, esa impresión ya existía a finales de los 70 con respecto a los inicios más inmediatos. Castleman nos la comparte por medio de los testimonios de sus protagonistas. Entre ellos surgía la reflexión, la mirada histórica, la conciencia de recorrido y de construcción, la declaración de unos principios bajo cuya referencia se podía ser consciente de los cambios: de cómo de una

actividad continuada o una aventura adolescentes, no exenta de fantasía, se pasaba a una lucha heroica, con ribetes sociales o políticos, sin posibilidad de victoria y que sobrepasaba a sus protagonistas tanto como al resto de ciudadanos que asistían impasibles o agitados a su desarrollo y eclosión.

Quien busque en este libro una guía para introducirse en los misterios del grafiti, sin duda habrá acertado. Pero habrá de ser consciente de que se encuentra frente a un documento histórico, el relato de una época a cargo de un cronista de su tiempo, y que deberá completar su visión con otras publicaciones más recientes que profundizan en los orígenes del *Writing* norteamericano.⁷ Y también deberá emprender, con la visión de su entorno, la tarea de comparar esa descripción con su realidad presente, completando el recorrido que explique las diferencias observadas o evidencie las concomitancias encontradas. Comprobará, además, la vigencia de los problemas y las polémicas que surgieron con la propagación y masificación del fenómeno, si siguen siendo las mismas, si sus enfoques han variado, si se han ampliado, reducido o modificado sus contenidos.

De cualquier manera, el grafiti como medio de comunicación o de expresión tiene unas constantes reconocibles en las culturas urbanas. En el caso del grafiti contemporáneo, aquella representación gráfica pública, libre y marginal presente en nuestro día a día, cuyas modalidades de una u otra manera se encuentran imbricadas, pasa lo mismo con su aire de época. En el caso del grafiti como movimiento, su reconocimiento como una entidad cultural arraigada y endémica, con una continuidad longeva previsible, responde a la fijación de una serie de características que mucho deben agradecer a la labor de estos cronistas urbanos, historiadores de lo cotidiano, exploradores de todo lo humano.

⁷ Recomiendo al lector una reciente y ambiciosa publicación: Roger Gastman, y Caleb Neelon, *The History of American Graffiti*, Nueva York, Harper Design, 2011.

Un libro de culto

Por otro lado, el libro de *Los graffiti* no supuso sólo en 1987 una puerta de conocimiento para los estudiosos o los divulgadores mediáticos, sino también para los escritores de grafiti de tal o cual escena. Así, puede decirse que representó a nivel nacional un vehículo de entrada clave, cuyo relativo impacto frente a otros medios de mayor alcance, como la televisión,⁸ se compensaba con el hecho de que se mantuvo su presencia en las librerías por varios años hasta que llegó su descatalogación y pasó a localizarse a duras penas en los mercadillos de segunda mano. De este modo, se asistió a la gestación de un libro de culto, una especie de Viejo Testamento del grafiti, a cargo de un evangelista llamado Craig, cuyas historias o detalles descritos aparecían de vez en cuando, más o menos fielmente referidos, alterados por la memoria o enriquecidos por la fantasía urbana, salpicando los testimonios de los escritores de grafiti de aquí y que habían adquirido de primera o de segunda mano. Nos percatábamos de que sus contenidos se habían trasvasado a la tradición oral de los escritores españoles, fortaleciendo su vinculación espiritual e ideológica con el *Writing* de Nueva York, en su conciencia de constituir una macrocomunidad o comunidad internacional de creadores callejeros.

La reedición por Capitán Swing de la versión en español del libro de Craig Castleman, con el título de *Getting Up* (Hacerse ver): *El grafiti metropolitano en Nueva York*, supone por tanto un gran acierto. Era algo expresamente esperado por los amantes del grafiti, no necesariamente practicantes; especialmente desde que se reactivó la oferta editorial sobre el tema o se acercó la oleada de publicaciones que se hacían eco de la discutible eclosión del *Street Art* con el nuevo siglo. Todos se extrañaban de que un título de gran categoría como ése, pionero en muchas cosas y de obligada consulta y hasta de codiciada posesión para los escritores de grafiti veteranos, con conciencia de compartir una senda común

⁸ El 27 de enero del mismo año de su publicación en España se emitió por el canal TV2 el documental *Style Wars*, retrato del grafiti neoyorquino de 1982: Tony Silver, (dtor. y prod.) y Henry Chalfant, (prod.), *Style Wars*, USA, 1983.

con sus predecesores o con curiosidad histórica acerca de su actividad, no fuera reeditado. Ese momento llegó al fin y creo, personalmente, que en un momento muy oportuno, cuando la reflexión frente a los nuevos caminos y los críticos horizontes que se abren frente al grafiti y otras manifestaciones similares, aconseja mirar hacia atrás para tener una noción correcta del proceso particular y asumir con certeza, sobre suelo firme, un presente muy diferente a la realidad urbana de los años 60 ó 70, o hasta de la España de los años 80.

En consecuencia, Capitán Swing pone de nuevo al alcance de todos uno de los títulos clásicos y fundamentales de la bibliografía sobre el *Writing* y el *Aerosol Art*, y regala de nuevo la ocasión de conocer un período muy interesante de la creatividad popular en una de las megalópolis y capitales culturales del mundo moderno por excelencia: Nueva York. En este sentido, conviene leerlo con la mirada hambrienta del descubridor y procurar situarse en sus coordenadas históricas, para conseguir obtener una provechosa lectura. A dicho efecto, aconsejo al lector que lo complemente con la exploración de toda aquella literatura, todo cómic, revista o artículo de prensa, producción fotográfica, cinematográfica o televisiva coetánea que le ayuden a recrear la atmósfera de su tiempo y situarse en su contexto cultural.

Ya no queda más que invitar al lector a sumergirse sin más demora en la magia de este libro, en su fauna y flora urbana. Bienvenidos a la edad dorada del *Writing* neoyorquino, del *Subway Graffiti*.

Madrid, 7 de enero de 2012

Getting Up Hacerse ver

**El grafiti metropolitano
en Nueva York**

CRAIG CASTLEMAN

*A mis padres,
Midge y Ed Castleman,
con cariño.*

PREFACIO

A finales de los años sesenta un pequeño grupo de jóvenes neoyorquinos empezaron a hacerse ver [*getting up*], esto es, a escribir o pintar profusamente sus nombres en los vagones y estaciones del metro, y desde entonces, lo que nació como una tímida tentativa de unos cuantos adolescentes se ha convertido en un movimiento que integra a miles de jóvenes, cuyas pintadas constituyen en muchas ocasiones murales inmensos y llenos de colorido.

A partir de 1971, los organismos municipales y la Metropolitan Transportation Authority (MTA), la empresa estatal que opera la red de transportes urbanos de Nueva York, han venido dedicando cada vez más esfuerzo y dinero a erradicar las pintadas. La mayoría de las estimaciones considera que los gastos municipales y estatales en este concepto sobrepasan los 150 millones de dólares. Lamentablemente, ni la prensa ni el público han mostrado gran interés en el coste y la eficacia de los planes de lucha contra el grafiti llevados a cabo por el ayuntamiento y la MTA. Tampoco se han hecho grandes intentos de examinar el fenómeno en sí mismo.

El objetivo de este estudio es introducir al lector en los escritores y a la escritura de grafiti y realizar un breve perfil histórico de los esfuerzos del ayuntamiento de la ciudad y de la MTA por eliminar lo que Sanford Garelik denominaba «una de las peores formas de contaminación que hemos de combatir». Para su preparación he seguido los consejos de mis dos asesores académicos en la Universidad de Columbia, Margaret Mead y Louis Forsdale,

en cuanto a que debía tratarse de un estudio estrictamente descriptivo y no de un análisis del significado global o de la significación social del grafiti. Especialmente he valorado la sugerencia del profesor Forsdale: «no es el momento de preocuparse de las razones por las que unas personas escriben grafiti y otras lo combaten, ya que todavía no estamos muy seguros de qué es lo que hacen. Averígualo primero, y luego podremos discutir sobre lo que significa todo ello.»

La mayor parte de la información contenida en este libro proviene de las entrevistas que realicé a escritores de grafiti, agentes de policía del «Transit Police Department», a personas que ocuparon u ocupan cargos públicos, a empleados de la MTA y otras partes interesadas. El capítulo 1 consiste simplemente en una transcripción de una parte de la larga entrevista mantenida con un escritor llamado Lee.

Aunque las entrevistas constituyen el grueso de la investigación, también utilicé material escrito: periódicos y revistas, informes, estudios y documentos que me fueron facilitados en diversos organismos municipales y estatales. Y, además, toda la información recogida en las charlas informales que mantuve con escritores y otras personas interesadas en el tema, en estaciones y cocheras del metro, comisarías de policía, parques, cafés, escuelas, locales de las organizaciones de escritores y otros lugares de la ciudad. Mis visitas a todos estos sitios no fueron sólo informativas, sino que en la mayoría de los casos me divertí mucho realizándolas.

A lo largo de este estudio se utilizan unos cuantos términos con los que, tal vez, el lector no está familiarizado. Aunque la mayoría de ellos aparece definida en el texto, hay dos que me parece oportuno explicar desde el principio.

Escritores. Para hablar de los muchachos que escriben grafiti en Nueva York se ha empleado una gran variedad de términos: «grafiteros», «artistas», «garabateadores», «pintamonas», «vándalos», «cobardes inseguros», etc. No obstante, cuando ellos hablan de sí mismos, utilizan la palabra «escritores», y ésta es la que yo utilizo para referirme a ellos.

Grafiti. Este término (que procede del italiano *graffiare*, «garabatear») es el empleado generalmente para describir muchos tipos diferentes de escritura mural, entre los que se pueden incluir las pinturas de ciertas cuevas prehistóricas, los «latrinalia» (las inscripciones encontradas en las letrinas de la antigua Roma) y toda la suerte de mensajes políticos, sexuales o humorísticos que han sido garabateados, pintados o marcados en las paredes a lo largo de la historia. El término sirve asimismo para denominar el tipo particular de pintadas que se encuentra en el metro de Nueva York. En el uso común se utiliza la misma forma para el singular y el plural, y así aparece en este estudio.