

Manipulación e intoxicación informativa: El despropósito crítico de un académico del graffiti

La calidad de los resultados en la investigación científica de los fenómenos sociales depende en buena medida de la disposición de un coherente aparato teórico y crítico, construido y desarrollado mediante un método lógico y ajustado a la ética científica. La relevancia de una investigación no es efecto sólo de las aportaciones novedosas proporcionadas gracias a las investigaciones, sino también del ejercicio renovado de la discusión académica y su pluralidad. Muchos temas se mantienen invisibles o giran en torno a tópicos reiterativos, sin que ayuden a resolver su comprensión y divulgación la conversión del debate en un encuentro de monólogos o la imposición de una mirada única. Discusiones vanas que no implican ni un nuevo conocimiento ni un nuevo enfoque con el que abordar problemáticas y fenómenos destacados, sino más bien la destrucción del ánimo científica y el interés público.

Sin embargo, la calidad del investigador, su rigor, método y profundidad de observación y análisis es fundamental, como brazo ejecutor de un proyecto. Sin ello la objetividad de una investigación no puede plantearse siquiera como intención. Ni siquiera es posible la crítica de lo realizado, tanto como proceso y como resultado. Ese espíritu crítico y la curiosidad deben ser las guías de la investigación, de modo flexible, pues cualquier nuevo dato o reenfoque del problema supone una modificación del proyecto, su rumbo y sus conclusiones. En este sentido, las críticas externas deben contribuir a mejorar la investigación y la interpretación del fenómeno, como correctores de cualquier sesgo o parcialidad en los juicios o planteamientos del investigador. A eso se llama crítica constructiva y este mismo artículo se plantea como un ejemplo de ello. Sin embargo, no toda crítica es una *crítica constructiva*, si ésta se usa para introducir juicios subjetivos, juicios parciales o prejuicios, adulterando y enviando el libre debate académico y público.

A continuación se mostrará un caso ejemplar acerca de cómo un profesor universitario se sirve de un medio de comunicación extraacadémi-

co para denigrar a otros investigadores. La conclusión del análisis de su artículo es la determinación de que se ha ejercido la manipulación de datos, con vistas a consolidar su imagen personal como el más competente investigador o autoridad en el estudio del *Graffiti Movement*, en especial ante los miembros de la cultura Hip-Hop en España.

Contestación al a.k.a.démico-Ego

Se publicó en la revista *Hip Hop Nation* (nº 87, agosto 2007: 90-91), revista de difusión nacional dedicada a la cultura Hip-Hop, un artículo titulado «Teórico del graffiti, mira como lo practico. Una sana reseña a los grafitólogos». Su autor es el Dr. Francisco Reyes Sánchez, profesor asociado del Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1 de la UCM y colaborador habitual de dicha revista. Con anterioridad una versión semejante de dicho texto había estado colgada por Internet.

Consiste en un artículo de estilo periodístico, divulgativo y de tinte crítico, sin la precisión exigida para un artículo científico, pero que trata de aparentar rigurosidad frente a un público de formación general. Al igual que trata de mostrar un tono informal o figurarse como un duelo retórico de categoría.

El formato, por supuesto, le exime de todas las convenciones formales y de citación de fuentes exigidas en una revista científica, aunque no le disculpa del tono tan rotundo, con un punto de altanería, y la impropiedad de algunas de sus afirmaciones. A esto se suma, la dificultad por parte del lector habitual para poder contrastar su información con los textos reseñados o las fuentes silenciadas.

Reyes pretende así dar un repaso justiciero a una serie de investigadores que han mostrado su activo interés por estudiar y hacer más comprensible para nuestra sociedad el fenómeno cultural del graffiti. A su juicio una auténtica osadía o quizás un despropósito. No obstante su intención, que podría ser positiva y responder al fin bondadoso o constructivo que debería presidir siempre cualquier crítica, no es nada sana y muestra ciertas carencias de base que luego se comentarán.

La primera premisa y argumento sobre el que gira su crítica es que la investigación del graffiti y de cualquier elemento relacionado con la cultura Hip-Hop no es posible para alguien ajeno a este mundo, porque es *un clan muy cerrado* y no acepta a extraños. También lo completa calificando en general a los investigadores de *ocasionales*, dando la posibilidad de enten-

der que su hacer es caprichoso, superficial o con un interés pasajero y, por tanto, abocado al error. Por eso un investigador del graffiti eficaz debería ser un *writer*. Un *writer* que sin decirlo explícitamente debería obviamente no ser ocasional y si acaso, veterano y comprometido. Así lo recalca anteriormente en una entrevista a una *web* dedicada a la cultura hip-hop, *Activo Hip Hop*, al responder sobre la cuestión de la realización de su tesis doctoral, que el dibuja intencionadamente como excepcional y prácticamente un necesario acto “defensivo”:

Pues la Tesis la hice porque era inevitable; llevo en esto desde 1984, recopilando, coleccionando material y recuerdos y además se daba la circunstancia de que nadie [sic] había escrito nada sobre el tema. Era una información que teníamos en nuestra cabeza los cuatro colgados de la vieja escuela y pensé que sería interesante contar la historia de los inicios del hip hop en España para que no se perdiera en el olvido. Creo además, que es interesante que contemos estas cosas los que lo hemos vivido, porque he leído textos de gente que, o no lo ha vivido, o que ni siquiera pertenecen al mundo del hip hop, y la mayoría de ellos son lamentables, incluso ofensivos. (www.activohiphop.com)

Siguiendo esta ingenua afirmación, Reyes se convertiría, desde su posición como *writer* veterano y como profesor, en el paradigma de dicho modelo de investigador o teórico.

En verdad esta premisa es una afirmación tendenciosa y alejada de la realidad, por lo siguiente:

- 1). Porque no es cierto pensar que hay que estar implicado hasta la médula para comprender algo. Se subestima la capacidad humana de análisis intelectual y comprensión emocional y lo positivo de la distancia y el reposo en la observación, para la aplicación del método científico.
- 2). Porque las cualidades como investigador se derivan de las capacidades y facultades personales y no por pertenecer a una corporación, estamento, clase, casta, grupo o pandilla, por ejemplo.
- 3). Porque todos los fenómenos sociales son objeto de interés y son competencia para su estudio de cualquier persona en una sociedad libre.
- 4). El mundo del graffiti no es tan cerrado como afirma y sí acepta a “extraños” o si no, no se renovaría, expandiría o evolucionaría con la envergadura actual. No es un grupo sectario, esotérico o una sociedad secreta. Igualmente sí atiende a aquellos que se interesan por conocerlo, aunque pueda mostrarse recelo, reserva o pasividad, y muchos son los artículos y estudios realizados desde el Nueva York de los 70 hasta hoy que lo demuestran.

5). No considera que la recopilación de información directa de los *writers* por los investigadores como efectiva, si no es que sea éste un *writer*. Un auténtico absurdo, pues ello más bien depende de la calidad de la información, el grado de colaboración del informante y la metodología y la capacidad de análisis de las informaciones por el investigador y su experiencia. Aunque bien es cierto que el ser un *writer* y además veterano y digno, respetuoso y respetado ayudaría mucho en la recopilación de información.

6). Un acercamiento ocasional no significa que un estudio adolezca de profundidad o eficacia. Éstas dependen de la intensidad, la motivación, la profesionalidad, el grado de dedicación del investigador, la metodología diseñada, la capacidad de análisis, etc.

7). También su estudio desde distintos enfoques disciplinares (semiótica, filología, sociología, antropología, criminología, estética, urbanística...) no constituyen un conocimiento parcial o inútil, sino que contribuyen desde su especificidad a la comprensión integral del fenómeno.

8). Según su pensamiento y al aplicarlo a un historiador como yo, se le negaría la capacidad de historiar ciertos aspectos o esferas de su sociedad, si no está implicado. En ningún caso, Reyes observa la implicación que defiende como un factor limitador (piques personales, amiguismo, clientelismo, subjetivismo, sobredimensión, autopromoción, instrumentación, aplicación de un patrón o gusto personal, implicación sentimental, proteccionismo, etc.) ni indica si se aplica algún tipo de corrección. En el estudio de la Historia, lo importante es la disposición de fuentes documentales, primarias o secundarias y un aparato crítico de interpretación.

Para ilustrar su argumento exclusivista, las críticas se centran en unos concretos investigadores: Jesús de Diego, Fernando Figueroa, Ángel Arranz, Joan Garí y Luis Renart. En general, salvo el caso del periodista y escritor Luis Renart Escaler, sus trabajos son el fruto de la realización de tesis doctorales, con el margen de error habitual al acometer la envergadura práctica de este tipo de investigaciones, además por lo general primerizas. También dichos autores universitarios representan a una generación de jóvenes que sin haber vivido en ciertos casos directamente el fenómeno, sí han crecido a la par, siendo sensibles a su existencia y creciente relevancia cultural. En algunos casos su perfil responde a chicos de barrio que se identifican con ciertos aspectos ideológicos implícitos en la práctica del graffiti o bien personas que se interesan por aquellas manifestaciones nula o vagamente tratadas por el mundo académico o los medios de comunicación. En vez de animar estas actitudes en personas con formación y un aparato críti-

co y teórico competente para analizar un fenómeno social, el Prof. Reyes simplemente las anula.

Lo curioso es que todos ellos son españoles, con lo cual nos hace sospechar que la intención de su crítica negativa por parte de Reyes es un interés personal y local: defender su posición como única autoridad legítima para ocuparse de este tema en España. Aunque también puede considerarse que sólo le preocupa el graffiti español. Así pues, otros investigadores ajenos al graffiti de América o de Europa, como los americanos Craig Castleman o Henry Chalfant no son blanco de sus críticas ni de su deslegitimación, (¿por desconocimiento?, ¿por respeto?, ¿por quebrar su argumento?), sin que podamos adivinar cuales son los atenuantes o eximentes, salvo quizás la arbitrariedad.

Igualmente salva de la quema y no cita por ejemplo, a otros menos relevantes como a la Profesora titular Ana María Vígara Tauste, Dpto. de Filología Española III de la UCM, que no me consta que haya sido *writer* y que fue coautora principal de su primer artículo. También omite la cita de investigadores *writers* o *ex-writers* que han realizado o publicado investigaciones. Ignora que Jesús de Diego fue *writer* un tiempo como consecuencia de su trabajo de campo. Omite citar al *ex-writer* Felipe Gálvez, bien por ningunearlo como coautor del libro *Madrid Graffiti*, bien por dejarlo al margen “respetuosamente” de la polémica o bien porque al citarlo se rompe su premisa de que un investigador-*writer* no puede cometer errores o por así concentrar la crítica en mi persona como responsable del citado libro. No obstante, la labor de Felipe Gálvez ha sido siempre rigurosa, apasionada y digna de consideración y reconocimiento. En todo caso, la ausencia de su nombre colabora en aparentar forzosamente la solidez de su argumento y de un bloque homogéneo de “contrincantes” y su propia instauración como única autoridad académica y única voz testimonial legítima por el momento en España.

Por otra parte, insiste en que su revisionismo de las definiciones de pintada y graffiti tiene un valor absoluto y todo lo que no se ajusta está condenado al error. En este sentido, Reyes se sitúa a un nivel de *académico del graffiti* o *crítico oficial del Hip-Hop*, en la faceta más desoladora de dichos términos, sentando qué es y no es *graffiti*. Considera un modelo específico como baremo para medir el conjunto de modelos posibles. En vez de ajustarse y describir lo que hay y cómo se desarrolla, trata de ajustar la realidad a su modelo ideal.

Finalmente con su argumento también puede estimarse que busca generar el ejercicio de una investigación del graffiti exclusivamente por *wri-*

ters. Pero esto se contradice con su actividad docente, con la impartición de un curso especializado (*Graffiti, Hip Hop y medios de comunicación*, para el título propio de la UCM en Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2006-2007) a un alumnado general, a menos que conciba un curso universitario como un simple acto de transmisión de conocimientos y no como medio de formación del sentido crítico y alentador del afán investigador de cualquier tipo de estudiante, indistintamente de su origen o condición.

En la misma entrevista en la *web Activo Hip Hop*, señalaba su preferencia por tener un alumnado ajeno al Hip-Hop y que no sepa nada del tema. En caso de haber alumnos que participasen en él, Reyes se encarga de marcar su posición de veterano y en desmotivarles con advertencias sobre un posible “aburrimiento”. Una manifestación contradictoria en su doble rol de *B-boy* y profesor. Pues el profesorado siempre agradece que los alumnos de un Doctorado o un Master tengan algún conocimiento previo de la disciplina o los contenidos, para facilitar las clases como un seminario de investigación y discusión. La presencia de *B-boys*, en este caso universitarios, también contribuiría a enriquecer esas clases con sus otras voces. Con ello, Reyes procura mantener sin problemas o incomodidad su *status* de autoridad:

Casi prefiero que se apunte gente de fuera del hip hop para poder empezar de cero y que no haya gente en clase que ya se sepa lo que estoy contando junto a gente que no tenga ni idea. Además, ya sabemos todos a qué jugamos en esto del hip hop, y cómo somos de arrogantes... de todas formas, todavía no he visto a ningún b.boy en doctorado, y dado el caso, seguramente, por edad no habrá vivido todo lo que le voy a contar, así que no creo que pueda aburrirse tampoco. (www.activohiphop.com)

Por tanto, Reyes se presenta en el artículo como:

- a). Portavoz omnisciente de todo un colectivo.
- b). Defensor fiel de la verdad y la autenticidad, que fija, limpia y da esplendor.
- c). Atacante de aquellos que no comparten sus definiciones o su particular esquema de conjunto o cosmovisión, sin preocuparse por convencer de un modo argumental.
- d). Suele confundir *teórico* con *investigador* (historiador, sociólogo, filólogo, etc.) y el término *investigador científico* con otros tipos de investigadores. En este autor las confusiones conceptuales son habituales, aunque posiblemente resulte tal impresión por construir sus propias definiciones con un carácter absoluto, algo que no se

hace en la comunidad científica mayoritariamente desde principios del siglo XX. Por otro lado, evidentemente en el mundo del graffiti los primeros teóricos del graffiti son los *writers*, sobre todo cuando públicamente hablan o escriben de la naturaleza o el sentido social de su obra, algo prodigado desde los años 80 (recuérdese por ejemplo en la escena norteamericana a Futura 2000 o Rammellzee o en la española a Suso33). De todos modos, si bien es cierto que todo investigador establece una teoría, ésta no se mueve exactamente en el discurso propio del graffiti, sino que puede corresponder a su disciplina científica. Finalmente el ataque de Reyes a los *teóricos* parece representar una afirmación de que se considera fuera de ese grupo y también una forma de escabullirse de sistemas de pensamiento en los que no se sabe manejar o le incomodan. En este sentido, el uso del término *grafitólogo* se recarga con una intención peyorativa.

e). Considera como causa de la descripción y comprensión incorrecta del graffiti la labor de los investigadores. En vez de estimar la posibilidad de que este hecho sea efecto de la naturaleza del graffiti como fenómeno cultural marginal, dando la sensación de que todos los investigadores (no *writers*) presentan una ineficacia funcional insalvable.

f). Fuerza la construcción de un frente de oposición maniqueo *nosotros/ellos*, a todas luces artificioso y sin un fundamento consistente o probado, con vistas a situarse como pieza clave en la defensa de un supuesto peligro.

Y los objetivos más concretos de la publicación, aparentemente “beneficiosa” científicamente, de este asunto académico en una revista hip-hop son:

a). Reafirmar su vinculación con la comunidad hip-hop, en concreto española.

b). Confirmar su *status* como investigador y crítico reputado ante los *writers* y miembros de la cultura Hip-Hop.

En conjunto los puntos centrales de la crítica de Reyes a los citados autores se fundan en la comisión de citas erróneas o datos imprecisos y sólo en eso. Aunque es evidente la inclusión de errores puntuales en sus investigaciones, forzoso dada la naturaleza marginal de este fenómeno y lo pionero de sus investigaciones, lo sorprendente es que considera este elemento como causa justificada para el descrédito pleno de un investigador. No hay una crítica metodológica o estructural, solo comentarios superficiales, fáciles

de captar en un primer nivel de análisis, pero que no son determinantes para cuestionar la valía personal del investigador ni la ineficacia absoluta de sus métodos. Su crítica no es más que una labor de corrector (al menos da un paso más allá de la cuestión ortográfica). En este sentido, aunque suene paradójico su acción adolece de un sentido verdaderamente crítico y evidencia que se mueve en aquello que se siente seguro y controla y no en terrenos u honduras interdisciplinarios, más haya de lo formal, que se le escapan. Eso quizás sea un gesto razonable, si no fuese porque no obra ni aún en esos límites correctamente, como se irá comprobando.

Es evidente que la cita de un dato equivocado es importante para contar con él en la formulación de ciertas conclusiones. Si el dato es fundamental, el resultado puede ser lamentable. Pero muchos datos criticados por Reyes suelen ser secundarios para una comprensión general del fenómeno y no responden la más de las veces a una incorrección de los datos, sino a la carencia o deficiencia de los datos. Estos errores no son tan relevantes como para condenar a un investigador ni para negar el valor de la totalidad de sus aportaciones que ofrecen sus publicaciones. No desarticulan sus conclusiones generales.

Y a tenor de esto cabe preguntarse por qué no ataca Reyes la metodología o los fundamentos teóricos que guían estas investigaciones o aproximaciones. Posiblemente, porque de asignar a la metodología o a los fundamentos la causa de las deficiencias, el argumento de la indispensabilidad de ser un investigador-*writer* quedaría menoscabada. Aunque evidentemente es muy posible también que Reyes no se vea capacitado para observar esas cuestiones. De cualquier modo, le es más adecuado por tanto atacar a la persona y a su origen, como si fuese una entidad extraña; alentar la xenofobia.

Pero, aunque lo anterior es bastante preocupante, en el asunto de la corrección de los datos, lo verdaderamente importante es, a mi entender, qué se hace con el dato, la manera de usarlo. En eso Francisco Reyes no puede dar ninguna lección ejemplar, como ya se va viendo. Es más, es un ejemplo de cómo no se tiene que obrar. Su conducta presenta retazos de una falta descarada de ética científica. Falsea, tergiversa, omite o inventa informaciones con vistas a fortalecer su argumentación. No cita sus fuentes o cita los datos supuestamente correctos más que en contadas ocasiones o de modo incompleto (aunque hay que comprender que se trata de un texto periodístico en una revista donde el colaborador cuenta con un espacio bastante limitado para desarrollar su artículo).

Al no poder entrar en un aspecto cualitativo o más profundo para desbaratar las investigaciones de otros, su afán se centra en el aspecto cuantitativo de acumular en un listado impresionante aquel tipo de errores que el puede detectar a modo de corrector (y hasta censor en algún caso). No obstante el ansia por acumular errores como mecanismo para consolidar su postura, le hace forzarlos, y en asignarlos siempre a los grafitólogos españoles, sin atender que en ocasiones son reproducciones de datos erróneos de otros investigadores o fruto del error o confusión de los *writers* informantes, aunque esto último lo advierte él mismo en su artículo sin que le sirva de disculpa a los demás. Otra maniobra habitual en él es considerar como error lo que no se ajusta a su modelo teórico del graffiti y la pintada, como ya se ha considerado.

Desmontando acusaciones, desvelando estrategias

Entre los errores denunciados se encuentran algunos que no pueden ser tomados como tales y que delatan un modo de hacer manipulador. Lo profuso de estas manipulaciones es lo que hace pensar que sean el resultado de una estrategia. Las manipulaciones vistas son:

- 1). Ocultación de datos, como el nombre de las fuentes originales citadas por los autores acusados, o (entendible según el formato del artículo) de las fuentes que sustentan la corrección.
- 2). Acusaciones de errores sin comunicar el dato correcto.
- 3). Conversión de descuidos o erratas en errores conscientes de los autores.
- 4). Magnificación de *lapses* o despistes leves.
- 5). Lectura incorrecta de los textos.
- 6). Alteración de los textos, para convertirlos en errores.
- 7). Cuando hay contradicciones, toma lo que sería un error y silencia lo que podría ser un acierto.
- 8). Recorte del sentido integral del texto referido para forzar la impresión de error.
- 9). Invención y atribución de falsos errores.

Veamos algunos ejemplos, empezando por el autor más castigado:

La crítica a Jesús de Diego

Al libro de Jesús de Diego o al mismo De Diego, de Reyes le hace muchas objeciones, algunas acertadas, pero otras injustas o basadas en manipulaciones. Su libro, no obstante, es un gran aporte a los estudios del

graffiti en España y muestra un notable compromiso por la dignidad del graffiti hip-hop como tema académico. Aún así, el autor advierte de su posible relatividad, al indicarnos que su «retrato del graffiti *hip hop*» está determinado por aquello que ha observado (De Diego 2000: 18). Su libro es el primero de su clase en publicarse en España, en el 2000.

En primer lugar, Reyes acusa a De Diego de no tratar el tema del graffiti autóctono madrileño. Para él es un desliz grave. No obstante De Diego no estaba obligado a tratarlo, pues su libro se centra estrictamente en el graffiti hip-hop y así lo deja claro en la presentación.

También Reyes dice que afirma que el Graffiti nació con el Pop Art y el ferrocarril. Este es el fragmento que causa su comentario:

...por otra parte, ya no es nuevo ni de una gran ciudad, sino que nació con el *pop-art* de los sesenta y en Nueva York, claro, como casi todo el arte nuevo de estas últimas décadas, pero que ha invadido todas las periferias de las capitales y ha entrado en ellas con el ferrocarril. (De Diego 2000: 12)

Exactamente no se dice que sean ellos el origen, sino que sobre lo primero advierte su nacimiento como dos fenómenos coetáneos. Esto queda muy claro más adelante, cuando aborda las conexiones entre el Graffiti y el Pop Art, sin declarar en ningún momento que el Graffiti sea una derivación de este otro movimiento (De Diego 2000: 124-127). Sobre lo segundo, el comentario al nacimiento con el ferrocarril se hace para hacer patente la ligación del Graffiti con el tren.

Igualmente, le achaca decir que el Hip Hop se alimenta de la música pop. Exactamente, se dice del «*pop* y *rap*» no muy afortunadamente. Aunque, en verdad, la música hip-hop puede servirse o nutrirse de lo que se le presente, no sólo de la música negra.

Pero más serio que esa lectura ligera de Reyes es que estas primeras supuestas correcciones a De Diego están basadas en una falsa atribución a De Diego como su autor. No serán las únicas y no sólo sucede en el comentario a este investigador. Estos “errores” son escritos por el prologuista, el Prof. Manuel García-Guatas, que habla de lo que dice De Diego en el libro, con un posible margen de simplificación.

Después de esto, ataca la datación de De Diego acerca de la antigüedad del movimiento, mostrando que sabe contar páginas y que más que

leído el libro ha peinado las hojas a la busca de “herejías”. Dice: «[De Diego] Fecha la antigüedad del graffiti en 20 años y, 10 páginas después, en 30. Treinta y siete páginas después le da una antigüedad de poco más de 20».

En ningún caso Reyes dice cual es la antigüedad correcta, para estar seguros de cual es el equívoco: 20 ó 30. Pero es que sirviéndonos de tan detallista descripción para cotejar lo que dice De Diego, lo que se escribe es «[esta manifestación se ha] mantenido fiel a sus mecanismos originales de producción durante más de veinte años» (De Diego 2000: 15), «traspasó hace más de 20 años las fronteras de su lugar de origen» (De Diego 2000: 25), sin dar una cifra de años exacta, refiere a su origen en los primeros años 70 (De Diego 2000: 60-61). En ninguna de las referencias, aludidas por Reyes, se trata la cuestión de la antigüedad del movimiento más que en la última cita y nos hace entender que es de unos 30 años (pues el libro cierra sus contenidos en 1998 y se publica en el 2000). Igualmente, así lo sugiere en otra página no comentada por Reyes, pues no figura cifra alguna, pero hay que considerarlo una datación: «el graffiti posee una historia propia que nace en el Nueva York de los últimos años sesenta y primeros setenta...» (De Diego 2000: 24). La supuesta incoherencia o contradicción no existe y la cuenta de páginas y asignación de años que hace Reyes resulta incorrecta.

Reyes dice que De Diego llama *blackbook* a un álbum de fotos y no al libro de bocetos, acogiénose a la descripción que realiza De Diego: «fotografiarlo y añadirlo al *black book*» (De Diego 2000: 9). Más adelante especifica:

...el *black book* constituye el único instrumento que el escritor de graffiti posee para guardar memoria de sus obras. Lo efímero de los soportes usados, y, por ende, de las obras realizadas, obliga a un registro fotográfico intensivo de lo ya realizado. Todas estas fotografías se guardan por riguroso orden cronológico de ejecución en un álbum, el *black book*. Es un libro usado [...] para enseñar su obra a los demás escritores que no la conozcan, un elemento de difusión y comunicación dentro del grupo. Se complementa con el *piecebook*, donde se guardan bocetos, proyectos, dibujos, fotografías codiciadas de piezas de otros escritores, etcétera. (De Diego 2000: 95)

Ciertamente queda claro que De Diego no amplía el significado del término *blackbook*, sino que lo asigna en exclusiva al álbum de fotos, entendiendo el término de *piecebook* como la denominación del cuaderno de bocetos. Pero si vamos al glosario que hay en el libro, De Diego dice, contradiciéndose al definir *blackbook* (la voz *piecebook* no la incluye):

[Es] Un libro donde el escritor de graffiti registra sus trabajos. Contiene fotografías y bocetos. Su diseño y distribución cambian constantemente. (De Diego 2000: 258)

En verdad, aunque es indistinto en origen el uso de las denominaciones *blackbook*, *piecebook* o *sketchbook*, sólo las dos primeras pueden tener un uso más abierto. Queda claro que De Diego se hace eco en su descripción de la práctica libre por algunos *writers* del término *blackbook*, no estrictamente usado para referirse a un cuaderno de tapas negras con bocetos o firmas, o a la libertad de meter dentro de él, en el caso de ser un libro de bocetos, lo que le dé la gana a su dueño. Asimismo yo he observado la práctica a finales de los 90 por *writers* de la Nueva Escuela de llamar *blackbook* a sus álbumes de fotos, posiblemente a causa del color de las tapas. De Diego se fija en lo que ve, no sólo en lo que le cuentan o lee, aunque esto le genere la necesidad de buscar una diferencia de concepto entre ambos términos. Pese a poder resultar inapropiado, el uso hay que registrarlo. Respecto al uso del término *libro*, algo chocante en castellano, lo hace por traducir literalmente del inglés *book*.

Respecto al uso de las palabras *pasar* (De Diego 2000: 90 y 263) y *pasadas* (De Diego 2000: 31 y 96) en vez de *pisar* y *pisadas*, no parece en verdad un *lapsus*. Veamos el texto original y el sentido que tiene la palabra:

El graffiti existe en las zonas donde se le permite su desarrollo y persistencia durante cierto tiempo, de tal manera que la existencia en una misma zona de obras recientes y *pasadas* (pintadas encima de otras)... (De Diego 2000: 31)

En este texto parece tener sentido la palabra *pasadas*, pero no se despejan del todo las dudas. Veamos la otra referencia en el glosario:

Pasar. También tachar o borrar. Pintar encima de una pieza de graffiti preexistente. Puede ser un acto autorizado o no por el autor anterior. Generalmente, no existe conflictividad, ya que el espacio disponible es escaso y se asume la provisionalidad de las obras. (De Diego 2000: 263)

Resulta evidente que se asigna el significado *grafitero* de *pisar*, ausente en el glosario, a *pasar*. Pero tampoco sabemos si dicha expresión se usa o se ha usado en el contexto aragonés, donde hizo su trabajo de campo. Cabe por tanto por la duda de si es en verdad una confusión.

También acusa a De Diego de usar impropriamente la palabra *pintores*, al llamar así a los *writers* (De Diego 2000: 34). Esto se produce una sola

vez y es el mismo De Diego el que alerta de ese uso inusual, que no impropio, por tanto parece un desliz:

En una aproximación inicial, resulta sorprendente y chocante para el no iniciado que el autor de una manifestación eminentemente pictórica sea denominado como escritor y no como pintor. La respuesta a esta peculiaridad proviene del resultado de una convención adoptada en el seno de la cultura *hip hop*... (De Diego 2000: 73)

Quizás resulte también extraño que yo mismo diga que no se trata de un uso impropio. Me baso en el hecho de que es tan frecuente oír decir que *se pinta una pieza* como que *se escribe una firma* y, aunque es plenamente admitido y usado el término de *writer* (*escritor* o *escritor de graffiti*) para todo tipo de agentes dentro del Writing o Graffiti, posiblemente una expresión desarrollada como *pintor de graffiti*, menos confusa que la simple voz *pintor*, no resultaría verdaderamente irritante más que para aquellos afeccionados en defender con propiedad ciertas expresiones que simbolizan la ligazón a una tradición. No obstante, recuerdo que es el propio De Diego el primero en alertar sobre su desliz y recuerdo también que la expresión *pintor* no es conveniente.

En este sentido, la crítica que además hace Reyes del glosario por estar compuesto mayormente por «términos que sólo se usan en Estados Unidos» contradice su sujeción rígida a estimar un solo significado del término *blackbook* y su uso en España. También hay que decir que en el título del glosario, «Glosario de términos utilizados en la producción de graffiti», no se dice nada de que sean estrictamente los empleados en España, aunque anteriormente sí declara que está constituido por términos americanos y españoles, originales o derivados de los anteriores (De Diego 2000: 72). Se trata de una recopilación de datos que muestra solamente que tienen mucho peso las fuentes americanas en el estudio de De Diego en este punto, tal como describe él mismo en detalle (De Diego 2000: 71).

Reyes ataca la afirmación de De Diego de que un *escritor* «se hace notar delante de otro haciendo como que firma y que van el tren con la mochila pintada y haciendo ruido con los sprays», y lo remata diciendo a modo de guiño corporativo: «(¿increíble, no?)». Pero exactamente se dice y no por De Diego, sino por un *writer* entrevistado, llamado Smog de los DFN:

Cuando vas en tren y ves a un tío con pinta de ser escritor, te preguntas quién puede ser. Haces algún gesto, como escribir algo con el dedo en la pared del vagón. Si se ha fijado, seguramente te responda de alguna forma rara. Te enseña un rotulador o un tape de un bote de pintura. Te acercas y

le preguntas. Siempre dan el cante en los trenes por la mochila manchada de pintura y el ruido de los mezcladores. (De Diego 2000: 34-35)

O Reyes no presta atención a lo que lee o lo tergiversa, contándolo de forma que parezca exagerado. No es igual o sugiere más cosas decir *llevar una mochila pintada*, por ejemplo, que *tener una mochila manchada de pintura o haciendo ruido con los sprays a sonando los mezcladores al andar con la mochila*; así como sería decir que tal cosa lo diga un *investigador extraño* o un *writer*. Respecto a lo increíble de creer en que el *writer* se haga notar a otro supuesto *writer* haciendo cómo que firma es una práctica normal, registrada ya por Castleman en Nueva York. Aunque eso sí, es interesante observar como el testimonio recogido por Castleman de boca del *writer* Bama es demasiado significativamente similar en su traducción castellana a las palabras de Smog:

Quando ves en el metro y ves a un tío con pinta de ser escritor te preguntas quién podrá ser. Así que haces algún gesto, como fingir que escribes con el dedo en la pared del vagón, y observas si el otro tío se ha dado cuenta de ello. Si ha sido así, lo más probable es que te responda de alguna manera extraña; por ejemplo, se sacará un rotulador del bolsillo y lo volverá a guardar enseguida. Entonces es cuando tú te acercas y le preguntas: «¿Tú qué escribes, tío?» ... A mí no se me escapa ni uno. Los escritores siempre dan el cante en los trenes, porque no paran de mirar a todo el mundo para ver si pueden escribir. (Castleman 1987: 88)

En todo caso, esta similitud no avala el ataque de Reyes ni contradice que se sigan este tipo de técnicas para contactar entre *writers*. Smog podría estar recordando el testimonio recogido de Bama junto a su experiencia propia o haberlo hasta consultado para saber cómo obrar en su día, según la tradición, o contestar a De Diego. En todo caso, el *writer* Smog de Zaragoza existe.

Otro punto en el que basa su ataque a De Diego es en que dice que Lady Pink es un hombre. Ciertamente, dice «el veterano artista de graffiti Lady Pink». Pero De Diego en esa parte del libro está traduciendo literalmente un texto en inglés (Cooper y Sciorra 1994: 9). En inglés el género no se marca morfémicamente y al traducir *pioneer artist* lo hace en masculino. Ésta es la explicación, aunque no la disculpa, pues el nombre del supuesto *escritor* es sospechoso de representar a una *escritora* sin ser determinante y, eso sí, figura en la bibliografía empleada el libro *Spraycan Art* donde queda muy claro que Lady Pink es una mujer. Pero ya podría Reyes intentar ser más comprensivo y escarbar mejor cualquier supuesto o hasta evidente error.

Acusa a De Diego de afirmar que el graffiti «surge» después que los otros elementos del Hip-Hop. Bueno, esto lo dice Pamela Dennant que es citada. Aunque otra vez no se está diciendo exactamente lo que se ha escrito, léase: «el graffiti emergió con fuerza propia, tomando gradualmente forma en el seno de la ecuación formada por el conjunto de las actividades *del hip hop*» (De Diego 2000: 54-56). Sin duda, le sigue interesando a Reyes concentrar la crítica sobre De Diego cueste lo que cueste con aquello que pueda ser susceptible de usarse.

Otra cosa donde se le ve el plumero, pues trata de imponer su visión particular, es decir que De Diego «confunde el graffiti con las pintadas de Mayo del 68 en París». Reyes defiende un uso diferenciado y excluyente de las palabras *pintada* y *graffiti*, de un modo arbitrario, partiendo de y generando una visión parcial que beneficia su argumentación (Vígara y Reyes 1996) y la aplica a alguien que está usando otro modelo conceptual de clasificación, más general y eficaz en sus panorámicas. Así es obvio que sale un error y, es más, seguramente sea Reyes el único investigador que obraría con corrección con efectos retroactivos y futuros, al tomar sus propias definiciones y conclusiones como patrón de medida. De Diego usa aquí el uso genérico y tradicional de la palabra *graffiti* que incluye las pintadas (políticas, sociales, filosóficas, poéticas...) y por tanto en el Mayo del 68 afirma que se hacía graffiti, citando a Baudrillard y Garí (De Diego 2000: 56-57). No es un error, es una categoría.

A esto suma que afirma que De Diego declara «que los escritores no poseen territorio alguno». Aunque no lo diga claramente, nunca niega en todo el libro que no existan espacios concretos donde se concentra especialmente la acción de una *crew*. En distintas partes del libro se deja abierta la idea de la existencia de espacios particulares, como en Zaragoza *Kaos Zone* o *La Casa de los Pitufos* (De Diego 2000: 33, 96-98 y foto 10).

También Reyes dice que es falso el decir que en Nueva York se pintó primero los túneles del metro y después los vagones. Pero De Diego declara lo contrario de lo que le achaca, que el Graffiti en su origen no contempla las piezas para muros, sino para los trenes y cita a Chalfant y Prigoff: «El arte del spray evolucionó sobre los costados de los trenes. Se trasladó a las grandes superficies fijas de los muros de la gran ciudad sólo para estar más seguro...» (De Diego 2000: 104).

Le sorprende a Reyes que afirme que la tradición filosófica y política europeas influyen en la asimilación europea (De Diego 2000: 61). Lo suelta así, a secas, sin decir en su artículo que De Diego acude a este factor

como parte de la explicación de porqué el factor de la etnicidad sería en los inicios sustituido por el de la lucha de clases (por ejemplo, *B-boys versus pijos*) como elemento cohesivo del grupo por los *writers* europeos.

Después, el remate de increpar a De Diego porque «no contempla otros ensayos sobre graffiti anteriores al suyo» es una velada indirecta a que Reyes no ha sido consultado ni citado (sólo o junto a Vígara Tauste) por el autor. Aparte de ser un comentario impertinente, pues evidentemente todo el gran número de ensayos citados por De Diego son anteriores a su libro, lógicamente; no creo que haya detrás de este comentario un verdadero interés por el desarrollo científico, sino por la construcción de su nombre como experto del graffiti español. Cuestión de orgullo y egocentrismo. Pues en primer lugar no se identifica con el colectivo de los teóricos ni su obrar se ajusta a unas pautas de conducta verdaderamente constructivas.

Después entra en cuestiones técnicas y operativas, que sin duda Reyes controla mucho por ser *writer*, pues se prodiga. Pero, ¿sigue manteniendo la misma forma de exposición de los posibles errores? Dice que De Diego afirma las siguientes cuestiones:

Que «los escritores no reciben consejo de otros escritores más experimentados». Pero De Diego dice:

...el escritor de graffiti asume, una vez tomada su decisión de serlo, las pautas estéticas marcadas por el grupo de una forma implícita y silenciosa. El aprendizaje se realiza por pura imitación visual sin que medie usualmente consejo alguno ni recomendaciones técnicas o estéticas. (De Diego 2000: 84-75).

No habla de *escritores expertos* en ningún momento y se refiere a los primeros pasos de su iniciación, en la que aún no se ha integrado plenamente el *writer* en ese mundo “tan cerrado”. La apreciación de De Diego es correcta y la matiza con un *usualmente*.

Señala que dice «que los escritores noveles se suelen unir a grupos que cuentan con algún escritor veterano». De Diego escribe:

La mayoría [de *crews*] comprenden a escritores de similar nivel de experiencia y que se conocen por su misma actividad al coincidir en alguna de las zonas de graffiti de la ciudad. Desde un principio, muchos escritores novatos se agrupan para trabajar conjuntamente en el desarrollo de su técnica y de su experiencia. Sin embargo, lo usual es que se unan a grupos que cuenten con algún miembro más veterano. (De Diego 2000: 80).

Ciertamente, no parece ser éste el modo usual de integración de los *writers* novatos en el Graffiti, aunque haya observado esto en la escena de Zaragoza, pues en su introducción cuenta mucho el elemento generacional. La razón de su afirmación la cuenta seguidamente, al comentar el caso del grupo ASP y su regeneración (De Diego 2000: 80-81). Pero no es una afirmación gratuita, sino demasiado general para el contexto presente.

Después, Reyes acusa a De Diego por decir que el boceto en papel se hace de manera rápida. Veamos lo que dice en verdad el texto:

Los graffiti suelen originarse, por lo general, en un papel de uso ocasional, empleado para realizar un boceto rápido. A partir de este apunte previo, los diversos elementos que componen el proyecto se incorporan poco a poco. [...] Muchos de ellos dedican largas horas a preparar sus bocetos y a presentar ideas nuevas. (De Diego 2000: 84-85).

De Diego no afirma que se trabaje rápidamente o solamente de modo rápido el boceto, sino que hay partes que se hacen más ágilmente y otras a las que se puede dedicar más tiempo. En todo caso todo depende del modo de hacer del autor y si trabaja con premura, en un papel cualquiera informalmente o en un cuaderno más cuidado.

También advierte sobre su incorrecto comentario a que «en el boceto se apuntan los colores por números o símbolos». De Diego dice:

[El diseño previo] Se realiza frecuentemente de forma rápida, apuntando los colores por números o símbolos. Otros escritores, más meticulosos, realizan complejos bocetados en formatos más duraderos y cuidados, utilizando rotuladores de color y realizando rellenos y degradados (De Diego 2000: 95).

Y ¿por qué no va a ser así? Puede serlo, pero no parece un sistema muy corriente y esto habría acarreado en verdad matizarlo. No es exactamente un error, pues ello es cierto que se hace y De Diego no excluye otras formas de hacer.

Reyes presenta como un error el no ocuparse del estilo en las firmas. Pero obviamente, se trata de una apreciación fuera de lugar, pues De Diego no se ocupa en describir el estilo de las firmas, porque en ese apartado, el capítulo 8, opta por centrarse en hablar de las piezas de graffiti, partiendo *del throw-up*, y del modo de hacer del *writer* en su diseño y ejecución.

También señala que se dice que el *escritor* experimentado utiliza un marcaje simple de la pieza, como si fuera un error. De Diego dice exactamente:

El marcaje puede ser más o menos elaborado. Habitualmente, el autor más experimentado acude a un marcaje simple y atiende especialmente a las cuestiones cromáticas de degradado y mezcla. (De Diego 2000: 86)

De Diego se está apoyando en esta afirmación en la observación de aquellos *writers* que ha conocido, pintando legal e ilegalmente. Evidentemente, aunque puede resultar un poco ambiguo, con la expresión *marcaje simple* parece referirse a que el *writer* dedica poco tiempo a hacer el croquis o esqueleto de su pieza y donde más concentra su atención es en fases como el acabado. Por otra parte, Reyes se olvida del adverbio, *habitualmente*, que matiza la descripción.

Indica que De Diego se equivoca al decir que el relleno de un *flop* suele ser de forma incompleta: «El relleno [del vomitado o flor (en inglés, *thow-up*)] suele ser de una aplicación incompleta» (De Diego 2000: 87). Puede ser un error indudablemente. Pero, ¿a qué se refiere con *aplicación* De Diego? En verdad, De Diego genera una duda y la impresión de una inexactitud, aprovechada por Reyes al sustituir *aplicación* por *de forma*. Podría De Diego haber dicho mejor *sin dedicarle muchos recursos gráficos* o algo similar.

Reyes señala como error que diga que el contorno de un *plata*, «aparte de negro, suele ser verde o azul». En el texto se dice:

[Los *platas*] También de estructura bicroma, se componen de un contorno negro, verde o azul y de relleno en plateado. (De Diego 2000: 87)

De Diego describe según lo que ha visto hacer en Zaragoza en un determinado periodo y no dice en ningún momento que no se haga más que sólo de este modo, algo que la forma de contar de Reyes da a entender. Lo verdaderamente sustancial es que indica una serie de colores que ejercen un contraste notable con el fin de resaltar el plateado.

Insistiendo en el tema, advierte que se dice que «los platas los realizan los escritores de buen nivel técnico y experiencia». Exactamente se dice:

Son los escritores de buen nivel técnico y larga experiencia los que suelen realizar estos graffiti de forma elaborada y correcta, según sus propios criterios. (De Diego 2000: 87)

Verdaderamente, en su lectura no atino a ver el tipo de interpretación sugerida por Reyes.

También dice que se ha afirmado que un tipo de fondo es el *powerline*. Aquí ciertamente De Diego confunde el uso de este recurso técnico como un tipo de fondo, cuando es un recurso para resaltar el motivo central respecto al fondo por contorneado. Dice así:

Un tipo de fondo es el *powerline*, que asemeja una sensación de impacto o de tensión eléctrica, en colores fuertes y ácidos, siguiendo la iconografía del cómic. (De Diego 2000: 89)

Reyes dice que es incorrecto el decir que *quemar una zona* es hacer una obra maestra aceptada por todos. Como bien advierte De Diego la expresión *quemar* presenta muchos significados (De Diego 2000: 89). Aquí se hace eco de uno de esos usos empleado en Nueva York y transmitido (Castleman 1987: 32), que parece no conocer Reyes y en vez de comprobarla, la niega de principio. Para la definición de ciertos términos Reyes es muy estricto y para otros, muy corto.

Señala que De Diego «llama *estilo burbuja* a la ilustración de unas letras en plata que no lo son». Aquí Reyes observa que la ilustración 22 de su libro, a la que remite al lector como ejemplo de estilo burbuja (De Diego 2000: 90) no es un estilo burbuja, aunque tampoco son letras en plata, como dice Reyes. Seguramente Reyes está recordando la foto posterior, la 23, y, tampoco se ha fijado bien en la existencia de la foto 28 como posible ejemplo aludido, al que por un *lapsus*, como el que ha tenido Reyes, De Diego ha equivocado el número o las fotos. De todos modos, en el pie de foto no dice en ningún caso que se trate de *letras burbuja*, sino de letras de «textura líquida». Es un despiste, del autor o de la maquetación.

En el mismo terreno, Reyes señala que otra referencia está equivocada al referirse como ejemplo de estilo 3-D a la foto de una pieza de estilo *model pastel*, foto 8 (De Diego 2000: 94). Personalmente no creo que sea un error. El *model pastel* puede considerarse un desarrollo dentro de los estilos tridimensionales, como primitivamente fue el *shadow* 3-D. Pero todo depende en definitiva de la rigidez de entender que es el estilo 3-D o sus evoluciones, desde que lo pusiese en práctica Pistol I (Castleman 1987: 34, 63 y 70).

Reyes dice que afirma «que *bombardear* no implica que haya muchas firmas». De partida, De Diego no habla de firmas (este dato lo añade Reyes) o sólo de firmas, pero sí es cierto que la definición de *bombardear* resulta errada, pues sería una ejecución prolífica, bien en concentración o en extensión. De Diego dice lo siguiente:

Bombardear un lugar es escribir en éste. No implica una abundancia determinante, como en el acto de quemar un lugar. Simplemente, representa pintar con mayor o menor frecuencia una zona determinada. (De Diego 2000: 90)

Reyes menciona que dice que «a un escritor no le gustaría que sus obras perduraran en el tiempo porque las consideraría desfasadas». De Diego escribe:

El escritor asume esta transitoriedad [del graffiti] como parte inherente de su sistema de producción. Su expresión cambia en el tiempo y muy probablemente consideraría como desfasadas y obsoletas sus antiguas obras si éstas perduraran en el tiempo (De Diego 2000: 101)

Reyes usa indebidamente el verbo emocional «no le gustaría», pues se usa en origen el verbo intelectual «consideraría», para implicar más al lector y predisponerlo en contra de De Diego. Evidentemente las piezas que perduran más tiempo sobre cualquier soporte, adquieren un aire antiguo o pasado de moda hasta para sus propios autores, que no se contradice con la existencia de corrientes que reviven viejos estilos o supervivientes de los viejos tiempos que se mantienen anclados o fieles a un estilo.

En la siguiente cita de Reyes, prosigue con la cita malintencionada. Dice que De Diego afirma que «los escritores eligen el tren para que su graffiti lo vea el mayor número posible de personas». De Diego primero se hace eco de los testimonios de los inicios del Subway Art:

La opción de escribir en el metro y en los trenes se asoció a las ventajas de tener una pieza de graffiti que literalmente se desplazaba haciendo que todo el mundo la pudiera ver. (De Diego 2000: 104) ...el graffiti se dispone así sobre un soporte móvil que traslada a las piezas a otras zonas de la ciudad y sobre todo, a otras ciudades. (De Diego 2000: 107) Los trenes son elegidos en función de su posición en el emplazamiento, su futuro recorrido y el impacto que la visión del tren pintado tendrá en otros escritores que puedan verlo. (De Diego 2000: 108)

Reyes sabe que el sentido originario de elegir soportes rodantes, en especial del metro, es ése, junto a los que se han ido acumulando después. Pero le contesta a De Diego, contando que «en la actualidad, un tren pintado no tiene publicidad alguna, sólo lo ven los que han pintado y pocos más debido a la rapidez del borrado». Reyes, que debe de estar refiriéndose a la escena española, no quiere afirmar que se sigan viendo piezas rodantes aún. Pero aunque sea esporádicamente, se siguen viendo vagones con algún tipo de piezas por algunas provincias española, incluida Zaragoza en aquellos años. La foto 11 del libro es bastante explícita.

Este comentario, como el resto de los que conforman el bloque de enmiendas al apartado dedicado al graffiti sobre trenes, simplemente responde a un modo de marcar la situación preferente de Reyes como agente y observador del fenómeno, dando “informaciones reales”.

En otro orden, critica la afirmación de De Diego sobre «que los nuevos diseños se ensayan directamente sobre la pared.» Pero no dice que se haga esto, *directamente*. Puede suponerse que en un determinado momento, cuando el *writer* ejecuta por primera vez un nuevo estilo sobre un muro u otra superficie pública, funciona como una prueba, a modo de primer ensayo, sin que signifique obligatoriamente que no lo haya probado primero sobre papel. De Diego escribe exactamente:

Pintar sobre pared es un ejercicio de *estilo*, un soporte rodeado de tranquilas circunstancias de trabajo que le permite experimentar con técnicas, comentar aspectos del graffiti con otros escritores mientras trabajan, ensayar nuevos diseños, etcétera. (De Diego 2000: 108)

Ahora, Reyes alerta sobre dos errores más. El decir que para pintar un tren se suelen emplear «entre 45 y 90 minutos y en ocasiones más tiempo.» Escribe De Diego:

La elaboración de una pieza puede llevar de 45 a 90 minutos, si bien en algunas ocasiones favorables se toman más tiempo, especialmente cuando la obra planificada comprende la totalidad de un vagón, el denominado *whole car*. (De Diego 2000: 109)

No creo que la estimación del tiempo de ejecución sea un tema pre-ocupante. Es un dato difícil de cuantificar y depende mucho de la pericia del autor o grupo o las el grado de tensión o relajación de las circunstancias; además sin saber si, al fijar el mínimo en 45 minutos, se cuantifica el tiempo de la entrada y salida al lugar donde se encuentre el tren. En todo caso, De Diego habla desde su observación, que en este aspecto se limita al trabajo de campo con *writers* de Zaragoza.

Luego le reprende sus definiciones respecto a las tipologías de piezas en trenes. Primero por sugerir que sus nombres son «de reciente creación». Pero esta expresión no es la que usa y no es eso lo que quiere decir De Diego, sino que son términos que se añaden a los existentes. Léase atentamente lo que dice:

La terminología usada generalmente es similar a la ya reseñada [para piezas de graffiti no rodantes], pero, naturalmente, es mucho más utilizada

entre los escritores de graffiti que suelen actuar en este campo. Se han acuñado algunos términos nuevos, atendiendo sobre todo al porcentaje de la superficie del vagón que ha sido ocupada por la acción. (De Diego 2000: 110)

También le reprende porque «afirma que un *wholecar* es un vagón de 16 metros pintado ¡Por los dos lados y en sus cabeceras!». Ciertamente no es necesario para ajustarse esta etiqueta más que pintarse sólo la totalidad de uno de sus laterales. Aquí De Diego comete un error por exceso, pero sólo en la definición. Posiblemente sea un desafortunado despiste, ya que en la descripción de las fotografías asigna bien la denominación de *wholecar* (fotos 12 y 27). Sobre las dimensiones de este lateral, depende obviamente del tipo de vagón y no se exige un formato preciso. Así De Diego da este dato de modo aproximado o relativo: «Mide unos 16 metros de largo por unos tres metros y medio de alto.» (De Diego 2000: 110).

Otra causa de crítica es decir «que un *end to end* y un *top to bottom* es un vagón pintado de arriba abajo y de lado a lado (lo que en realidad es un *wholecar*)». Ciertamente en la definición de esos dos tipos de graffiti, De Diego comete errores o imprecisiones:

«*E to E*. Así se denomina a los graffiti que ocupan toda la superficie de un vagón, pero sólo por un lado» y «*Top to Bottom*. En este caso, las piezas son realizadas ocupando todo el espacio en vertical del vagón» (De Diego 2000: 110-111)

A Reyes no le parece bien que diga «que lo habitual es que en las misiones vayan los escritores de dos en dos». De Diego escribe: «Muchas veces, [los *E-to-E*] están realizados por parejas de escritores, la forma de agrupación más usual en este tipo de acciones.» (De Diego 2000: 110-111). No sé si puede interpretarse como un error, pues De Diego parte de su observación personal y las informaciones recogidas y lo matiza con un *usual*.

Reyes comenta como inapropiado decir «que el graffiti llega a Europa por los viajes de jóvenes europeos a Nueva York y porque los escritores norteamericanos viajan a Europa (no contempla la importancia de las películas de break de 1984 o el reportaje *Guerra de Estilos*)». De Diego cuenta:

El auténtico proceso de transmisión [respecto al graffiti de museo o galería] tiene lugar en un proceso personal y de difusión del grupo, cuando jóvenes de países europeos viajan a Estados Unidos a título personal y traen de vuelta consigo la imagen, la influencia visual y la identificación con la cultura del graffiti. Muchos escritores norteamericanos viajan, a su vez, a Europa

y es su práctica en el viejo continente la que ayuda a popularizar el graffiti *hip hop* y le convierte en un arte proyectado (ahora sí) de forma internacional. Los mecanismos de transmisión cultural son complejos y engloban el intercambio personal, el tráfico de influencias icónicas y textuales, publicaciones propias, el desarrollo de contextos apropiados a todos los niveles entre los productores culturales, etcétera. (De Diego 2000: 128).

De Diego habla en esta parte haciendo referencia a la escena neoyorquina y a la escena europea. Si bien da la impresión que magnifica la importancia del intercambio personal, lo hace respecto a la influencia de la forma de graffiti difundida mediante el mundo institucional del arte. Pero ese factor existe, junto al resto enumerado y que deja abierto, pudiéndose enclavar aquí las citas referidas por Reyes (aunque hubiera sido mejor decir *las películas de break de los 80*). No tenía necesidad De Diego de entrar en detalle en la línea que planteaba en el apartado de describir y analizar las relaciones del Graffiti con el mundo del arte.

También ataca a De Diego por decir «que los escritores novatos pasan de la firma a las letras de burbuja.» De Diego no dice eso, es una cita de un texto de Susan Farrell:

Los escritores recapitulan la historia entera de la evolución del graffiti en su trabajo. Ellos comienzan como unos novatos, señalando su firma por donde van, haciendo más tarde letras de burbujas. Pasado un tiempo, sus estilos se hacen más sofisticados y personales... (De Diego 2000: 129).

Reyes ha alterado el sentido del texto, primero atribuyéndolo a De Diego interesadamente y luego al no percatarse que se hace la alusión de las *letras burbuja*, para mostrar el proceso de desarrollo estilístico de los *writers* y hablándose en términos generales.

Cuando De Diego aborda la descripción de la ejecución de las piezas, Reyes detecta de nuevo ciertos errores. Veamos qué denuncia: «[De Diego dice] que los escritores no toman alcohol ni cuando pintan, que hay escritores que no marcan la pieza, sino que comienzan rellenando directamente. Que después del primer relleno, hay otro segundo relleno. Que el bote de spray apenas permite el intercambio de boquillas. A la marca Montana la denomina Montaña; dice que el aerosol es una herramienta barata y fácil de manejar; en el proceso de elaboración de una pieza no habla ni de fondo ni de brillos»

Respecto a lo primero, es una flagrante manipulación del texto. De Diego escribe: «[los escritores durante la acción] generalmente no toman

alcohol, al menos mientras pintan» (De Diego 2000: 137). En lo referente a lo siguiente, no parece tan absurdo de creer: «Otros, por el contrario, renuncian al marcaje y empiezan a pintar desde un principio señalando con breves referencias las masa de color y sus matices.» (De Diego 2000: 138). Sobre lo siguiente, De Diego observa dos rellenos, que pueden valorarse como dos fases, uno plano, orientativo, para fijar la idea general, otro en el que se presta más atención a los efectos de armonía y contraste cromáticos. (De Diego 2000: 138) Creo que queda claro que ha optado por distinguir, a su juicio, dos fases en el relleno de la pieza con bastante lógica. Respecto al último punto, en verdad no habla de fondo ni de brillos. Quizás lo da por implícito al ocuparse del sombreado y el difuminado, pero debía de haberlo precisado.

En lo que atañe a lo instrumental, De Diego dice lo que ve y experimenta:

El bote [...] convencional apenas permite el intercambio de boquillas, y la variedad de éstas no excede de tres por lo general. Por otra parte, el único método que permite controlar el flujo de pintura es la pericia del escritor... (De Diego 2000: 138).

Aquí no dice que en ningún caso que sea fácil el manejo y, aunque parezca contradecirse más tarde al decir:

Esto condicionó desde entonces el medio técnico a utilizar por los futuros escritores, pero también les abrió las puertas de una herramienta barata y fácil de usar, que facilitaba el aprendizaje y evolucionaba rápidamente... (De Diego 2000: 140).

Lo dice en relación con un comentario anterior, que es el sujeto de la frase «Esto»:

Recordemos que los primeros escritores no se propusieron escribir sus nombres por las calles y los vagones de metro sólo con espray. Su temprana y brutal experiencia les decía que este medio técnico era el que mejor y más cómo transporte y el que mejor preparación ofrecía, evitando que [...] cargaran con engorrosos botes de pintura líquida y pinceles, a la vez que ahoraban el esfuerzo de realizar las mezclas. (De Diego 2000: 140).

Reyes ha alterado el sentido de la frase, al no atender que lo que resalta De Diego es la exitosa prestancia idónea del aerosol como instrumento para el graffiti. En lo que se refiere a su consideración como barato, también va en correlación a esto y, sin duda, con la promoción que realiza en dicha página de la empresa Montana, aunque la cite equivocadamente

como *Montaña*. Error que aparentemente podría estar provocado por un corrector informático de textos.

La última supuesta corrección de Reyes señala que sitúa a Skeme «entre los escritores que bombardeaban Nueva York hacia 1972». Esta corrección es una falsa atribución de Reyes. El error, que sí lo es, pues Skeme es de los 80, está dentro de un texto del *writer* Mac (De Diego 2000: 141), que abre la tercera parte del libro. Quizás el haberlo dicho rompería su premisa básica xenofóbica. Por cierto, de posibles errores en esta tercera parte, Reyes no habla, quizás extasiado o decepcionado por tanto “desastre”.

La crítica a Fernando Figueroa

Antes de referirme a las críticas que me hace, conviene advertir una interesante manipulación en mi caracterización. Se me califica como “ocasional” junto al resto de aludidos, aunque sí se podría considerar *amateur*, y se me convierte en el único autor del libro *Madrid Graffiti*, omitiendo el nombre del otro coautor, Felipe Gálvez. Esto último es muy notable y colabora a personalizar todas sus críticas en mi figura, para fortalecer su premisa inicial y dar a entender que soy la causa de los errores que me asigna, cuando en la gran mayoría de las veces corresponden a comunicaciones o conclusiones derivadas del testimonio oral de informantes, *escritores* de la Vieja Escuela, desde su recuerdo y con las posibles limitaciones que pueda haber. Igualmente no se toma en cuenta la precariedad de medios, plazos y presiones tenidas en la realización de ese libro y que él conocía de primera mano, pues fue colaborador del proyecto y amigo de Felipe Gálvez.

Vamos a enumerar los “errores” detectados por el ojo alerta de Reyes y que siguen siendo de carácter puntual:

Enmienda el dato del año de la fundación del grupo QSC y aquí Reyes sí dice la solución, sin citar fuente: 1987. Pero no dice al lector que el dato corregido nos lo comunicó uno de los miembros de los QSC, Jast. Eso sí con ciertas dudas y por eso en el texto se escribió exactamente «Lo fundan hacia 1989» (Figueroa y Gálvez 2002: 66), con un carácter aproximado. Sin embargo, Reyes hace creer que debe poner «Lo fundan en 1989». Por otra parte se comenta en otra parte del libro una acción *treñera* de Enry en 1987 ó 1988, pero también sin tener constancia de que ya se hubiese fundado los QSC (Figueroa y Gálvez 2002: 129).

También corrige la afirmación de que Seone fue el primero en poner pegatinas firmadas en el metro de Madrid hacia 1990 ó 1991 (Figueroa y

Gálvez 2002: 68). Este dato también fue comunicado por Jast y también Reyes da otra solución: son *writers* como Stimie los que ya tenían desde 1988 «el metro madrileño plagado con sus pegatinas». Indudablemente, puede ser cierto este dato, pero siempre puede sospecharse que tal dato está dado con un interés particular, no sólo por el enfático *plagado*. Pues Stimie pertenecía a los RDC y luego a los BTC, grupo donde estuvo Reyes. Aunque por otra parte la proximidad entre ambos *writers* también puede considerarse un aval de conocimiento certero. En todo caso la fuente es el mismo Reyes y se guardó de comunicárnoslo en su momento.

Nos enmienda el decir que el primer programa con decorados de estilo graffiti fue *Hablando se entiende la basca*. Afirmar que ya en el verano de 1991 el graffiti ya había salido en «infinitud de decorados de programas de televisión» (obsérvese el detalle del uso tendencioso de la palabra *infinitud* y en no decir ningún nombre). Pero atención, esta afirmación tal cual no aparece en el libro. El texto real dice:

También en su dimensión pionera, [los QSC] tienen en su haber el ser el primer grupo de escritores en colaborar en la decoración de la escenografía de un programa televisivo (*Hablando se...* (Figueroa y Gálvez 2002: 68-69)

Indudablemente no es lo mismo decir que un decorado es el primero obra, parcial o totalmente, de unos *writers* con su estilo; que decir que un decorado es el primero al estilo graffiti. Reyes se guarda de mencionar autores ni dice que fuesen obra de *writers*. Igualmente no advierte cuál es el grado de presencia y entidad de esos decorados como para determinar que representan la primera adopción significativamente oficial del graffiti por la televisión española y que nosotros hemos considerado fuese ésta.

También se nos tacha de no definir ni poner ejemplos de unos «supuestos estilos locales y regionales». Esto es cierto, pues no se desarrolla este punto con detenimiento, al no considerarse en el proyecto ningún apartado específico que tratara el tema de los estilos. No obstante, no somos tajantes en estas denominaciones y concluimos en que existen sobre todo y fundamentalmente estilos personales, territoriales y un gran estilo. Véase el texto:

Por otro lado, con el enraizamiento del graffiti se inicia su particularización. Así, se generan variantes locales de estilo (determinadas por la continua producción experimental o sujeta al ciclo de las modas) y adaptaciones subculturales a los contextos socioculturales de cada lugar. Esto sucede en España con la generación de un estilo Barcelona y un estilo Madrid o, en el ámbito de la Comunidad de Madrid entre localidades como Madrid,

Móstoles y Alcorcón como manifestación de la rivalidad entre los grupos de escritores de estas tres ciudades (Mateu 24/30-5-1991: 14; KDS s.d.: 58; MAST c.p. 26-11-2000). Distinciones que, con el desarrollo del intercambio cultural y humano entre los distintos focos grafiteros en los 90, van tendiendo a diluir lo acusado de sus diferencias (SUSO 33 c.p. 22-3-1996). Pero verdaderamente, a lo que se asiste es a la identificación de estilos personales o a nivel de grupo con sus territorios, considerándose por tanto como estilos territoriales. Su fortuna entre un número amplio de escritores y su absorción por otros focos rompe esta identificación y puede, por otro lado, generar otra con una demarcación territorial más amplia. En estos casos se puede llegar a hablar de un estilo madrileño o español, pero siempre teniendo presente que las implicaciones individualistas y el desarrollo del graffiti como un gran estilo (Graffiti Style) reducen o diluyen el valor de todas estas impresiones estilísticas. Verdaderamente, estos estilos locales, regionales o nacionales son más reflejo de dicho individualismo y del dinamismo propio del *Hip Hip Graffiti* que del orgullo territorial. (Figuerola y Gálvez, pp. 86-87)

Reyes dice que decimos que el huevo es un baile, cuando sería sólo un paso de *break*. Bueno, literalmente dice el texto: «Este baile, con pasos clásicos tales como el *poppping* o *bogaloo*, el *moonwalking*, el *electric boggie*, las *freezes*, el *Egyptian*, el mimo, el *robot* o el *webo* (huevo), hace furor...» (Figuerola y Gálvez 2002: 98). Sobran los comentarios. La verdad es que el hambre de errores te hace ver de todo.

Corrige la mención de un *crack* del *breakdance* fijado en 1989-1990, diciendo que ya hacía tiempo que no se bailaba y cita el año de 1986 como fecha de la crisis. Bueno, otra de lo mismo, el texto dice: «igualmente [el *breakdance*] es la primera de las manifestaciones que entra en crisis entre 1986 y 1987 (KDS s.d.: 58; STIMIE 5-10-2000)» (Figuerola y Gálvez 2002: 100)

También dice que nos limitamos a indicar que se bailaba sólo *break* en Nuevos Ministerios los domingos, cuando se hacía también los sábados por la mañana. El texto dice literalmente: «Allí [en Nuevos Ministerios], principalmente durante las mañanas de domingo, se realizaban exhibiciones y competiciones» (Figuerola y Gálvez 2002: 100). Evidentemente vuelve a leer a su manera las cosas y omitir el sentido de ciertos adverbios, para forzar un presunto error.

Señala que el concurso de *Tocata* empezó en 1985 y no en 1986 (Figuerola y Gálvez 2002: 100). Esta corrección es correcta. Gracias.

Señala que las sesiones de música para *breakdance* no se hacían desde la base militar de Torrejón, sino que eran los DJ's americanos los que

se desplazaban a Radio Vinilo a hacer sus sesiones en 1984 y 1985. En ningún caso se hace comentario alguno en el libro a *sesiones*, sino a *emisiones*, incluyéndose la transmisión de temas grabados. Muestro los fragmentos relativos al comentario:

En Madrid, el *Hip Hop* tiene una puerta de entrada privilegiada en la Base militar de Torrejón de Ardoz. Por tanto, unos de los primeros medios de difusión son las transmisiones radiofónicas (musicales) de la emisora de la base y los hijos de los militares del Ejército norteamericano destinados en ella que traspasan a los jóvenes de la localidad esta peculiar manera de vivir la vida (deportiva, lúdica, hedonista, creativa...) (Fernández 20-2-1995: 72; PASTRON#7 1-3-2000). De este modo, Torrejón y la discoteca *Stone's* son un foco inicial de irradiación de este movimiento en toda la provincia, aunque de modo marginal por su situación periférica, pero de gran estima por su "autenticidad". [...] A esto se añaden toda una serie de emisoras de radio que se hacen eco más tarde o más temprano de las producciones musicales del *Hip Hop* de los U.S.A.: Radio Vinilo, Radio Luna, Radio Iris, Radio España, Radio 3... (Figueroa y Gálvez 2002: 100-101)

En lo referente a la cita de películas, rectifica el título «*Electric Bugaloo*» (Figueroa y Gálvez 2002: 102) por «*Boogaloo*», entiendo que corrige sólo la última palabra y no todo el título, dejándolo en *Electric Boogaloo*, en tal caso sería correcto. Gracias. No obstante se trata de un desliz, pues en la página 209 figura bien escrito, junto a otro desliz no referido que lo pone como «*Bugaloo*». De todos modos, el título completo es *Breakin'2: Electric Boogaloo* o *Breakdance 2: Electric Boogaloo*. Sin duda, la labor como corrector de textos de Reyes es vocacional, de una dedicación encomiable.

También señala que sí se estrenó *Wild Style* en España y que estuvo dos semanas en cartel. Nosotros indicábamos que no se llegó a estrenar en España (Figueroa y Gálvez 2002: 209). Esta corrección es acertada, aunque no he podido comprobar si el pomposo dato del tiempo en cartelera es exacto. Se estrenó en 1984 en Madrid y en 1985 en Barcelona.

Señala que el documental *Style Wars* se emitió en el programa *El espejo de cristal*. Sin embargo, Reyes parece confundir el nombre del programa o hacer una síntesis de nombres. Pues creo que confunde el nombre de un programa de formación y entretenimiento que se empezó a emitir a finales de enero de aquel año, llamado *El espejo mágico*, con la misma duración que *Metrópolis*, pero emitido en las tardes de los lunes y destinado al público juvenil. Donde probablemente pudo darse un avance del contenido de este documental, pues también informaba de otros espacios televisivos.

Pero esto, sea cierto o no, no quiere decir que la información de su otra emisión, en el programa *Metrópolis* en 1986, sea falsa. Además esta emisión es la referida como estímulo en todos los testimonios de *writers* recogidos por nosotros que tratasen el asunto, sin haber mención a la emisión señalada por Reyes. Su comentario consiste sólo en la adición de un nuevo dato, no en detectar un error.

Nos dice que Kool Herc no fue *rimador*, sino DJ, y que Afrika Bambaataa no es *rimador*, sino DJ. En el texto aparece: «el primer *rapper* oficial es el DJ jamaicano, Kool Herc» (Figueroa y Gálvez 2002: 209) y «Participan en él [*Rapmania*] rimadores como Melle Mel, Kurtis Blow o Afrika Bambaataa» (Figueroa y Gálvez 2002: 211). Evidentemente, Reyes crea la ilusión de un error completo o sustitución de roles en el caso de Kool Herc. El verdadero error es haber confundido el término *rapper*. En el caso de Afrika Bambaataa el error es patente al considerar que participaba en calidad de *rimador*. Gracias por la corrección.

Dice que se habla de un «bajón del rap» en 1989 cuando Reyes establece que fue en 1989, 1990 y 1991 cuando se produce «el boom del rap en español» y por tanto el bajón fue en el 1992. Aparte de la minucia o pejiguería por mi parte de indicarle que mejor que escribir «rap en español» hubiese sido decir *rap en España* o *rap en español en España*, esta corrección parece adecuada, pero leamos el texto que figura en una nota final: «En este trasvase tiene una gran importancia el bajón de 1989, causado por el *bluff* discográfico» (Figueroa y Gálvez, p. 209). En verdad la palabra *bajón* resulta confusa y no queda claro si hacemos referencia a una crisis o a la señal de su advenimiento, pero el sentido de la nota se centra en la desidencia de DJ's a otros estilos o movimientos musicales. No obstante, Reyes deja claro por su parte que no hubo crisis alguna en este campo hasta 1992.

Mientras dice que nosotros fijamos el momento cumbre del graffiti en los años 1992 y 1993, Reyes dice que «los años más fuertes fueron del 89 al 91». Afirma que en 1992 y 1993 «ya no pintaba casi ningún escritor de la Vieja Escuela». Esto último, el *casi ninguno* se contradice con la información y documentación fotográfica recopilada por nosotros, parece que no fueron tan pocos, y por otra parte, Reyes no atiende exactamente a lo que se dice ni donde se dice, que es el apartado que habla sobre el Hip Hop como moda y el Graffitiismo (o graffiti en galería y museos) y las fechas se refieren a ese particular y su proceso de absorción comercial:

Con la llegada de los 90, tras el inicio de su explotación como moda, en España el movimiento se convierte en una imagen oficial que alcanza su momento cumbre entre 1992 y 1993. (Figueroa y Gálvez 2000: 112)

Advierte que el docudrama *Mi firma en las paredes* se emitió en 1990 y se grabó entre 1989 y 1990. El texto dice: «Su rodaje se realiza entre 1989 y 1990. Su emisión el 1 de febrero de 1991 tiene una notable importancia...» (Figueroa y Gálvez 2002: 46), porque el programa se concluyó a finales de 1990 y está fechado en 1990, pero se emitió a principios del año siguiente. En este punto, quiero advertir que Reyes no ha reparado en el error del día, pues la emisión se realizó el martes 5 de febrero de 1991, mientras que nosotros pusimos «1».

Concluye de nuevo señalando que falta «el primer texto que se publicó en España específico de graffiti», «en libro e Internet» y ahora sí da el título «Graffiti y pintadas en Madrid: Arte, lenguaje, comunicación». No lo menciona como artículo científico, sino ambiguamente como texto publicado en libro e Internet, antecediendo libro a Internet, aunque cronológicamente fue al revés, y pudiendo hacer creer que tiene categoría de libro. Dice el título, pero no dice el autor en un gesto que podemos interpretar de humildad, disimulo o por sobreentenderse. Pero lo más curioso es la cita de la fecha de publicación: “1995”. En verdad su publicación fue digitalmente en la revista *Espéculo* de la UCM, en noviembre de 1996, y editado como artículo en 2002, algo rehecho y maquillado el título («Graffiti, pintadas y hip-hop en España»), dentro de un libro colectivo, *Comunicación y cultura juvenil*. En el mismo año en que presentó y defendió su tesis doctoral, *Graffiti, Breakdance y Rap: el Hip Hop en España*.

En definitiva se tratan de falsos errores, tergiversaciones, falsas atribuciones y algunas correcciones acertadas, pero no siempre relevantes. No obstante la intensidad expresiva de carácter sensacionalista con la que Reyes reviste el artículo trata de presentarle como un competente investigador y avisado observador. Sin embargo, pese a su perseverancia y quehacer metódico, su hacer o es bastante chapuza o es un auténtico ejercicio de propaganda.

Evidentemente, aunque no todos los errores asignados son ciertos, el libro *Madrid Graffiti* los tiene. Algunos, como he mostrado, no han sido siquiera citados por Reyes, seguramente por desconocerlos, y que fueron comunicados gentilmente por otros participantes de la Vieja Escuela y siempre con palabras de gratitud por la labor emprendida y el esfuerzo. Si no han podido enmendarse ha sido por motivos ajenos a la voluntad de los autores. En todo caso, todo libro tiene errores y el honesto trabajo de todos inexorablemente los descubre con el tiempo por el bien común. Pero no puede ponerse en duda que dicho libro ha representado una primera piedra en la comprensión y divulgación del graffiti y que aún espera nuevos y eficientes aportes.

También he de reconocer que he cometido, cometo y cometeré errores. Soy humano y es una señal de que sigo abierto al riesgo de aprender y compartir. Pues el que no comete errores o bien los oculta a los demás, hace poco o sin arriesgar o es ciego para consigo mismo. También declaro que procuro rellenar aquellas lagunas de conocimiento de las que tomo conciencia, siéndome insoportable que alguien se sirva de la ignorancia de las gentes para dañar a otros o se pase de listo tomando además a otros por tontos o hacérselo creer a los demás. Lo importante es contribuir y no guiarse por cualquier clase de competición ególatra de ribetes narcisistas y de moralidad discutible.

La crítica a Ángel Arranz

Quizás sea Ángel Arranz el primer autor de una tesis en Madrid que se ocupe de las producciones del Graffiti, defendida en 1995. Resalto la fecha porque posiblemente tenga algo que ver en querer trasladar Reyes la fecha de la publicación de su artículo conjunto un año antes.

A él le achaca afirmar «que en Madrid no se pintan los exteriores de los trenes ni coches de metro y que, por tanto, no es válida la clasificación de Craig Castleman.» No dice nada más y lamentablemente no he podido consultar, al ser ya ajeno a la universidad, la tesis doctoral de Ángel Arranz en depósito, para comprobar lo que cuenta Reyes. Supongo que el mismo problema tendrán la mayoría de los lectores del artículo de Reyes. Pero a saber qué ha leído Reyes. No obstante, de ser cierto y referirse a los años 90, es un error, claro está.

La crítica a Joan Garí

La crítica a Garí, un auténtico pionero en el ámbito académico y teórico español, la abre con una contradicción, al decir «que no interesa hablar de los ensayos y libros que, desde los años 60 han utilizado la palabra graffiti para referirse a pintadas», volviendo a aplicar su criterio nominativo con efectos retroactivos, rompiendo las lógicas del espacio-tiempo y el progreso disciplinar. Pero sí que habla inmediatamente de Garí y de su libro de 1995, un proyecto ambicioso que fue la señal de partida de la aparición de buen número de estudios sobre el Graffiti a finales de los 90.

Aquí cabe hacer un inciso, primero para recordar el baile de fecha del primer artículo académico de Reyes con Vígara Tauste y, segundo, para advertir la estrategia de eludir considerar un tipo de literatura bajo la argumentación de que *no interesa hablar*, bajo el supuesto uso impropio de la

palabra *graffiti*. Libros científicos que ya usaban la palabra antes de que surgiese el fenómeno del Graffiti, continuando un uso remontable al menos a más de 250 años. ¿Con qué derecho se les niega el uso de esa palabra años vista? ¿Qué clase de revisionismo es éste?

Ataca el uso de la palabra *graffiti* por Garí, que es coherente, sin atender al uso genérico del término, como sucede cuando ataca el uso que hace de la palabra *graffitista*, coherente con el discurso de Garí y que usa en un sentido muy genérico. Pero, en verdad no lo escribe así. Emplea la forma *graffitista*, con una sola *f*, en relación con la palabra castellana *grafito*. Reyes aquí ha manipulado el dato en interés de su ataque y se ha contradicho o “criticado” a sí mismo en su primer artículo conjunto (Vígara y Reyes 1996). Allí planteaba el uso diferenciado con doble *f* de todos los derivados de la palabra graffiti para referirse a todo aquello concerniente a este nuevo fenómeno urbano, llamado Graffiti. Así que no puede ponerle ninguna pega a Garí en este sentido.

Pero lo curioso es que después de decir que no habla de *graffiti*, sino de *pintadas*, le recrimina cínicamente que no haya fotos de graffiti, sino sólo 20 ilustraciones de *pintadas*. En verdad ninguna imagen es de graffiti hip-hop ni autóctono, pero tampoco todas son de pintadas (hay caligramas, diseños, carteles, viñetas...) Reyes sigue viendo en ocasiones lo que quiere ver o es capaz de recordar.

Por eso, después de negar que hable de *graffiti*, señala que sí habla de *graffiti* en las páginas 30, 31 y 32 (en la página 28 también lo hace), señalando obviamente errores.

Primero, considera error su afirmación de que «los signos icónicos predominan sobre los verbales, sin que estos desaparezcan totalmente.» Este comentario parece confuso y concretamente Garí no habla expresamente de eso. Lo que deja entrever es que el graffiti neoyorquino tiene como una característica básica el predominio del componente icónico sobre el verbal (en ocasiones, superando la disyuntiva escrito/dibujo o escritura/pintura). No sé si Reyes se percata del matiz o si no recuerda bien el contenido. Pero no es lo mismo el *predominio icónico* que el *predominio de signos icónicos* y esto Garí no lo sostiene. Más bien se centra en resaltar el desarrollo icónico o estético del graffiti neoyorquino frente al textual y conceptual. La corrección es impropia.

Después, Reyes dice que Garí confunde el *whole-car* con un *top-to-bottom* y que llama firma a un *throw-up*. Veamos el texto original:

La finalidad de su trabajo es llevar a cabo una obra de categoría (*piece*) que preferiblemente llene toda la superficie de un vagón de metro de *arriba abajo* (*top to bottom*), pero si eso no es posible, se contentará con garabatear rápidamente su firma (*throw-up*), [...] (Cooper y Chalfant, 1984: 27; Chalfant y Prigoff, 1987: 12). (Garí 1995:31)

Ciertamente da la impresión de que Garí, a pesar de consultar fuentes reputadas, confunde tipologías de graffiti y parece que no ha consultado en este aspecto el libro de Castleman, más preciso. En general Garí secundariza y minimiza bastante el estudio del graffiti en un ensayo que se presenta como un ensayo ambicioso en su globalidad. No obstante este tipo de actitudes son compartidas por otros y siempre se presta una mayor atención a los aspectos que más llaman la atención del investigador o más le motivan. Pero, ya puestos a ajustar las cosas, puntualizaré que es a la firma a la que llama *throw-up* y no al revés.

También delata el nombrar al creador del graffiti como *Taki 138* y no *Taki 183* (Garí 1995: 30), pero Reyes no repara en la fuente citada: Castleman. Si acudimos a ella, que es la edición en español del libro de Castleman por la editorial Hermann Blume, vemos que pone «A los primeros escritores, como Taki 138...» (Castleman 1987: 59). Garí se limita a copiar el dato de dicho libro y esa es la cifra, por tanto el error no es suyo, aunque podía haberlo cotejado mejor. Se ha limitado a copiar una errata, pues dicho error no figuraba en el libro original de Castleman (1999: 53). Por otro lado, no es tan fundamental un baile de letra o números, más que para aquellos que se toman al pie de la letra las cosas o no tienen un sentido crítico verdaderamente crítico. Mientras se tenga bien desarrollado y claro a qué se está haciendo referencia con tal palabra y se comprenda a qué se deben las cosas.

La crítica a Luis Renart

Ahora le toca el turno a un escritor, periodista y viajero comprometido por el mundo con las realidades cotidianas. Obviamente su libro no es una investigación universitaria o académica, pero es una interesante, rica y selecta recopilación de imágenes, materiales y datos de interés sobre este medio de expresión y comunicación y su vinculación y repercusión social, fundamentalmente desde la realidad canaria.

Como no puede ser diferente, la primera acometida es acerca del uso de la palabra graffiti para denominar a lo que Reyes llama en exclusiva pintadas. Queda claro en el texto de Renart que se usa esa palabra en su poliseemia, como nombre de una forma de comunicación (por ello titula su libro

Graffiti), y como la palabra con que se nombra al neoyorquino. Reyes no admite tal polisemia y se niega a que las pintadas sean referidas en ningún caso con la palabra graffiti. De todos modos, Renart emplea en contadísimas, pero oportunas ocasiones la palabra graffiti cuando aborda las pintadas.

Para Reyes es objeto de reprimenda, porque «...sólo habla de graffiti [el “auténtico” graffiti] en las páginas 31, 32, 33 y 34, pero es una transcripción literal de los estilos que propone CASTLEMAN, [...] y tantos otros, porque eso no es graffiti». La apostilla resulta algo inconexa, pero podría ser una alusión a que hay más errores o una ampliación mal expresada de la crítica a otros investigadores.

Al ir a consultar un ejemplar de dicho libro, localizado en la Biblioteca del MNCA Reina Sofía, tuve la desagradable sorpresa de encontrarlo mutilado. Le faltaba desde la página 23 hasta la 50. No obstante, siguiendo el índice, parece que el dato de las páginas es correcto, pero no habla sólo de los estilos. Igualmente ya hay algunos comentarios al graffiti neoyorquino en las páginas 15 y 16. Respecto al comentario de la literalidad del contenido no puedo opinar, aunque bien es cierto que por lo que se observa en las fotografías que figuraban en el libro, la escena canaria carecería de una mínima presencia de *tags* o piezas durante el tiempo en que se hizo la documentación de material. Las imágenes de firmas recogidas no representan ni estilísticamente ni en sentido estricto al *getting-up* o dejarse ver neoyorquino, aunque una firma sí podría vincularse aparentemente, pero sin pruebas fehacientes, con la obra de un *writer* autóctono, vinculado a la música Oi!, Resaka (Renart 1994: 153). Por tanto, no parece tan lamentable que Renart acuda al comentar el graffiti neoyorquino, nota eminentemente distintiva del graffiti contemporáneo, a una fuente tan reputada como Castleman. Es más que razonable, exigible.

Tras estas críticas particulares, acaba el párrafo con una sentencia que suena o a denuncia o a promesa de futuras publicaciones: «En cuanto al *breakdance* y al *rap* español, de momento no hay ningún texto.» Pero que interesa para el particular en el aspecto de que puede hacer albergar en el lector la esperanza de que Reyes sea quien rellene competentemente esta laguna divulgativa. Más o menos esas son las partes de su tesis doctoral, *Graffiti, Breakdance y Rap: el Hip Hop en España*, que aún no me consta que hayan sido publicadas. Un indicio más de que en este artículo se reúnen propaganda y autopromoción.

Recapitulando el balance de acusaciones en tono irónico, a mi juicio y soy tan condescendiente como exigente, afirmo que de las alrededor de 46

acusaciones a Jesús de Diego, sólo comete 10; de las como 19 acusaciones contra mí, soy condenable por 7; de la acusación contra Ángel Arranz (sin poder preparar la defensa) es culpable; de las 7 acusaciones a Joan Garí sólo es culpable de 1, y Luis Renart queda absuelto (con una defensa incompleta) de su dos cargos de "herejía". En total, unas 51 acusaciones indebidas, que son las que se devuelven a su denunciante, que al final resulta ser el peor parado de todos, aunque juntemos a todos los "profanadores" en la misma hoguera.

Otras flores y conclusión

Entremedias de esas críticas particulares, Reyes hace interesantes comentarios. Comenta que de los "teóricos" se podría «seguir enumerando fallos teóricos [sic] ajenos al hip hop que, con todos mis respetos [sic], tienen serias dificultades para acertar en la información, ya que se ven obligados a escribir *lo que les cuentan* los b.boys, (que en muchas ocasiones intentan reírse de los ocasionales investigadores, hartos como están de que se les tome el pelo en reportajes, ensayos y medios de comunicación en general) y a sacar conclusiones desde fuera, tarea difícil y digna de elogio, por otro lado.»

¿Podríamos añadir a la manipulación el cinismo? Seguramente. Vamos paso por paso. Reyes vuelve a insistir en un uso tendencioso de la redacción:

- a). «Seguir enumerando fallos teóricos ajenos al hip hop». Esto será por ejemplo, se me ocurre, que resulta impertinente hablar de conceptos semióticos en un estudio sobre Hip-Hop, porque los b.boys no los usan. Reyes no lo deja claro.
- b). «Tienen serias dificultades para acertar en la información». Esto lo afirma Reyes sobre la base de sus "acertadas y fundamentales enmiendas", pero sí que hay dificultades como en todo tipo de trabajo de campo de características semejantes, no sólo del Graffiti. Pero no son imposibles o insalvables.
- c). «Se ven obligados a escribir "lo que les cuentan" los b.boys». Sinceramente esto no es cierto, hay otras fuentes y no todos los testimonios son iguales y se puede por tanto delatar corrupciones en la información, que suelen ser de carácter puntual y no una actitud generalizada. Más bien lo contrario. El investigador, aunque obra de buena fe siempre al atender a un informante, es un ser humano que a veces sabe o puede intuir si la persona que tiene delante está jugando con él, no es sincero u oculta algo. Existe un conjunto de

criterios a la hora de tomar como válida una información oral, entre los cuales está el de dirigirse a los agentes del fenómeno, sobre todo a aquellos de los que se tiene buenas referencias, y contrastar sus informaciones con la observación de las conductas y los procesos.

d). «En muchas ocasiones intentan reírse de los ocasionales investigadores, hartos como están de que se les tome el pelo en reportajes, ensayos y medios de comunicación en general». Como bien dice Reyes, *intentan*, pero no siempre se consigue. Sobre la expresión *tomarles el pelo*, hace entender que los investigadores o periodistas lo hacen a conciencia. Entonces podríamos concluir que los que no son engañados, mienten, y todos ellos no dicen ninguna verdad (menos, recordemos, alguien como él). Por otro lado, dicho esto por Reyes, al igual que fomenta la imagen negativa de los investigadores externos, justificando el hermetismo; él mismo instiga a este tipo de conductas de intoxicación informativa, al señalarlas como una característica básica de la identidad pública de un *B-boy*. Además, cabe preguntarse: ¿en qué medida sería, por tanto, fiable un investigador-writer?

e) «[Obligados] a sacar conclusiones desde fuera». Con esta forma trata de deslegitimar las conclusiones, pero esto sólo puede resultar aparente frente al mundo de los *B-boys*, pues verdaderamente las conclusiones de un investigador se tienen que sacar desde fuera, como observador no implicado de un fenómeno.

f). Con las expresiones «con todos mis respetos» y «tarea difícil y digna de elogio», Reyes se muestra como un cínico, al contradecirse con el tono general del artículo y querer mostrarse como un ser comprensivo o, mejor dicho, condescendiente.

Parece mentira que un doctor y profesor universitario obre de esta manera, pero no es extraño. Igualmente, no resulta sorprendente usar un medio de comunicación como plataforma para liberar complejos o para hacer proselitismo del pensamiento único. Al menos, la estrategia de Reyes es evidente, aunque no sea pueril.

Además el afán de figurar como un pionero o, mejor dicho, el pionero de los estudios del graffiti en España, le lleva a menospreciar o ningunear a los demás y a alterar fechas y ocultar informaciones. Afirmaciones como que ha publicado el primer *ensayo*, el primer curso específico de Hip-Hop o realizado la primera o la única tesis doctoral en España sobre el tema son exageradas y demuestran que en él prevalece un criterio competitivo que no está basado en la calidad del trabajo o el desarrollo de una carrera, sino en ser *el primero*, aunque para ello tenga que revestir todas sus características

personales como virtudes o méritos para conseguirlo, sin plantearse cambiar de modos. Pero este pastrón de medida, que podría ser comprensible en el mundo del Graffiti, no funciona así en lo académico si a la primacía investigadora y docente no le acompaña la calidad.

Además prevalece en él, conforme a su apología del narcisismo y el culto al ego, la búsqueda de fama personal frente al interés científico por la ampliación del conocimiento y de prestigiar y profundizar un objeto de estudio particular. Algo que parece disculparle frente a sí mismo, mientras obtenga el aplauso de ese otro “mundo cerrado”, de obrar con rigurosidad frente al “mundo exterior”, al que por el contrario sí le exige rigurosidad y ética o, incluso desde la arrogancia y el cinismo, respeto:

Es vergonzoso, no se molestan en informarse ni en contrastar opiniones. Van a lo fácil y a la carnaza, pero conociendo en qué condiciones se trabaja en los medios de comunicación, a veces es comprensible. Además, no sólo lo hacen en los medios y prensa no especializada; hay prensa “supuestamente especializada” en la que la mayoría de la gente que trabaja allí, empezando por el que manda, no tienen ni idea de hip hop, ni quieren enterarse, ni saben lo que significa la palabra respeto. (www.activohiphop.com)

Finalmente, quiero señalar que no hay que pensar que todos los investigadores independientes, como yo, somos inocentes o más dignos que un profesor universitario, sea o no ajeno a la práctica del graffiti. Los hay muy capaces y honestos y contribuyen, individual o colectivamente, a enriquecer nuestro patrimonio cultural y humano día a día. Lo mismo sucedería en el Graffiti cuando se contempla idealista o ingenuamente como una reserva, refugio o remanso de pureza y libertad creativa. También en él hay sitio para todas las miserias humanas, incluida la xenofobia, la intolerancia, la manipulación o el egoísmo, aunque haya corrientes autocríticas que vivamente lo combaten.

De cualquier manera, igual para ser un buen investigador de graffiti sería muy conveniente ser o haber sido *writer* —no lo niego, si se evita conscientemente que ello pueda convertirse en una traba—, para preciarse de ser investigador hay que ser objetivo y sobre todo honesto consigo mismo y respetuoso hacia los demás, y eso no lo da una titulación académica o un puesto en un departamento ni el vivir la vida desde el principio de la prepotencia. Un investigador debe, en primer lugar siempre, evitar la tentación de reescribir la historia o releer los textos al gusto o conveniencia de uno mismo, sino de la verdad.

Bibliografía y fuentes

- Activo Hip Hop, «Entrevista con Francisco Reyes, profesor universitario de hip hop», 2007. En línea, <http://www.activohiphop.com/entrevista-francisco-reyes-profesor-universitario-de-hip-hop-23.php>
- Arranz Rojo, Ángel, *Graffiti en Madrid*, Enero 1985-junio 1994. Tesis doctoral. Dirigida por el Dr. Mariano de Blas Ortega, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Castleman, Craig [1982] *Los graffiti*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- Castleman, Craig [1982] *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- Chalfant, Henry y Prigoff, James [1987] *Spraycan Art*, Londres, Thames and Hudson, 1995.
- Cooper, Martha Chalfant, Henry [1984] *Subway Art*, Londres, Thames and Hudson, 1991.
- Cooper, Martha y Sciorra, Joseph [1994] *R.I.P. New York Spraycan Memorials*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- 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*, Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Manuel García Guatas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1997.
- De Diego, Jesús: *Graffiti. La palabra y la imagen*, Barcelona, Los libros de la Frontera, 2000.
- Figueroa-Saavedra, Fernando: *El Graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*, Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Jaime Brihuega Sierra, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- Figueroa-Saavedra, Fernando y Gálvez Aparicio, Felipe, *Madrid Graffiti. 1982-1995*, Málaga, Megamultimedia, 2002.
- Garí i Clofent, Joan, *Anàlisi del discurs mural: cap a una semiòtica del graffiti*, Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Vicent Salvador i Liern, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Universitat de València, 1994.
- Garí i Clofent, Joan, *La conversación mural*, Madrid, FUNDESCO, 1995.
- Renart Escaler, Luis, *Graffiti*, Santa Cruz de Tenerife, Idea, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994.
- Reyes Sánchez, Francisco, *Graffiti, Breakdance y Rap: el Hip Hop en España*, Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Emilio Carlos García Fernández, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Reyes Sánchez, Francisco: «Teórico del graffiti, mira como lo practico. Una sana reseña a los grafitólogos», En *Hip Hop Nation*, nº 87, Málaga, Megamultimedia, 2007 pp. 90-91.
- Vígara Tauste, Ana María y Reyes Sánchez, Francisco, «Graffiti y pintadas en Madrid: Arte, lenguaje, comunicación», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº4, Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Madrid, noviembre 1996. En línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm>
- Vígara Tauste, Ana María y Reyes Sánchez, Francisco, «Graffiti, pintadas y hip-hop en España», en Rodríguez, Félix (coord.), *Comunicación y cultura juvenil*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 169-218.