



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención: Publicidad y RRPP – Audiovisual
Trabajo de Grado

UNA MIRADA CURIOSA AL GRAFFITI COMO MOVIMIENTO ARTÍSTICO EN LA CIUDAD CARACAS

TESISTAS: MARIANN RODRÍGUEZ ARISTIGUIETA
CRISTINA DÍAZ MIRALLES

TUTOR: LIC. DAVID ANGLÉS

DEDICATORIAS

A mis padres por haber estado siempre allí, especialmente a ti mami por ser la mejor de las amigas.

Mariann

A ti mami por haberme enseñado a soñar, y haber sembrado en mi la inquietud de aprender.

Cristina

Ela, en tu memoria.

AGRADECIMIENTOS

A David Inglés, por su apoyo incondicional, y mostrarnos la importancia de la ética en nuestra profesión... Gracias.

A Mariano y Henry, por estar allí para ayudarnos en todo lo que necesitáramos.

A Irama, por tu invaluable apoyo desde el principio. Sin ti no lo habríamos logrado.

A Gustavo, por su paciencia y disposición.

A Dany, por ser siempre nuestra fuente de inspiración.

A todos nuestros entrevistados, familiares y amigos por compartir nuestro sueño.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
Introducción	7
Capítulo I: Antecedentes	10
Capítulo II: Marco Teórico	
II.1. El Graffiti Contemporáneo como Expresión Creativa y como Representación Cultural	14
II.1.1. Definición del Graffiti Contemporáneo: El Graffiti Hip Hop	24
II.1.2. Breve Historia del Graffiti en el Metro de Nueva York	36
II.1.3. Terminología y Producción de Formas	45
II.1.4. Hacia un Glosario General del Graffiti Hip Hop	46
II.1.5. Orígenes de los Términos	47
II.1.6. Significados Culturales de las Terminologías	50
II.1.7. Glosario de los Términos mas Utilizados	53
II.1.8. El Artista: "El Graffitero "	67
II.2. El Reportaje Audiovisual	89
II.2.1. Conceptualización	90
II.2.2. La Noticia como Punto de Partida	92
II.2.3. Tipos de Reportaje	93
II.2.4. Análisis de los Elementos	96
II.3. Vale Tv	112
II.3.1. Antecedentes	112
II.3.2. Proyectos en Aras de un Desarrollo Inteligente: La Autogestión	119
II.3.3. El Personal: Un Equipo Joven y Multidisciplinario	120
Capítulo III: Marco Metodológico	
III.1. Objetivo General	124
III.2. Objetivos Específicos	124
III.2.1. En Torno al Tema Central	124
III.2.2. En Torno al Reportaje	125
III.3. Tipo de Investigación	125
III.4. Revisión de la Literatura y Experiencia en el Área	126
III.5. La Entrevista como Instrumento Indispensable	128

III.6. El Medio	128
III.7. El Reportaje	129
III.8. Proceso de Pre-Producción	130
III.9. Guión	131
Capítulo IV: Análisis y Discusión de Resultado	141
IV.1. El Graffiti Contemporáneo en los Medios de Comunicación y en la Historiografía	141
IV.2. Fuentes Bibliográficas Secundarias	142
IV.3. Bibliografía Específica	144
IV.4. Trabajo de Campo en la Ciudad de Caracas (2001)	148
IV.4.1. Pautas Previas de Realización	148
IV.4.2. Objetivos	149
IV.4.3. Consideraciones Acerca del Espacio Urbano	150
IV.4.4. El Reportaje Audiovisual como Soporte del Objeto de Estudio	156
IV.4.5. Vale Tv un Espacio para Retratar Espacios Urbanos de Caracas	158
Conclusiones	160
Bibliografía	162
Anexos	166

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

	Pág.
Figura Nro. 01 Tags (Fuente: www.positivos.com)	36
Figura Nro. 02 Tags en el Metro de Nueva York (Fuente: www.positivos.com)	37
Figura Nro. 03 Estilo Top Cat (Fuente: www.positivos.com)	38
Figura Nro. 04 Phase (Fuente: www.positivos.com)	40
Figura Nro. 05 Trow Up de SIN (Fuente: www.positivos.com)	41
Figura Nro. 06 Vagón entero realizado por dust (Fuente: www.positivos.com)	43
Figura Nro. 07 Blakbook (Fuente: www.blacbook.com)	53
Figura Nro. 08 Burbujas (Fuente: Crew HCM - Caracas)	55
Figura Nro. 09 Cap (Fuente: www.blackbook.com)	55
Figura Nro. 10 Personaje (Fuente: Crew HCM - Caracas)	56
Figura Nro. 11 Proyecto Cota Mil (Fuente: Crew HCM - Caracas)	60
Figura Nro. 12 Tag (Fuente: www.artcrimes.com)	63
Figura Nro. 13 Wildstyle (Fuente: www.blackbook.com)	64
Figura Nro. 14 Heros (Fuente: Crew HCM - Caracas)	66
Gráfico Nro. 01 Cronograma de Actividades para Producción de Reportaje Audiovisual	130

INTRODUCCIÓN

Desde la prehistoria el hombre manifestó su arte pintando en las paredes de las cuevas, en las piedras y en los techos. Esta necesidad se traduce en el deseo de trascender en el tiempo a través de pigmentos.

Sin embargo, el hombre moderno utiliza otras herramientas como el spray para lograr el mismo cometido. Dejar mensajes en lienzos callejeros que podrán ser entendidos por quienes deseen ir un poco más allá, considerando al graffiti como una manifestación, sino artística, al menos visualmente atractiva.

Entre ritos dibujados y escritos, muchos hacen poesía en líneas, multiplican las formas de ver cuanto les rodea, o se proyectan a través de sus coloridas obras. Estos autores son un espejo en el reflejo mítico, y envueltos en mitos y formas, hacen a los demás parte de sus fantasías.

Es imprescindible reconocer la importancia de estos muros, escogidos por los autores para dejar su legado transitorio, que son tan utilizados hasta por partidos y personajes políticos, pretendiendo captar la atención.

Es en las pinturas rupestres encontradas por los arqueólogos donde se ven las primeras manifestaciones de este arte; y, sin embargo, es tan actual que se encuentra en todos sitios alrededor del mundo, tratando un sinfín de temas.

Pintando y despintando los muros de Caracas, se encontraron jóvenes con verdadera vena artística y muchas ganas de hacerse presentes en su ciudad, en un acto para ellos positivo, en el que buscan embellecerla a través coloridas imágenes que hablan más que mil palabras.

Los graffiti, pintadas o inscripciones no son del todo anónimas. Recorren las ciudades del mundo, acompañan la expresión vital de las personas. Se encuentran en muros, baños, vehículos, puentes y cualquier soporte que se le ocurra al graffitero. Son la expresión de la creatividad de algunas personas.

Este Trabajo de Grado pretende presentar, de una forma atractiva, esta manifestación, que a la luz de algunos autores resulta de gran valor artístico, pues ilustra la trascendencia de la cultura y del pensamiento.

La investigación del graffiti resulta de gran utilidad en el contexto de una ciudad como Caracas, donde casi ningún autor ha retratado anteriormente la situación de este movimiento que, desde hace algunos años inunda las paredes de la ciudad, y menos aún ha pretendido presentarlo bajo el formato audiovisual.

El trabajo se desarrolla a través de varios capítulos, comenzando por los antecedentes del movimiento. Continúa con toda la evolución del graffiti como objeto de estudio, para luego abordar al reportaje como género periodístico de desarrollo del tema.

Al mismo tiempo se desarrolló un reportaje audiovisual, que muestra la variedad de recursos visuales que se observan en las calles de Caracas. Se citan

a los principales personajes que hoy tienen algo que decir acerca del graffiti en la ciudad.

Renunciando a la figura del periodista como guía que canalice los diferentes recursos presentes dentro del reportaje, se les permite a los entrevistados construir el objeto de estudio a través de sus anécdotas y posiciones.

También se conceptualizó el medio a través del cual se transmitiría el reportaje, en este caso Vale Tv, canal dedicado a fomentar valores culturales y educativos a un público jóvenes, interesado en la mayoría de los casos por esta clase de temas.

En definitiva, este trabajo se pasea por las diferentes concepciones que del graffiti se tienen, para crear una visión general de esta manifestación, y que sea el espectador quien adopte su posición.

ANTECEDENTES

El presente trabajo tuvo como propósito principal facilitar la comprensión de las manifestaciones pictóricas denominadas generalmente graffiti a lo largo de todo el mundo. La diversidad de esta forma creativa no oculta los numerosos rasgos comunes que hacen de ella una verdadera unidad de creación artística en lo que a valores expresivos y técnicos se refiere.

Al mismo tiempo, es necesario considerar la naturaleza críptica del graffiti. Éste es producido por un grupo humano caracterizado en el espacio urbano, cuyos miembros se reconocen entre sí por su actividad más o menos clandestina en el espacio público. En este aspecto de manifestación soterrada del grupo, y que posee su propio apartado en el ámbito de este trabajo, es donde el graffiti muestra una riqueza inagotable de significados y matices que la mirada del observador ajeno o indiferente no puede apreciar por su desconocimiento de los códigos gramaticales y semánticos de las formas realizadas.

La comunidad de escritores de graffiti se considera un movimiento o grupo cerrado de creación cultural con normas propias de comunicación interna. Un artículo del sociólogo Michel Maffesoli resulta ilustrativo a este respecto:

Este aspecto conformará una de las tesis principales de este trabajo a la vista de lo observado hasta el momento. Sus expresiones pueden estar ciertamente muy diferenciadas, pero su lógica es constante: el hecho de compartir un hábito, una

ideología, un ideal, determina el ser conjunto y permite que éste sea una protección contra la imposición, venga de donde venga. (Maffesoli, 1987, p. 67).

De esta forma los rasgos formales alcanzaron un significado de gran importancia por su múltiple consideración como elementos gramáticos, señaladores de influjos y tendencias, así como de propósitos del autor; siempre teniendo en cuenta la diversidad pragmática y por lo tanto semiótica implícita por lo antes reseñado. Por añadidura, el graffiti posee una historia propia que nace en el Nueva York de los años 60 y principios de los 70, en el ámbito de la eclosión de nuevas formas culturales propiciada por minorías marginadas en esta ciudad. Disciplinas como la antropología urbana, (Hannerz, 1969), (Castells, 1986), han permitido estudiar la formación de nuevos parámetros culturales en el seno de la grandes ciudades occidentales.

Estos nuevos patrones son el resultado de la ruptura de muchos de los mecanismos hasta entonces vigentes de control social. “La cultura soul del *ghetto* de Nueva York dará paso en esta época a la cultura hip hop” (Monreal, 1996, p. 85) de naturaleza mucho más combativa y reivindicativa de los propios valores del grupo y de la sociedad anglosajona en general, y que renunciará a las pautas de participación en las instituciones y a la aceptación implícita de los valores del grupo dominante.

El graffiti nace como expresión gráfica de este amplio movimiento cultural, en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales. Allí se genera una terminología y un lenguaje icónico y textual autóctonos y originales que son de imprescindible conocimiento para la

comprensión adecuada de las nuevas formas del arte contemporáneo que probablemente estén marcando las pautas de lo que será la producción artística del siglo XXI.

Para efectos de esta tesis, se pretendieron compilar las diferentes versiones que los estudiosos han proporcionado para este fenómeno sin precedentes en su fuerza creativa y amplitud en el mundo del arte y de la cultura. Por esta razón, se manejó dentro del marco teórico el término graffiti hip hop por la mayor precisión que abarca en su marco cultural y posterior desarrollo. Así lo postulan investigadores contemporáneos que han tratado el tema del graffiti americano (Baudrillard, 1974), (Garí, 1995).

El graffiti hip hop posee unos rasgos constantes, tanto en la definición de sus condiciones de producción como en la configuración de los dispositivos culturales en los que se encuentra inmerso, relación que el término elegido expresa apropiadamente.

De esta forma, el graffiti hip hop ha sido configurado como objeto de estudio y análisis merced a diversos factores:

1. El graffiti hip hop constituye por sí mismo y en la consideración global de la producción pictórica susceptible de ser inscrita en esta definición, un fenómeno de orden artístico y expresivo de primer orden.
2. La extensión geográfica del graffiti hip hop ha traspasado hace más de 20 años las fronteras de su lugar de origen para extenderse por cualquier urbe del globo. Su importancia mundial es ya evidente.

3. Los procesos evolutivos en los que ha estado implicado el fenómeno graffiti han sido lo suficientemente complejos como para merecer un atento análisis desde una óptica interdisciplinar y sobre todo desde la historia del arte.
4. El graffiti hip hop desarrolla, desde sus orígenes, variables explicativas muy diversas configuradas en torno a la autorrepresentación en el marco urbano público, la crítica de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados, de comunicación verboicónica del grupo, así como de resistencia contra la presión social ejercida desde un principio contra la cultura hip hop en general.
5. La historia del arte carece de un estudio en profundidad del fenómeno, aunque desde principios de los años 80 existe una bibliografía multidisciplinar cada vez más numerosa sobre el tema. Sin embargo, poco se ha hecho desde la disciplina comunicacional, y en Venezuela son pocas las tesis que lo han abordado a profundidad.

El graffiti hip hop resulta, a la vista de lo expuesto y de los resultados de este trabajo, un fenómeno que trasciende lo meramente artístico para representar un objeto de estudio donde los procesos intertextuales y dialógicos resultan de importancia decisiva. El graffiti hip hop es un claro exponente de las nuevas estrategias creativas producidas en las ciudades de comienzos del siglo XXI, y que posiblemente estén ya condicionando el futuro de nuevas prácticas artísticas.

ANTECEDENTES

El presente trabajo tuvo como propósito principal facilitar la comprensión de las manifestaciones pictóricas denominadas generalmente graffiti a lo largo de todo el mundo. La diversidad de esta forma creativa no oculta los numerosos rasgos comunes que hacen de ella una verdadera unidad de creación artística en lo que a valores expresivos y técnicos se refiere.

Al mismo tiempo, es necesario considerar la naturaleza críptica del graffiti. Éste es producido por un grupo humano caracterizado en el espacio urbano, cuyos miembros se reconocen entre sí por su actividad más o menos clandestina en el espacio público. En este aspecto de manifestación soterrada del grupo, y que posee su propio apartado en el ámbito de este trabajo, es donde el graffiti muestra una riqueza inagotable de significados y matices que la mirada del observador ajeno o indiferente no puede apreciar por su desconocimiento de los códigos gramaticales y semánticos de las formas realizadas.

La comunidad de escritores de graffiti se considera un movimiento o grupo cerrado de creación cultural con normas propias de comunicación interna. Un artículo del sociólogo Michel Maffesoli resulta ilustrativo a este respecto:

Este aspecto conformará una de las tesis principales de este trabajo a la vista de lo observado hasta el momento. Sus expresiones pueden estar ciertamente muy diferenciadas, pero su lógica es constante: el hecho de compartir un hábito, una

ideología, un ideal, determina el ser conjunto y permite que éste sea una protección contra la imposición, venga de donde venga. (Maffesoli, 1987, p. 67).

De esta forma los rasgos formales alcanzaron un significado de gran importancia por su múltiple consideración como elementos gramáticos, señaladores de influjos y tendencias, así como de propósitos del autor; siempre teniendo en cuenta la diversidad pragmática y por lo tanto semiótica implícita por lo antes reseñado. Por añadidura, el graffiti posee una historia propia que nace en el Nueva York de los años 60 y principios de los 70, en el ámbito de la eclosión de nuevas formas culturales propiciada por minorías marginadas en esta ciudad. Disciplinas como la antropología urbana, (Hannerz, 1969), (Castells, 1986), han permitido estudiar la formación de nuevos parámetros culturales en el seno de la grandes ciudades occidentales.

Estos nuevos patrones son el resultado de la ruptura de muchos de los mecanismos hasta entonces vigentes de control social. “La cultura soul del *ghetto* de Nueva York dará paso en esta época a la cultura hip hop” (Monreal, 1996, p. 85) de naturaleza mucho más combativa y reivindicativa de los propios valores del grupo y de la sociedad anglosajona en general, y que renunciará a las pautas de participación en las instituciones y a la aceptación implícita de los valores del grupo dominante.

El graffiti nace como expresión gráfica de este amplio movimiento cultural, en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales. Allí se genera una terminología y un lenguaje icónico y textual autóctonos y originales que son de imprescindible conocimiento para la

comprensión adecuada de las nuevas formas del arte contemporáneo que probablemente estén marcando las pautas de lo que será la producción artística del siglo XXI.

Para efectos de esta tesis, se pretendieron compilar las diferentes versiones que los estudiosos han proporcionado para este fenómeno sin precedentes en su fuerza creativa y amplitud en el mundo del arte y de la cultura. Por esta razón, se manejó dentro del marco teórico el término graffiti hip hop por la mayor precisión que abarca en su marco cultural y posterior desarrollo. Así lo postulan investigadores contemporáneos que han tratado el tema del graffiti americano (Baudrillard, 1974), (Garí, 1995).

El graffiti hip hop posee unos rasgos constantes, tanto en la definición de sus condiciones de producción como en la configuración de los dispositivos culturales en los que se encuentra inmerso, relación que el término elegido expresa apropiadamente.

De esta forma, el graffiti hip hop ha sido configurado como objeto de estudio y análisis merced a diversos factores:

1. El graffiti hip hop constituye por sí mismo y en la consideración global de la producción pictórica susceptible de ser inscrita en esta definición, un fenómeno de orden artístico y expresivo de primer orden.
2. La extensión geográfica del graffiti hip hop ha traspasado hace más de 20 años las fronteras de su lugar de origen para extenderse por cualquier urbe del globo. Su importancia mundial es ya evidente.

3. Los procesos evolutivos en los que ha estado implicado el fenómeno graffiti han sido lo suficientemente complejos como para merecer un atento análisis desde una óptica interdisciplinar y sobre todo desde la historia del arte.
4. El graffiti hip hop desarrolla, desde sus orígenes, variables explicativas muy diversas configuradas en torno a la autorrepresentación en el marco urbano público, la crítica de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados, de comunicación verboicónica del grupo, así como de resistencia contra la presión social ejercida desde un principio contra la cultura hip hop en general.
5. La historia del arte carece de un estudio en profundidad del fenómeno, aunque desde principios de los años 80 existe una bibliografía multidisciplinar cada vez más numerosa sobre el tema. Sin embargo, poco se ha hecho desde la disciplina comunicacional, y en Venezuela son pocas las tesis que lo han abordado a profundidad.

El graffiti hip hop resulta, a la vista de lo expuesto y de los resultados de este trabajo, un fenómeno que trasciende lo meramente artístico para representar un objeto de estudio donde los procesos intertextuales y dialógicos resultan de importancia decisiva. El graffiti hip hop es un claro exponente de las nuevas estrategias creativas producidas en las ciudades de comienzos del siglo XXI, y que posiblemente estén ya condicionando el futuro de nuevas prácticas artísticas.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

II.1. EL GRAFFITI CONTEMPORÁNEO COMO EXPRESIÓN CREATIVA Y COMO REPRESENTACIÓN CULTURAL

Uno de los propósitos del presente estudio estriba en sugerir una pauta de estudio y análisis de las culturas urbanas contemporáneas desde una perspectiva que evite caer en la discusión sobre los diversos criterios de artisticidad que han sido y son corrientes en la disciplina de historia del arte. Por contraposición a un debate sobre si el objeto estudiado es o no compatible con aquellos criterios, debate considerado estéril. Por esta razón, se propone la formulación de un enfoque multidisciplinar dirigido al análisis y la explicación del fenómeno graffiti.

Centrar la discusión sobre la disyuntiva acerca de si tal o cual obra es o no artística es infructuoso por cuanto descansa sobre la premisa de la definición misma del objeto artístico, que es difusa y ambigua. A ello hay que sumarle que la consideración de los procesos que llevan a la producción física de la obra de arte son poco estudiados, o sistemáticamente descontextualizados de su tiempo y de su sociedad, al ceñirnos únicamente al debate sobre artisticidad.

Por esta razón se eligió la perspectiva que en el seno de la historia social y de la sociología histórica han desarrollado algunos autores (Fraser, 1993), (Chartier, 1993), pues se mostró particularmente adecuada para este proyecto.

La obra de Chartier (1993) gira en torno a la cuestión de las prácticas culturales como formas de autorrepresentación de los individuos y de los grupos

en sus contextos sociales. En este aspecto, su enfoque posee una relación estrecha con la de otros investigadores, especialmente con la de los antropólogos urbanos que tienen presente para la elaboración de sus trabajos de campo, dentro de los ámbitos urbanos, el importante papel que tienen las producciones culturales y creativas de los grupos, que a través de ellos se manifiestan como entidades sociales capaces de autoexpresión constante en un lenguaje dirigido a afirmar el concepto de identidad que les aglutina.

Chartier (1993) posee una acepción amplia de las formas del lenguaje e incluye en éstas los códigos de imágenes como lenguajes icónicos y prácticas culturales en su sentido más amplio. Estas formas tienen un sentido social no siempre explicable, y que en muchas ocasiones es estratégicamente encubierto por medio de diversos recursos:

En primer lugar, los dispositivos formales - textuales o materiales- inscriben en sus propias estructuras las expectativas y competencias del público al que se dirigen, por consiguiente se organizan a partir de una representación de su diferenciación en lo social. Por otra parte, las obras y los objetos producen su área social de recepción más que son producidos por unas divisiones cristalizadas y previas. (Chartier, 1993, p. 170-171)

La perspectiva de este estudio partió de una intuición previa acerca de la forma de expresión denominada como graffiti. Su carácter y su contexto, situado en el marco de la cultura hip hop, la hacen susceptible de ser incluida en esa amalgama de elementos que se ha dado en llamar cultura popular. Sin embargo, la consideración de cultura popular en nuestros días es perfectamente

discutible, y a este respecto la teoría de las representaciones de Chartier (1993) proporciona una luz entre tantos conceptos equívocos.

La consideración de la cultura del hip hop y la del graffiti no entró en ningún momento a dar una caracterización adecuada de la llamada cultura popular. La cuestión en torno al carácter representativo de estas nuevas culturas urbanas es compleja.

La cultura del graffiti es popular en el sentido de que a la gente perteneciente al contexto donde se desarrolla le gusta hacerlo. Esa acepción de la palabra, sin embargo, convierte en popular al conjunto de las diferentes culturas sociales, independientemente del grupo que las genera.

Si la noción de cultura popular pierde sentido ante este argumento, la teoría de las representaciones a través de las prácticas culturales gana importancia. La noción de práctica cultural se remonta más atrás y procede del campo de la sociología, ya que fue acuñada por varios autores durante los años sesenta (Mauss, 1967), (Durkheim, 1961).

Posteriormente, este concepto de la representación a través de las prácticas culturales ha sido desarrollado y se asocia a la parte esencial de los procesos de socialización y desarrollo de las pautas individuales y grupales de comportamiento dentro de la sociología (Berger & Luckmann, 1991).

Ésta idea rompe en su época el estatismo característico de los estudios sociales anteriores para proporcionar nuevos enfoques de investigación. Su lectura propicia la nueva visión del hecho cultural que nos ocupa en particular: Nos permite ver que la homogeneidad formal del graffiti es sólo aparente. Sus

autores eligen de forma consciente unos mecanismos de expresión determinados que proporcionan a sus obras constantes estéticas que les son peculiares. La problemática de la definición de la identidad social como resultado de una relación de fuerzas entre representaciones sociales se muestra como esencial a la hora de explicar esta elección del graffiti como medio expresivo.

Para entender la génesis y necesidad de este arte es necesario aislar a priori las pautas culturales, las expectativas y aspiraciones así como el proceso de socialización de los artistas de graffiti, cuya cultura y arte son constructoras de su identidad. Una vez introducido en el medio de la comunidad del graffiti las constantes de identidad se agudizan y el autorreconocimiento como miembro del grupo es el factor más gratificante para el escritor de graffiti.

Los esquemas de representación del universo presentes en el graffiti son en cierta medida los indicadores de la percepción que el artista posee de la sociedad y del mundo. En el campo de la sociología del arte se habla de la importancia de estos “nuevos esquemas de representación, que se incorporan en los cambios artísticos y expresivos” (Francastel, 1972, p. 139-140).

Si para Francastel (1972) el Renacimiento es un estadio primitivo de la cultura urbana, en el que estos nuevos esquemas están todavía por desarrollarse; en las nuevas culturas aparece la expresión de una percepción diferente de la sociedad y la consideración de su producción cultural como referente de una comunidad y de su posición espacial peculiar (física y social).

Existiría, como vuelven a señalar Berger & Luckmann (1991), una construcción social de la realidad. Esta perspectiva del hecho cultural urbano

dirige su atención hacia los efectos homogeneizadores de la cultura urbana y elabora el análisis a través de la estructuración de la sociedad.

Por otra parte, los análisis de las constantes vivenciales y de las prácticas culturales cotidianas tienen en el trabajo de algunos investigadores bases sólidas para su desarrollo dentro de la investigación (Rule, 1990), (Thompson, 1984).

Los estudios de Rule (1990) y otro sociólogo norteamericano (Marwick, 1990), metodológicamente consideran la obra artística como uno de los elementos esenciales a la hora de comprender y estudiar las dinámicas históricas de clase en las sociedades contemporáneas. En su teoría, la creatividad y la expresión proceden de unas prácticas culturales de representación en la sociedad. La comprensión de estos aspectos es recíproca y permite a su vez entender la génesis y naturaleza de los procesos creativos de una forma interconectada con los demás factores que le prestan contexto.

En definitiva esta perspectiva muestra el camino a seguir por cuanto exige establecer pautas determinadas para la comprensión de cómo un determinado proceso estético permanece ligado por su historia y su misma naturaleza a una sociedad. Sin embargo, sería contraproducente tanto el detenerse en la mera explicación sociológica a la hora de la interpretación y análisis del hecho creativo como el pretender que se puede analizar una sociedad a partir de ciertos elementos artísticos o creativos que en ella se generan.

Por el contrario, la posición de este trabajo con respecto a esta doble interpretación estriba en la comprensión de las expresiones creativas de las

culturas urbanas emergentes a la luz de sus condicionantes sociales, económicas y políticas, de las que el graffiti hip hop es producto inseparable.

Sin embargo se puede concluir, a la vista del trabajo realizado, que condiciones generales similares no generan pautas de creación similares a su vez. La supuesta homogeneidad estética del graffiti a escala internacional es tan sólo aparente para el espectador no avisado. La variedad y la individualidad son los factores más sobresalientes del graffiti contemporáneo.

Como en cualquier manifestación cultural los individuos son los elementos agentes de conformación y catalización de los factores políticos, económicos y sociales. Sus prácticas y representaciones parten de la misma base y se desarrollan en direcciones múltiples.

La importancia del factor individual puede ser relativamente mensurable a través de trabajos de campo especialmente adecuados en este caso que se trata de las culturas contemporáneas urbanas, donde los autores permanecen al alcance del investigador.

Del contacto con el individuo surge el conocimiento de que la intervención particular de la inventiva y de la técnica del autor es decisiva en expresiones como el graffiti contemporáneo; una interpretación válida de los autores y de sus obras llega sólo con el reconocimiento de una peculiaridad plena en la que no caben sencillas lecturas sociológicas ni deterministas.

El estudio de las circunstancias históricas de la génesis de una forma creativa es un proceso complejo en el que la condición del creador no debe quedar sin analizar. La problemática esencial para la historia del arte deriva de

la enorme diversidad y alteridad del panorama estético que se extiende ante nosotros a la vista del desarrollo reciente de estas culturas. Los factores sociales, políticos y económicos existen y condicionan sus existencias y expresiones, de forma que en el presente caso, los escritores de graffiti parten de condiciones semejantes, pero su acción es individual pese al hecho de su frecuente actuación en grupos, en el seno de los cuales no pierden su individualidad. Su acción como autores y como individuos es demasiado extensa y diferenciada para poder ser abarcada en un estudio como el presente, que pretende sentar una base de investigación seria y abierta a otra investigación futura.

En el conjunto de los escritores de graffiti existen multitud de aspiraciones, estilos y tendencias elaboradas sobre el mismo arte. El discernimiento de los principales valores autorales es una cuestión aún no abordada que sólo el establecimiento de unas pautas razonables y aceptadas de trabajo e investigación para ulteriores estudios puede facilitar. Por esta razón, el presente estudio podría aportar a esta disciplina cauces adecuados al análisis de estas nuevas manifestaciones creativas.

Las constantes de la cultura promocional y del consumo, típicas de los usos culturales de la sociedad post industrial y que algunos sociólogos han sistematizado (Wernick, 1991), (Featherstone, 1991), de los mass media, de la crítica cultural y de género (afro - americana y gay, entre otros géneros utilizados) y del criticismo post-modernista proveniente de los EE.UU, así como de las tendencias deconstructivistas, facilitan una aproximación intertextual entre las artes y las formas y de los nuevos modos de expresión que estos nuevos enfoques implican.

Es necesario incorporar estos valores en metodologías que se muestren adaptables y acordes con los elementos culturales que estudian y valoran, que permitan la comprensión del presente así como los fenómenos culturales pasados, cuyas metodologías de estudio aplicadas eran valiosas pero hoy se muestran abiertamente obsoletas.

De la misma forma deben dejarse sendas abiertas a la investigación y estudio de estas otras culturas a la vista de sus ricos y extraordinariamente variados desarrollos. A este respecto el estudio, análisis e interpretación del graffiti contemporáneo no puede ser asumido desde posiciones cerradas, sino teniendo en cuenta nuevas y más adecuadas perspectivas asociadas a su naturaleza expresiva. De este modo se ha considerado lo que podría denominarse como el enfoque deconstructivista, y vale la pena explicar por qué.

Éste realiza una crítica severa a la “presencia de un centro o núcleo articulador que el análisis estructural define” (Pozuelo, 1992, p. 138), propone que, a la vista de lo observado, formular un nuevo modo descentrado de interpretación del graffiti, basado esencialmente en tres de sus constantes:

1. Su intertextualidad, es decir, sus numerosos rasgos comunes y explícitamente compartidos con otras formas de expresión icono-textual como el comic, el cine, la música, la cartelística, la televisión y el diseño gráfico, entre otros. Rasgos que utiliza, combina, distorsiona y transforma en procesos complejos de muestreo hasta conformar renovadas peculiaridades.
2. Sus condiciones formales, las disposiciones y composiciones de las piezas de graffiti, que conforman implícitamente elementos estructurales bien

definidos desde determinadas estéticas, que sitúan y a su vez conforman los diversos elementos a utilizar en estas composiciones.

3. Sus condiciones de producción, es decir, el medio y la articulación de recursos elegidos para llegar a una expresión. En su producción, el escritor de graffiti se ve condicionado y cuenta de forma implícita con la determinación del medio que está utilizando deliberadamente para así proporcionar a su obra un nuevo factor expresivo (el propio medio) que pasa a considerarse en muchos casos el mismo mensaje. La tesis de Marshall McLuhan (McLuhan, 1969) se cumple perfectamente en este caso como en muchos otros:

En una cultura como la nuestra, acostumbrada durante largo tiempo a escindir y dividir todas las cosas como un medio de control, a veces nos choca el que se nos recuerde que, en los hechos operantes y prácticos, el medio es el mensaje. (McLuhan, 1969, p. 29)

Teniendo en cuenta estos tres factores básicos en cualquier consideración acerca de un modo de expresión como el graffiti contemporáneo, podemos reconocer la falta de cualquier elemento estructural dado que no pertenezca a un determinante técnico o circunstancial.

En un nivel formal, estilos como el wildstyle deconstruyen el nombre originario, lo transforman y retuercen hasta hacerlo comprensible de una nueva forma. El tag se somete a un proceso de descomposición y enriquecimiento que le confiere una nueva naturaleza polisémica y reconocible cada vez de forma diferente.

En un nivel interpretativo, la falta de referentes académicos, su libre uso de patrones estéticos, marcado por lo general por la voluntad libre del artista (libre de los condicionantes estructurales del mercado), así como la constante consideración de la utilización del medio como mensaje implícito, hacen que la premisa de un núcleo articulador en el estudio del graffiti contemporáneo sea sólo una falacia inútil para una adecuada comprensión. Es decir, las constantes del graffiti contemporáneo no son homogéneas; su mal comprendida estética, la falta de una interpretación metodológica y de la revisión adecuada de su trayectoria en el tiempo no ofrece una perspectiva correcta. La homogeneidad formal y semiótica es inexistente.

De esta forma podemos concluir que el graffiti desarrolla procesos muy elaborados de producción de sentido y reflexión sobre sí mismo, procesos que han definido un lenguaje propio en el que los métodos interpretativos usualmente utilizados en referencia a la historia del arte no tienen cabida.

El mundo del graffiti emplea constantemente una comunicación invertebrada con otras manifestaciones y expresiones culturales muy diversas, reacciona peculiarmente a un entorno social hostil desvinculándose de la existencia de núcleos de articulación y estructura hasta en la más modesta de sus obras. Eliminar su diferencia sacándolo de la marginalidad para atraerlo al centro de canonización académica puede ser un error, pero es a su vez una necesidad en la que el enfoque sociológico del arte no es muy útil.

Este enfoque sociológico del arte es una herramienta necesaria para comprender exactamente las nuevas y mutables condiciones en las que los procesos creativos y expresivos actuales nacen y se desarrollan.

Posteriormente, en una segunda fase, cabe la investigación sobre los valores semióticos y de comunicación de las obras, del análisis de sus elementos formales “tomados como parte de un conjunto de significados y mensajes interpretables y comprensibles para saber cómo y por qué la obra comunica algo y con qué intensidad” (Eco, 1975, p. 46).

Su relación con otras tendencias y corrientes artísticas mejor o peor estudiadas, así como el estudio a de sus aspectos evolutivos en Caracas y otras partes del mundo son elementos vitales de trabajo, sin los cuales no podría hablarse de una investigación profunda del fenómeno.

De esta forma, este trabajo pretende servir para dar a conocer de una forma más clara las actividades de estos artistas en la ciudad de Caracas, frente a un arte oficial e institucional que se encierra en la escasez de sus planteamientos, en subvenciones y museos, las culturas urbanas emergentes ofrecen un nuevo panorama de renovación y cambio que no debe ser ignorado.

II.1.1 DEFINICIÓN DEL GRAFFITI CONTEMPORÁNEO: EL GRAFFITI HIP HOP

La consideración del graffiti en este trabajo se limita a las obras pictóricas realizadas con pintura en spray sobre soportes diversos, especialmente muros, siempre relacionados con espacios públicos o semi-públicos (como en el caso de la decoración de locales privados con las técnicas del graffiti tradicional) y en el ámbito preciso de la denominada cultura hip hop.

El término graffiti es impreciso y es utilizado académicamente para designar ciertas manifestaciones de la vida cotidiana romana. Las inscripciones encontradas en algunos muros pompeyanos datados en el siglo II d. C., en la Domus Aurea de Nerón (54 - 68 d.C.) y en la Villa de Adriano, entre los que se cuentan los letrinalia, inscripciones realizadas en el espacio de las letrinas, han sido calificados como graffiti por arqueólogos e historiadores (Leandri, 1982, p. 5).

El infinitivo griego *grafein* así como el latino *graffiare* tenían en el mundo antiguo la connotación semántica de la inscripción icónica y de la textual. Sólo más tarde, ya entrada nuestra era, se haría más común cierta demostración a causa de las inscripciones informales, a menudo consistentes en alusiones sexuales o escatológicas, mediante raspaduras o pintura en los espacios públicos de la antigua ciudad romana.

La acepción actual del término graffiti, nominativo plural del término latino *graffitus*, se debe a los investigadores que desde muy pronto y esencialmente en la ciudad de Nueva York estudiaron el fenómeno de las pinturas realizadas sobre los vagones del metro y en las paredes de los barrios marginales de esta ciudad, utilizando únicamente pintura en *spray* en sus formatos comerciales de venta al público, cuyos fabricantes, desde luego, nunca contemplaron esta posibilidad de uso.

Autores de reconocido prestigio en este campo (Castleman, 1982), (Giller, 1997), (Gadsby, 1995), (Chalfant & Prigoff, 1987), estudiando el fenómeno artístico del graffiti urbano en un marco cronológico que abarca desde su origen hasta hoy, utilizan este vocablo tanto para el singular como

para el plural como parte de una terminología ya bien establecida en sus obras. Las opiniones están servidas, por ejemplo:

La palabra graffiti es utilizada actualmente para referirse a cualquier escritura mural (*wall writing*), imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase y en cualquier superficie, sin importar la motivación del escritor. (Gadsby, 1995, p. 2)

La definición de la investigadora canadiense muestra cierta confusión que no se resuelve después de la lectura de su ensayo. En primer lugar, asocia de forma casi inmediata el término mural relacionado con el de escritura. A la vista del interés que los analistas del lenguaje han puesto en los aspectos concernientes al graffiti, esta confusión inicial arroja alguna luz sobre su auténtico interés, que es caracterizar el graffiti como un discurso textual pese a su declarado iconismo, y analizarlo como tal.

Mientras sabemos que graffiti es un término plural en su original italiano y que un uso gramatical correcto en inglés demanda que sea tratado como tal, desde el inicio del fenómeno graffiti en su relación con el arte, este término se ha extendido en su uso como singular de forma extensiva. Esta práctica autóctona, que ya es universal entre todos los practicantes de este arte, nos parece la más correcta y la que mejor nos suena de cara a la confección de este libro. (Chalfant & Prigoff, 1987, p. 7).

La definición del término graffiti por el autor se relaciona directamente con la acepción del término en el seno de la cultura hip hop. En este aspecto es una de las definiciones básicas del graffiti como forma artística. Otros autores

(Cooper & Sciorra, 1988) asumen de forma implícita la relación del término con la cultura hip hop, vislumbran la dinámica cambiante del fenómeno y reivindican su validez artística:

Erradicado de las vías del metro por las fuerzas municipales y menospreciado como *art passé* por los tratantes de arte, el graffiti ha retornado a sus raíces y ha resurgido como una forma de arte autóctona y plenamente viable como tal. Las superficies de ladrillo y de concreto de los edificios de apartamentos y las de los muros que rodean diferentes recintos son las preferidas a los lienzos. "Mira a los muros", exclamaba recientemente el veterano artista de graffiti Lady Pink. "La energía está todavía allí - energía para crear, energía para ser vista, energía para ser escuchada" Todos los *mass-media*, mientras tanto, siguen tratando al arte del aerosol como una conducta desviada, intentando devaluar sus contribuciones estéticas y sociales. (Cooper & Sciorra, 1988, p. 9)

En este caso, como en el de Chalfant & Prigoff (1987) antes citados, la identificación de la definición del término graffiti viene condicionada en gran medida por la experiencia norteamericana en este aspecto, con la emergencia de la cultura hip hop a finales de los años sesenta y principios de los setenta en las grandes ciudades norteamericanas y muy especialmente en Nueva York. Siguiendo de cerca este planteamiento definitorio inicial, los investigadores de procedencia estadounidense han seguido relacionando el término graffiti con un determinado contexto cultural:

Este proyecto se refiere a un específico género del graffiti considerado en general. Emergió en los últimos años sesenta y durante los primeros setenta en la ciudad de Nueva York, en el ámbito del fenómeno conocido como movimiento hip hop: un complejo y altamente formulado método de actuar sobre el paisaje urbano. El término hip hop determina un contexto cultural que abarca manifestaciones como el rap, el DJ'ing, el break dance y el graffiti. Emergió en el gueto de New York como expresión de la empobrecida juventud urbana. Floreció y llegó a su plena formación cultural durante los años ochenta. La escena hip hop nos muestra una subcultura de nuestros tiempos, una de las más importantes. En orden a una correcta cobertura en profundidad de este tema, se intentará enfocar el graffiti como el principal factor cohesivo que vincula al resto de las actividades culturales englobadas en el hip hop, y que puede ser estudiada como poseedora de una forma plenamente constituida y estudiada, por lo tanto, como lo fue en su día el rap. 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, y extendiendo sus alas desde sus raíces neoyorquinas para influir decisivamente en los contextos urbanos de las demás ciudades americanas y del resto del mundo. El graffiti puede ser considerado como una forma artística de resistencia a la autoridad y al mismo tiempo una expresión de solidaridad y explicitación del propio contexto cultural en el que se formó. (Cooper & Sciorra, 1988, p. 1)

Se ha establecido ya una división en géneros (Garí, 1995) que se muestra inevitable si se desea corroborar las constantes básicas del objeto de estudio.

La división genérica básica viene definida, no obstante, por el contexto geográfico de origen. Contexto que, a la vista de las implicaciones que conlleva, origina numerosos patrones culturales heredados que caracterizan las tipologías. La división señalada por los autores europeos suele ser entre el graffiti europeo o francés y el graffiti norteamericano. Sin embargo, esta variedad hereda los usos de reivindicación política y social que se forman durante los últimos años sesenta en Francia. (Garí, 1995, p. 28-29)

El modelo francés responde básicamente a un tipo de graffiti donde el componente verbal es acusadamente mayoritario y que tiene su exponente más conocido y emblemático en el ingente corpus de las calles de París con ocasión de la revuelta estudiantil de 1968. Esta modalidad gráfica dirige su ingenio a la elaboración verbal, es heredera de una amplia tradición de pensamiento filosófico, poético y humorístico en forma de máxima, que se ha remontado desde Nietzsche y, entre otros rasgos, se despreocupa usualmente de la elaboración plástica del texto, concentrándose en el plano de su contenido.

Por otra parte, el modelo americano, obviamente identificado a partir de los famosos graffiti de Nueva York, (que también en esto es el centro del mundo), nace con una función bien diferente, sustancialmente desligado de la tradición del pensamiento o del arte oficial y mucho más expuesto a las

influencias de los medios de comunicación modernos, acentuando así el desarrollo formal y la experimentación técnica del *wildstyle*: el spray es, en efecto, el instrumento asociado a este modelo. (Garí, 1995, p. 30)

La división de Garí (1995) muestra una visión esencialmente basada en la expresión de contenidos textuales y en la apariencia formal. Garí (1995), en su consideración posterior del graffiti, no oculta su animadversión intelectual hacia la variante que él mismo ha aceptado denominar como americana, principalmente por la falta de un contenido textual claro y por la dificultad de interpretación general. La señalada exposición a la influencia de los medios de comunicación modernos no es sino un poco justificado intento de minusvalorar esta faceta del graffiti genérico mediante un pretexto de supuesta superficialidad, sin considerar en ningún momento la capacidad transformadora de discursos, medios e imágenes del graffiti hip hop.

La llegada de esta corriente a Latinoamérica se vio favorecida por la influencia del hip hop, movimiento contra la violencia, la droga y el racismo, configurado a partir de la Zulu Nation, forjada por Afrika Bambaataa en 1974 con idénticos objetivo. El Hip-Hop extendió el graffiti neoyorquino en el interior de los EE. UU., y especialmente lo internacionalizó, al basar su ideario proselitista en este medio de expresión al mismo tiempo que en la música rap.

Hip hop es la la cultura de la cual emergió el graffiti, que para efectos de esta tesis es estudiado. Es un estilo de vida que posee su propio lenguaje, estilo de ropa y patrones de pensamiento.

Su origen no se encuentra únicamente en las comunidades afroamericanas, también incluyó a los asiáticos e hispanos que convivían en este espacio urbano, o suburbano, y que conformaron su propia nación de pensamiento, con manifestaciones culturales propias.

Las particularidades de este movimiento explican determinadas características de la última oleada de graffiteros latinoamericanos.

Sin embargo, según Garí (1995) la gran mayoría son adolescentes que desconocen las preocupaciones filosóficas o políticas de sus predecesores, y cuyo máximo interés social es emular convincentemente a los break-dancers, rappers, disk jockeys (Dj) o maestros de ceremonia (MC) favoritos.

La perspectiva de Garí (1995) resulta poco realista en muchos aspectos. Empeñado en demostrar a toda costa el carácter dialógico del discurso mural del graffiti, se olvida del análisis de los abundantes aspectos icónicos, simbólicos, referenciales y culturales que el graffiti hip hop trae consigo. La evidente ausencia de un trabajo de campo sobre el terreno, en contacto directo y continuado con los escritores de graffiti le lleva a afirmar que, en su mayoría, son adolescentes incapaces de otra motivación que no sea la emulación de figuras ya conocidas. No sólo esto no es cierto, sino que los mecanismos de transmisión ideológica y cultural en el ámbito del graffiti hip hop se garantizan y pueden constatarse en todo momento a lo largo de sus prácticas culturales cotidianas.

Estas definiciones, diversas y referidas a diferentes criterios de perspectivas investigatorias, arrojan una luz tenue sobre la magnitud del fenómeno del graffiti contemporáneo. Existe "graffiti puramente textual del

modelo europeo” (Garí, 1995, p. 32). Sin embargo, éste nunca ha mostrado la capacidad evolutiva y cambiante del graffiti hip hop, su importancia, duramente ganada, en la formación de las estéticas urbanas en los espacios públicos, ni han mostrado las funciones transformadoras y distorsionadoras de los iconos mass-mediáticos contemporáneos.

Efectivamente desligados de la tradición filosófica y política anterior, los contenidos icónico textuales de aquél no muestran las relaciones del grupo humano para con su ciudad, con el espacio urbano en el que habitan y sobre el que interactúan de forma incesante y constante, en una relación dialógica y dialéctica con el entorno físico, político, económico y social que vá más allá del mero marcaje del territorio.

Por otra parte, cabe destacar la definición territorial que del graffiti hip hop hace la investigadora norteamericana Sarah Giller (Giller, 1997):

El poder de la imagen artística es irrefutable. Denegado de facto el acceso a las fuentes de la producción artística y de su distribución, los grupos humanos marginados han sufrido sistemáticamente la denegación de la capacidad de auto expresarse que la imagen proporciona. En busca de la identidad y del reforzamiento de su identidad, la gente joven de procedencia afro-americana y puertorriqueña empezaron a utilizar, en la ciudad de Nueva York, un viejo modo de expresión, el graffiti, con pautas propias, sobre las áreas que les eran accesibles: los muros de las calles y de los túneles del metro, que definían cotidianamente el espacio de su existencia urbana. Transgrediendo constante e intencionadamente las nociones estéticas , la comodidad visual y

la propiedad privada inmobiliaria (no es sorprendente que todas esas cosas les eran ya negadas) el graffiti se convirtió en una exitosa y cada vez más presente estrategia utilizada por una cultura marginada para hacerse oír. (Giller, 1997, p. 1)

Otros autores han definido al graffiti como un género impuro, en el que artistas y escritores abren el territorio de la cultura y las artes expuestos al resto de la sociedad para que su lenguaje migre y se relacione con otros (García, 1989).

Según García Canclini (1989), en el desarrollo del graffiti como manifestación pueden evidenciarse dos etapas históricas claves. La primera marcada por el mayo del 68 en París, que encontró paralelos en otras ciudades del mundo como Berlín, Roma y México, formándose en consignas antiautoritarias, utópicas y fines macropolíticos.

La segunda etapa la encontramos en el graffiti de Nueva York, escrito en barrios marginales y en el metro, expresando referencias de ghetto, término aplicado para designar a un barrio pobre habitado por una minoría étnica, con propósitos micropolíticos; “Incompresible a veces para quienes no manejaban ese código hermético” (García, 1989, p. 315). Esta forma buscaba, en la mayoría de los casos, delimitar espacios en una ciudad en desintegración, y de esta forma recuperar territorios.

El graffiti es para los cholos de la frontera, los chavos banda de la ciudad México, para grupos equivalentes de Buenos Aires o Caracas, una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio. Las

luchas por el control del espacio se establecen a través de marcas propias y modificaciones de los graffiti de otros. Sus referencias sexuales, políticas o estéticas son maneras de enunciar el modo de vida y de pensamiento de un grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, pero que a través del graffiti afirma su estilo. Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias “bien” pintadas o impresas, desafía sus lenguajes institucionalizados cuando los altera. El graffiti afirma el territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos.

La relación de propiedad con territorios se relativiza en prácticas recientes que parecen expresar la desarticulación de las ciudades y de la cultura política. (García, 1989, p. 314)

En América Latina existieron ambas modalidades, pero en los últimos años como manifestación simultánea del desorden urbano, la pérdida de credibilidad en las instituciones políticas y el desencanto utópico, han generado un graffiti burlón y cínico. Tal es el caso de consignas que encontramos en los muros de la ciudad con mensajes “¡Cristo viene... y viene arrecho!”

Las diferentes voces al respecto del graffiti contemporáneo están sobre el tapete. Faltan otras muchas. Sin embargo, se encuentran presentes las principales tendencias y diferentes visiones, tratando de definir un fenómeno de muy difícil clasificación por su naturaleza cambiante. Definir y delimitar el objeto de estudio resultó asimismo una tarea compleja. Las líneas que siguen buscan el

hilo conductor que indique la evolución de una manifestación artística impresionante por su misma riqueza.

El marco elegido abarca el período comprendido desde los primeros años setenta, cuando la denominada cultura hip hop comienza a mostrar signos propios de vitalidad al mismo tiempo que una de sus manifestaciones más espectaculares, el graffiti, cobra vida como expresión artística en el espacio público de ciudad de Nueva York.

Posteriormente, el graffiti evoluciona durante la pasada década y lo que va de ésta, extendiendo su dominio a todo tipo de superficies urbanas. La fuerza de la cultura hip hop, por otra parte, se extiende a las comunidades afroamericanas y de origen hispano de las demás ciudades estadounidenses.

Será ya entrados los años ochenta cuando se comience a conocer este fenómeno como una práctica cultural en Venezuela. Y, aunque el graffiti como manifestación artística reconocida aún busca su propio espacio dentro de los muros caraqueños, en unos parámetros de raigambre social muy parecidos a los que le dieron origen en EE. UU., ahora cuenta con un movimiento hip hop presente en Venezuela con mucha más fuerza y más representantes formales en todos sus ámbitos. Figuras como el Dj Trece y el grupo La Corte se han erigido como verdaderos líderes intelectuales de una cultura aún en desarrollo en Caracas.

Diversos componentes originarios de la cultura hip hop se diluyen en su extensión a América Latina. El factor de la etnicidad apenas encuentra arraigo entre los escritores de graffiti de estas latitudes. Sin embargo, la tradición filosófica y política de los países que conforman estas regiones pesan en este

proceso. En muchos aspectos será el concepto de lucha de clases, entendida como la dialéctica brutal que enfrenta a pobres y ricos, legada por la tradición del pensamiento marxista la que sustituya a la etnicidad como elemento cohesivo del grupo.

No obstante, se desarrollan procesos de síntesis en el seno del graffiti latinoamericano que llevan a una nueva configuración general de esta forma creativa desde los primeros años noventa. Sin embargo, los escritores de graffiti en Venezuela no han desempeñado un papel muy importante en el mundo del graffiti internacional, pero aún así siguen perseverando en las constantes básicas de producción de su arte, mejorando de forma más que notable la calidad técnica de sus trabajos y la originalidad de sus composiciones. En la actualidad la situación sigue evolucionando a pasos agigantados.

De esta forma, se platea el límite del alcance del presente estudio en el año 2001, fecha en la que se han sucedido algunos cambios dentro del entorno legal de la ciudad de Caracas que han afectado el desarrollo natural del graffiti como género artístico tendiente a poblar los espacios urbanos.

II.1.2 BREVE HISTORIA DEL GRAFFITI EN EL METRO DE NUEVA YORK

Las primeras muestras de pintura mural se remontan a la época prehistórica. Pero la historia de la modalidad de graffiti característica del metro de Nueva York se inicia, según



Figura Nro. 01: Tags. (Fuente: www.positivos.com)

el parecer general, a finales de los años 60, cuando un joven de *Washington Heights* llamado Demetrius empezó a escribir su apodo, TAKI, y el numero de su casa, 138, en las paredes, en las marquesinas de los autobuses, en los monumentos públicos y, sobre todo, en las estaciones de metro de todo *Manhattan*.

A los primeros escritores, como TAKI 138, FRANK 207, CHEW 127 y JULIO 204, les traía sin cuidado el estilo de sus *Tags*, termino utilizado para las firmas o contraseñas; lo único que les importaba es que aparecieran en todas partes y que la gente pudiera leerlas. Más tarde, al aparecer cientos de nuevos escritores, se empezó a otorgar cada vez más importancia al estilo, es decir, al hacerlo destacar entre todos los demás.

Muchos escritores de aquel primer período consideraban que la mejor manera de que su nombre sobresaliera era escribirlo en lugares extraños. SOUL 1, por ejemplo, un escritor de la zona de *Manhattan* se especializó en escribir su nombre a media altura en los laterales de los edificios, en los lugares que según TRACY 168, "eran inalcanzables para el resto de los humanos. Parecía que podía volar".

Como el único deseo de los escritores era superar a los demás en cuanto al emplazamiento de sus pintadas, todos ellos dedicaban su esfuerzo en escribir su nombre en los lugares más inverosímiles. BAMA intentó que su nombre fuera el primero en aparecer en lo alto de una montaña que se levanta al norte del estado de Nueva York.



Figura Nro. 02: Tags en el Metro de Nueva York. (Fuente: www.positivos.com)

La verdadera competición, sin embargo, tuvo lugar en los vagones del metro. Los escritores empezaron a buscar nuevas fórmulas para asegurarse de que sus nombres no iban a pasar desapercibidos entre el revoltijo de firmas que había en el interior de los vagones. A fin de hacerlos más evidentes muchos



Figura Nro. 03: Estilo Top Cat (Fuente: www.positivos.com)

escritores empezaron a embellecer sus firmas. KOOL JEFF convirtió la "J" en el rabo de un demonio. LEE 163 unió las dos "E", WICKED GARY encerraba sus iniciales en una suerte de casilla, CAY 161 y SNAKE 131 ponían coronas sobre sus nombres, y STAY HIGH incluía en su firma la figura

esquemática de una persona fumando.

El tipo de letras utilizado siguió siendo bastante claro y legible. Tras la llegada a *Manhattan* de un escritor de graffiti de *Philadelphia* llamado TOP CAT, que afirmaba que todo lo que sabía sobre escritura de graffiti lo había aprendido en el legendario pan de maíz de *Philadelphia*, escribía su nombre en letras alargadas, finas y muy juntas como si estuvieran levantadas sobre pequeñas plataformas.

Las firmas de TOP CAT eran muy difíciles de entender, pero parecía que esto las hacía destacar y llamaban más la atención que el resto; un gran número de escritores de *Manhattan* adoptaron su estilo y lo bautizaron como *Broadway Elegant*.

Para no quedarse atrás, algunos escritores de *Brooklyn* inauguraron un estilo propio. El graffiti típico de *Brooklyn* se caracterizaba por el uso de letras muy separadas adornadas con corazones, flechas y espirales. También disfrutó

de un breve período de popularidad el estilo del *Bronx* que consistía básicamente en una combinación de los otros dos.

La mayoría de los escritores, sin embargo, preferían desarrollar sus propios estilos personales, y la aparición, durante los primeros años de la década siguiente, de rotuladores de gran tamaño les proporcionó una nueva libertad y facilidad de movimientos.

Cuando el estilo de la letra no era suficiente para distinguir los nombres individuales en el amasijo general de firmas, los escritores empezaron a concentrarse en el desarrollo del tamaño y el color de sus pintadas. STAY HIGH y algunos otros, empezaron a pintar sus nombres en los exteriores en color blanco y con unas letras finas, que ocupaban casi todo el largo del tren y gran parte del ancho.

Otros escritores empezaron a siluetear sus firmas con bandas concéntricas de pintura o de tinta a fin de crear un efecto arco iris. En 1972 SUPER KOOL creó la primera obra maestra (término que más tarde quedaría abreviado en obra o pieza). Por su parte, los estilos de las firmas también cambiarían por la aparición de los nuevos rotuladores.

Otro avance tecnológico estuvo representado por el descubrimiento del pulverizador de válvula ancha, que jugó un papel determinante en la creación de obras maestras. SUPER KOOL había descubierto que cambiando la válvula normal del spray por otra más gruesa, del tipo de los de spray de espuma o de almidón, podía cubrir de pintura superficies más grandes, dándoles además un aspecto aterciopelado, y ello con una sola pasada.

Armado con un spray de pintura rosa con la válvula modificada y otro de pintura amarilla con la válvula normal, SUPER KOOL se introdujo en el apartadero de la Calle 221 y pintó su nombre en grandes letras rosas perfiladas con una línea fina amarilla. La obra resultante estaba un tanto torcida y la forma de las letras era algo irregular, pero era el graffiti más colorido y espectacular de los realizados hasta entonces en el metro de Nueva York. Produjo un efecto inmediato en los demás escritores.

PHASE 2, un escritor del *Bronx*, fue el primero en desarrollar la pieza. Empezó haciendo mejoras en el diseño básico de SUPER KOOL, escribiendo su nombre en unas letras inmensas, huecas, pero bien formadas, coloreadas y perfiladas, que bautizó con el nombre "Letras Pompa" (*bubble letters*).

PHASE era genial no solo a la hora de crear nuevos estilos de letra sino también cuando iba a denominarlos. Así, en muy poco tiempo había desarrollado muchas variaciones de su estilo original, tales como el "Phasemagotical fantástico" (letras pompa con estrellas alrededor), el "Pompa nublado" (Letras Pompa rodeadas de un dibujo de nubes), el estilo "Tablero de ajedrez" (letras pompa sombreadas), el pompa gigante (letras pompa desproporcionadamente más grandes en su parte superior), el chorro exquisito (letras pompa torcidas y rayadas) y otros muchos.



Figura Nro. 04: Phase (Fuente: www.positivos.com)

PHASE abrió el camino y otros escritores empezaron a crear y a dar nombres a sus variaciones personales de la letra pompa.

La siguiente revolución en el estilo de las letras, tuvo lugar cuando PISTOL 1, un escritor de *Brooklyn*, pintó la primera obra con letras tridimensionales (3D). Ésta consistía en su nombre pintado en letras rojas y blancas y solo parcialmente perfiladas con una línea, para darle aspecto tridimensional.

En este momento se introdujo un nuevo término en el vocabulario propio del graffiti: "Maestro del Estilo". Anteriormente se habían otorgado títulos semejantes a escritores pero sólo sobre la base del número de firmas u obras que habían conseguido pintar. Ahora el estilo pasaba a constituir un nuevo camino a la fama iniciándose con ello la llamada "Guerra de Estilos".



Figura Nro. 05: Trow up de SIN (Fuente: www.positivos.com)

Algunos escritores llegaron a cambiarse de nombre con la esperanza de que una nueva combinación de letras les inspirara la creación de nuevos diseños. A lo largo de las nuevas líneas del metro de la ciudad los escritores trataban de superarse unos a otros en términos del color y el diseño de sus pintadas.

A medida que mejoraban de calidad técnica y de diseño, las obras empezaron también a aumentar de tamaño. Muchos escritores encontraban demasiado pequeño el espacio comprendido entre las ventanillas y la parte inferior del tren y empezaron a extenderse por encima de éstas creando las llamadas obras "De arriba a abajo". Al mismo tiempo se extendían en sentido longitudinal en las llamadas pintadas "De extremo a extremo" (*end to end*).

Las obras continuaron aumentando en tamaño y complejidad hasta que a finales del 73 se pintó el primer vagón entero.

Los vagones enteros se generalizaron y, al mismo tiempo, fueron perfeccionándose con formas y dibujos complejos. A mediados de la década de los setenta, los mejores escritores de la ciudad se especializaron en la pintura de esos murales inmensos, del tamaño de todo un vagón, que solían contener caricaturas, personajes de dibujos animados, escenas campestres, escenarios de vacaciones e incluso, la visión personal de los escritores con respecto a la vida en la ciudad.

Llegó un momento en el que algunos escritores dejaron de conformarse con el espacio que les proporcionaba un vagón entero y empezaron a pintar gusanos que ocupaban dos vagones.

Más o menos por la misma época en que empezaron a aparecer los vagones enteros, se hizo muy popular entre los escritores, una nueva forma de graffiti, totalmente diferente de la anterior, los vomitados (*Throw up*). Hasta ese momento este término había servido para describir las obras pobres en diseño y ejecución (mal coloreadas, con churretones o con las letras torcidas). Tuvo que ser un escritor como IN quien encontrara la manera de convertir todos estos defectos en algo positivo.

En el verano del 75, según el testimonio de muchos escritores, IN decidió recuperar el espíritu de la competición, pero ahora puramente sobre la base de la cantidad de veces que cada escritor dejara ver su nombre pintado en el interior de los vagones del metro.

Antes de que los escritores empezaran a pintar de forma generalizada



Figura Nro. 06: Vagon entero realizado por dust (Fuente: www.positivos.com)

en el exterior de los vagones, había predominado durante mucho tiempo la escritura en el interior de éstos. IN escogió este nombre porque era corto y fácil y no necesitaba mucha pintura para escribirlo cuantas veces quisiera. Entonces, empezó a practicar pintando su nombre en una versión escueta y desigual de la "Letra pompa". Al principio solo pintaba su nombre una o dos veces en cada vagón, pero luego empezó a bombardear los trenes, cubriendo vagones enteros como lo que él mismo denominaba "mis vomitados".

Al principio, los otros escritores no tenían a IN en mucha consideración debido a su carencia total de estilo, pero cuando sus vomitados empezaron a contarse por miles, tuvieron que admitir que, con estilo o sin él, era el que más se dejaba ver.

A medida que la fama de IN aumentaba otros escritores, empezaron adoptar nombres de solo dos letras y a pintar sus propios vomitados. Incluso JESTER, uno de los estilistas mejor considerado del momento cambió su nombre por DY y se dedicó exclusivamente a pintar en este formato.

Otros escritores combinaron ambas formas, y así unas veces aparecían en forma de vomitados y otras en formatos de mayor envergadura: con los primeros difundían su nombre y con los segundos demostraban su estilo.

Los pintores especializados en vagones enteros, como LEE o BLADE, calificaban abiertamente los vomitados como montones basura y empezaron a lamentarse de que la popularidad que estaban alcanzando suponía la muerte del graffiti.

IN celebró su vomitado número 5000 pintando un vagón entero espectacular, cubierto de estrellas y colores cual un arco iris, como si quisiera demostrar que él también podía hacer obras mayores si se lo proponía. Luego volvió a sus pálidos vomitados y se dice que no paró hasta que hubo completado el número 10.000. En ese momento, fue declarado rey de todas las líneas.

Desde entonces los vomitados, aunque siguen siendo muy populares entre los escritores, han dejado de ser el formato predominante en los trenes. Otros formatos como los vagones enteros o las obras de extremo ha extremo, las obras de arriba a abajo y las obras maestras, compiten actualmente con ellos.

En estos días continúan apareciendo pintadas de todo tipo en el metro de Nueva York, lo que demuestra que esta manifestación artística sigue manteniendo vigencia en la ciudad que la vio nacer.

II.1.3 TERMINOLOGÍA Y PRODUCCIÓN DE FORMAS

Llegados a este nivel resulta vital establecer un patrón terminológico estable. Sin embargo, desde el punto de vista lingüístico resulta muy difícil fijar los textos propios de un argot cultural que cambia constantemente, acuñando nuevos términos y asimilando otros de diferentes ámbitos, generando complejos cambios semánticos y semióticos.

Por otro lado, la pragmática como elemento indispensable del análisis semiótico del discurso se entiende como el estudio de la relación de los signos con sus intérpretes. Lo importante de la pragmática en este ámbito será su ayuda para interpretar tanto el contenido del graffiti como el lenguaje de sus creadores. Se busca estudiar, a la vista del trabajo de campo sobre el que se basa esta investigación, que la configuración general del graffiti hip hop como manifestación artística incluye la consideración de diferentes tipologías, estrategias, prácticas y léxico cuyo conocimiento resulta del máximo interés para su correcta interpretación.

Un glosario del lenguaje de los escritores de graffiti en general debe incluir la importancia icónica y simbólica de los elementos que en sus obras se incluyen. El objetivo de esta tarea fue asegurar el conocimiento básico de los métodos textuales y terminológicos usados en el graffiti hip hop.

Si cada elemento gráfico posee una clara relación semiótica con parámetros culturales explicitables textualmente, el mismo graffiti se configura como un posible artefacto de proyección cultural, creado por el escritor de graffiti a partir de discursos similares ya tradicionales en el seno de su línea

cultural, así como de préstamos de otros medios ajenos en principio a su entorno.

Esta capacidad de reasimilación y transformación de otros signos de forma intertextual se denomina sampling en el ámbito hip hop, y posee importantes implicaciones a la hora de analizar los procesos de creación artística.

II.1.4 HACIA UN GLOSARIO GENERAL DEL GRAFFITI HIP HOP

En esta investigación se emplearon los diferentes vocablos que a lo largo del trabajo de campo los escritores de graffiti emplearon para referirse a su estética, a sus obras y a los diferentes miembros de lo que ellos consideraban como su comunidad, el movimiento.

Muchos de estos términos se basan únicamente en la adopción directa del vocablo inglés correspondiente. En otras ocasiones la elección o invención de un término posee grandes relaciones con los valores fonéticos y semánticos de la palabra a un mismo tiempo. De esta forma, muchas palabras comunes son alteradas en sus significados generales, conformando así un habla propia, a menudo variante en espacios urbanos separados, que sirve indefectiblemente como instrumento de identificación en el seno del mismo grupo y de diferenciación de los que no lo son.

Lo que ha venido denominándose en filología como slang, hace referencia a este uso nuevo del lenguaje en ciertos grupos humanos de

características sociales y económicas precisas. De esta forma, el lenguaje se convierte en un elemento cultural diferenciador e igualador al mismo tiempo, que se actualiza y renueva constantemente y que es necesario conocer y analizar en profundidad si se desea comprender la estructura profunda de las poéticas del graffiti urbano.

II.1.5 ORÍGENES DE LOS TÉRMINOS

Considerando en todo momento que el graffiti es considerado como la expresión gráfica de la cultura hip hop, una cultura nacida en los Estados Unidos en los primeros años 70 como una respuesta social de algunas minorías urbanas.

El hip hop se origina a partir de parámetros culturales ya tradicionales para la población negra norteamericana, como la influencia africana en la mayor parte de las expresiones artísticas producidas, la especial acepción de otras formas artísticas como la pintura, la escultura y principalmente la música en su vertiente europea.

La cultura del *ghetto* ha sido analizada por diferentes estudiosos. Las investigaciones más apreciables provienen del campo de la antropología urbana, donde autores de reconocido prestigio (Hannerz, 1969) (Valentine, 1978) superaron en los años setenta la visión tradicional de la cultura de la minoría negra, la cultura soul, como un sucedáneo de la cultura anglosajona dominante.

La antropóloga Bettylou Valentine (1978) plantea este proceso de reconversión cultural a partir de determinadas pautas de resistencia social e incluso política que a su vez generan nuevos parámetros de control social en el grupo étnico, caracterizado como un grupo de actividad y potencial económico y social homogéneo:

La gente de color en las ciudades de los Estados Unidos comparte un racismo y una discriminación, una tradición del sur, una historia de esclavitud, de relaciones sociales, económicas y políticas vinculadas al racismo blanco. Pero también la población afroamericana comparte, crea y reconstruye, el soul. Mientras los primeros elementos perpetúan la imagen de pasividad de la minoría dominada, el soul es un elemento cultural activo, de autoafirmación: incluye una dieta específica, unas canciones, una música, un tipo de organización familiar y de relaciones sociales comunitarias, de vinculación con la sociedad y las instituciones anglosajonas. (Valentine, 1978, p. 45)

La tradición de la cultura soul o del *ghetto*, demostrada por los investigadores citados, es la que fundamenta de forma directa a la cultura hip hop proporcionándole la tradición necesaria para su rápido desarrollo.

De la misma forma que la cultura soul, el hip hop desarrolla formas específicas de expresión artística que por un lado derivan de su predecesora y por el otro aportan novedades muy importantes. Fueron las condiciones sociales y políticas las que cambiaron durante la segunda mitad de los años 60 y principios de los 70, y fueron éstas las que produjeron el contexto de rebeldía y autoafirmación frente a las instituciones estatales.

La contestación popular a la guerra de Vietnam, la toma de conciencia por parte del movimiento negro, tanto en su lado más amable y conciliatorio como en el caso del dr. Martin Luther King como en el del más agresivo MalcolmX. La cultura hip hop hereda estas pautas de estrategia de actuación como grupo humano marginado de las grandes decisiones de poder y del bienestar económico.

La territorialidad en el seno de los barrios negros, su aislamiento y la toma de conciencia progresiva de su auténtica situación dentro de la sociedad, el nacimiento de una cultura de resistencia que tiene en la calle, en el espacio público, su escenario por antonomasia. Todo se hace para proporcionar cohesión solidaria en el grupo, diferenciarse de las corrientes culturales dominantes y dominadoras y señalar la diferencia de su espacio frente al resto de la ciudad.

El fenómeno conocido como el hip hop y el graffiti están ampliamente relacionados hasta confundirse: una compleja y altamente elaborada forma de asumir y reelaborar el espacio urbano. La cultura hip hop engloba diferentes disciplinas artísticas como el rap, el breakdance y el graffiti. Todo ello emerge como la expresión cultural de la pobreza del *ghetto*, de la juventud urbana que realmente tomó conciencia de la importancia de este proceso durante los años 80. (Lopiano-Midsom & De Luca, 1998)

El panorama del hip hop es una subcultura de nuestros tiempos y una de las más importantes. Sin embargo, el fenómeno del graffiti, aunque vinculado directamente con la totalidad de la cultura hip hop, puede ser estudiado con autonomía.

II.1.6 SIGNIFICADOS CULTURALES DE LAS TERMINOLOGÍAS

Lo esencial es saber por qué una cultura determinada construye sus propias formas de comunicación. La invención y uso de una terminología nueva está en consonancia con la renovación profunda de las estructuras culturales y artísticas que estas nuevas formas implican para el grupo humano que las utiliza.

La ruptura con los patrones culturales institucionales está dada. Los factores determinantes serán variados y complejos. Por un lado el problema mismo de la etnicidad resulta de esencial importancia. “La conciencia de pertenencia a una raza dominada y explotada secularmente” (Valentine, 1978, p. 145).

La creación de una nueva cultura pasó por un nuevo lenguaje que se enfrentó en su mismo escenario urbano, sede de los órganos de decisión política y económica, a la lengua y a la cultura etnocéntrica de los dominadores blancos.

Por esta razón, el problema social es vital. La cultura soul había sido formada entre las capas más empobrecidas de la población negra. La ruptura de los mecanismos de control social, después de las masivas emigraciones a las ciudades norteamericanas tras la segunda guerra mundial, dieron lugar más tarde a la cultura derivada del hip hop entre estos mismos sectores de pobreza y marginación social en el ámbito urbano y sin la cobertura solidaria de los contextos rurales y semirurales de vecindad inmediata.

Desde este punto de vista la terminología del grupo se convierte en un argot, es decir, en un lenguaje propio, repleto de giros, variante sintácticas

propias, etc. No obstante la terminología del grupo continúa representando el factor de diferenciación más activo, lo que permite diferenciar una función primaria:

1. Función unificadora en el grupo. En el seno de la cultura hip hop la terminología actúa como un elemento de identificación y cohesión. Permite la máxima colaboración entre los interlocutores a la vez que se garantiza hasta cierto punto el aislamiento de cualquier receptor no deseado. Esta función unificadora interna se complementa, sin embargo, con una actividad traductora muy intensa por parte del grupo, que permite a su vez observar una segunda función de la terminología:

2. Función traductora de elementos extraños al grupo. Existe en todas las manifestaciones de la cultura hip hop, y especialmente en el graffiti, esfuerzos constantes dirigidos a reasimilar los mensajes y las aportaciones del entorno social externo. El bombardeo de informaciones e imágenes de los mass-media pasa por un auténtico filtro cultural muy crítico.

La terminología interviene en este proceso porque los nuevos términos acuñados o la nueva significación de los existentes pasa no sólo por la aceptación realizada de cualquier forma, valor dado por el uso continuado o el consenso general a partir de su aceptación simultánea en pequeños grupos, sino por la validez crítica, es decir, de traducción cultural al idioma hip hop del nuevo signo adoptado. Desde la imagen de una estrella de televisión, pasando por el logotipo de una marca calzado deportivo o la portada de alguna publicación, pueden verse incluidos en este lenguaje móvil e imprevisible, sacados de su contexto y recolocados en lugares insólitos de la ciudad,

rodeados de todo tipo de discursos e imágenes que dislocan sus antiguos significados hasta transformarlos. Este proceso transtextual se realiza en una doble banda, icónica y textual-discursiva a un mismo tiempo. La terminología resulta vital en esta última faceta de traducción. La elaboración del idiolecto peculiar de cada escritor de graffiti así como su capacidad dialógica con su entorno mediático social se desarrollan y se nutren de nuevas perspectivas y estrategias, pasando así por un auténtico planteamiento discursivo previo, que en muy poco se asemeja a un planteamiento artístico de tipo institucional o académico, como gusta Joan Garí (1995) de denominar al resto de producción pictórica. Nos encontramos ante una verdadera pauta de diálogo con la producción cultural circundante de inmensa importancia para este estudio. El principio dialógico del graffiti hip hop se encontraría así en un desarrollo más avanzado que el que Garí (1995) propone para el modelo graffítico europeo o francés de tipo textual.

En el mundo del graffiti, la terminología cumple otra función además de propiciar la cohesión interna del grupo y traducir elementos externos. Algunos términos de los utilizados de forma corriente en el ámbito de la cultura hip hop poseen un reflejo gráfico directo en el diseño y planteamiento del graffiti, a menudo en forma de recursos pictóricos recurrentes y de aspectos variables pero reconocibles en una exploración sencilla, o bien conformando temas compositivos de mayor o menor presencia y que en su globalidad representan una suerte de corpus icónico de características semióticas complejas.

II.1.7 GLOSARIO DE LOS TÉRMINOS MÁS UTILIZADOS

Los graffiti suelen originarse por lo general en un papel de uso ocasional, empleado para realizar un boceto rápido. Los términos más utilizados comunmente están relacionados con múltiples aspectos de la actividad técnica de los escritores. Hacen alusión al grosor de las boquillas intercambiables del spray, al tamaño de las obras, a su calidad técnica, a la intención y frecuencia de éstas, a competencias y concursos y a la veteranía de los escritores, entre otros elementos.

Blackbook: Es un elemento necesario para la memoria del escritor de graffiti. La efimeridad 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 blackbook*.



Figura Nro. 07: Blackbook. (Fuente: www.blackbook.com)

Es un libro usado por el escritor para enseñar su obra a los demás escritores que no la conozcan, resulta ser un elemento de difusión y comunicación dentro del grupo. Se complementa con el *Piecebook*, donde se guardan bocetos, proyectos, dibujos y fotografías codiciadas de piezas de otros escritores, entre otras cosas.

Bombardeo: En inglés *to bomb*, bombardear un lugar es escribir en éste. No implica una abundancia determinante como en el acto de quemar un

lugar. Simplemente representa pintar más o menos frecuentemente en una zona determinada.

Borrar / Tachar / Pasar: La aparición de trazos de pintura, tiza o de cualquier otro tipo de material sobre una pieza de graffiti por lo general constituye toda una provocación desde dentro o fuera del grupo. Las enemistades son frecuentes y se pretende insultar al escritor de graffiti dañando la integridad de su obra.

Generalmente, se tacha sobre una pieza que contenga el *tag* del graffitero al que se pretende retar.

El nombre y su limpieza, independientemente de la calidad de su ejecución técnica, poseen una importancia determinante en el seno del grupo y en el mantenimiento del prestigio del escritor. Un tachado es siempre una declaración de guerra.

Por otro lado, un borrado implica el pintar una nueva pieza de graffiti sobre la de otro graffitero. Si esto se realiza sin su consentimiento resulta en una verdadera agresión.

En muchas ocasiones, cuando se desea tachar la obra de algún graffitero, le escriben encima la palabra *Toy*, haciendo referencia a la inexperiencia del artista como forma calificativa despectiva de referirse al trabajo.

Burbujas: Son un recurso estético más dentro de las innumerables formas de realizar las letras del *tag* dentro de una pieza. Las letras de burbuja



Figura Nro. 08: Burbujas (Fuente: Crew HCM - Caracas)

poseen formas muy redondeadas y brillantes, algunas incluso asemejan nata o espuma de afeitar en formas muy dúctiles, de gran suavidad y trazado sinuoso. Los brillos suelen realizarse mediante características franjas de color blanco.

En todo caso, las *bubble letters* representan un recurso típico de la primera etapa del graffiti. La aparición más tarde del estilo 3D con letras de aspecto tridimensional y mayor incidencia en los sombreados y, posteriormente la aparición del *wildstyle* no eliminó, sin embargo, la presencia de este estilo primigenio entre las piezas de graffiti. Los tres estilos se desarrollan consecutivamente en el tiempo, pero no se sustituyen entre sí, sino que coexisten, constituyendo parte de un mismo repertorio gráfico.



Figura Nro. 09: Cap (Fuente: www.balckbook.com)

Cap: Otro de los tipos de boquilla intercambiable de spray, de trazo medio y muy utilizada en todo tipo de trabajo.

Carácter / Personaje / Muñeco: Figuras incluídas en una pieza de graffiti o entre dos de éstas. Los escritores que dominan la figuración suelen ser los de mayor calidad técnica aunque no los que más se prodigan. Muchas veces

ocupan el lugar de una letra del tag o se incluyen activamente en la composición general.



Figura Nro. 10. Personaje (Fuente: Crew HCM – Caracas)

El comic y el cine suelen ser las principales vías de inspiración para la composición de nuevos personajes y efectos. Recientemente, el éxito de los estilos de *comic* japoneses representados por los manga han conferido un nuevo talento, más efectista, dinámico y agresivo a las figuras de los escritores de graffiti, que en algunos casos forman parte de sus lectores.

En otro sentido, los dibujantes de *comic* norteamericanos han proporcionado una continuada fuente de ideas y sugerencias que era la más intensa e importante hasta ahora. Henry Miller, Berni Wrightson, Jim Starlin,

Dave Morrison, Dave Mc Kean, etc., y sus obras han influido con sus peculiares modos de creación de ambientes y personajes a la creación de una estética figurativa propia en el mundo del graffiti.

La especial adopción de estos modelos consistía en una toma de los aspectos abstractos de lo que podría considerarse como los estilemas del artista de *comic* en cuestión. Si un rasgo de una viñeta en particular llamaba la atención del graffitero, posiblemente sería tomada en cuenta para futuras creaciones.

Pero parece obvio que el objeto de influencia para los artistas de graffiti eran principalmente los factores de creación de atmósferas, de texturas determinadas, carne, cielos, o cualquier otro elemento perteneciente a la realidad, así como los mecanismos de expresión de los personajes y de los fondos.

El cine, por su parte, también ha proporcionado numerosos ejemplos iconográficos de influjo sobre el graffiti.

En definitiva, la cuestión correspondiente al estudio de las influencias culturales del graffiti permanece en el ámbito de una complejidad notable, que implica el estudio de diversas formas creativas y géneros artísticos como el *pop-art*, el *kitsch* y el *agit-pop* dentro de la pintura, al cine comercial de consumo tanto como al de autor, al *comic* EE.UU. y japonés. Sin embargo, el conocimiento entre los escritores de graffiti acerca de la historia del arte levanta multitud de sugerencias y analogías.

Delta: Son algo parecidos a los 3D, pero no llegan a tener tal efecto.

Estilo: Este término posee un doble significado. Por un lado la idea de estilo personal no difiere de la que pueda tener cualquier otro artista. Es más, a todos los escritores les gusta que su estilo sea lo más original e individual posible en pos de que su peculiaridad sea reconocida por el mayor número de observadores. Muchos de ellos dedican largas horas a preparar sus bocetos y a presentar ideas nuevas. Un estilo personal no puede ser adoptado por otro escritor. Si uno de ellos considera que esto ha pasado llegará al enfrentamiento directo con él. Generalmente, se intenta innovar o renovar las composiciones a partir de las más variadas fuentes, pero este trabajo es personal, así como sus frutos. Existen cientos de tipos de letra y de posibles combinaciones que ya nadie recuerda a quien pertenecían. Es por ello que la conflictividad debido a esta cuestión es escasa salvo en el caso de las formas de reciente invención y aparición.

Sin embargo, el estilo genérico hace alusión al graffiti de calidad en su acepción más amplia. En cierto modo el estilo representa una pauta determinada en lo que respecta a las constantes que cualquier escritor que se precie ha de tener en cuenta. Tener estilo puede significar poseer el dominio técnico y la originalidad suficientes, así como participar plenamente de las premisas ortodoxas y nunca escritas del graffiti clásico. Este es un concepto indispensable a la hora de analizar cualquier obra de graffiti.

Flick: Una foto de graffiti.

Fondo: Si la pieza fuera concebida como un objeto tridimensional, el fondo sería la capa más alejada del observador. Puede estar constituido por uno o muchos colores. Del fondo plano se pasó pronto a elaboradas composiciones en movimiento.

Hardcore: Usualmente se define así a una variante de las boquillas intercambiables del bote de spray. Poseen el trazo más grueso por el mayor paso de pintura y su máxima dispersión desde la válvula de emisión. Es utilizada generalmente en rellenos u obras muy rápidas que exigen poca precisión.

Por otro lado, en Caracas se define como *hardcore* toda aquella expresión o forma que reivindique una lucha directa contra los valores básicos establecidos en la sociedad occidental. Letras de grupos de rap, mensajes socialmente agresivos de ciertos graffiti y comics, entre otros, pueden tener una estética *hardcore*.

Juguete: En inglés *Toy*, se refiere al escritor inexperto o abiertamente incompetente, que pretende ponerse a la altura de quienes llevan años, generalmente actúan siguiendo la moda y son los que generan más daño y vandalismo, porque desconocen el verdadero sentido de expresión que tiene el graffiti, reduciendolo a pobres saturaciones de tags sin mucho valor estético.

Mensajes: Muchas piezas están acompañadas de cortos textos que indican de forma muy clara las intenciones y expectativas del escritor, o bien informan de las circunstancias en que han sido realizados. Pueden ser de naturaleza reivindicativa social o política, un grito de burla a las fuerzas de orden público o una advertencia a otros grupos de escritores.

Estos mensajes pueden estar alrededor de la firma en forma de lema o motto o figurando como texto pronunciado por un personaje de la pieza, en forma de bocadillo de comic. Son estos los únicos casos en que el graffiti se permite una explicitación discursiva relativamente larga. Consciente de que la fuerza de su impacto no reside en observaciones demasiado duraderas, los

mensajes apoyan la imagen que los enmarca delimitando semánticamente la pieza mayor.

En este caso, la naturaleza claramente dialógica de estas piezas sitúa a los mensajes del graffiti hip hop en el mismo rango que los graffiti textuales que Garí (1995) analizaba:

Un mensaje tiende a ser considerado por los demás escritores y otros mensajes se pueden considerar como comentarios a un mensaje anterior realizado por otro escritor (Garí, 1995, p. 74-81).

Outline: Es el boceto previo a la ejecución de una pieza. 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.

Pieza: Proviene del inglés *piece*. Una pieza es una composición



Figura Nro. 11: Pieza: Proyecto Cota-Mil (Fuente: Crew HCM – Caracas)

acabada en sí misma, es decir, una obra de graffiti completa. No existen normas en cuanto a sus dimensiones, desde un metro a cuatro o cinco de ancho por otros tantos de alto, dependiendo siempre de la accesibilidad del soporte.

Una pieza suele contener el nombre del escritor, cada vez escrito de forma diferente dentro de las pautas marcadas por el estilo. Se realiza en varias fases a partir de un dibujo previo sobre papel, aunque muy a menudo se confía plenamente en la composición continua, sin proyecto de trabajo previo. Tras el bocetado y la elección del lugar (una pared, el lateral de un vagón de tren, una cristalera o un vehículo) viene el marcaje, realizado con un spray del mismo color que el motivo principal de la composición. El marcaje puede ser más o menos elaborado. Habitualmente el escritor más experimentado acude a un marcaje simple y atiende especialmente a las cuestiones cromáticas de degradado y mezcla. Tras este proceso, que condiciona poderosamente desde el principio la forma de la pieza, sigue el del relleno, consistente en introducir las masas básicas planas de color en las zonas elegidas y el acabamiento final.

Platas: Es otra variante de pieza rápida, también de estructura bícroma, y compuesta de un contorno negro, verde o azul y de un relleno en plateado. Su intención es la de conseguir la máxima visibilidad, y para ello son pintados en zonas de denso tráfico automotor como carreteras y autopistas.

Son los graffiteros de buen nivel técnico y larga experiencia, los que suelen realizar estos graffiti de forma elaborada y correcta según sus propios criterios. El apresuramiento ya no es un factor importante (aunque siempre esté presente). Se intenta conseguir un curioso efecto de reflejos teniendo en cuenta los focos de los vehículos en tránsito así como el alumbrado público. Los lugares son seleccionados muy cuidadosamente considerando estos factores.

De esta forma, se busca mediante una planificación minuciosa de todos los factores que influirán en la visión posterior, como cuántas personas pasan por allí, a qué velocidad, la calidad y cantidad de luz que se reflejará en las piezas, poner en juego constantes estéticas que, no siendo novedosas en la gestación de una pieza habitual de graffiti, adquieran en este subgénero una importancia fundamental.

El plata será visto por los ocupantes de vehículos que se desplazan a más de 100 Km/h y que apenas contarán con dos o tres segundos de visión. El escritor busca el efecto de flash fotográfico, un fogonazo de luz reflejada que impregne la retina del espectador con su nombre. La consideración y ponderación de estos factores en la estética de los platos les confiere una personalidad característica y una riqueza compositiva que vá más allá de sus meros rasgos físicos, a menudo carentes de la elaboración de otras piezas de graffiti. Su función está enmarcada dentro de la función exhibitoria con espectador móvil.

Se duda acerca de su origen, aunque la creencia general es que esta variante proviene del graffiti realizado sobre los vagones de metro y tren, con los que mantiene indudables familiaridades.

Powerline: es un tipo de fondo que asemeja una sensación de impacto o de tensión eléctrica, en colores fuertes y ácidos, siguiendo la iconicidad del comic. En las piezas más elaboradas los fondos pueden incluir paisajes en perspectiva y figuras, entre otros elementos, enriqueciendo poderosamente la composición general.

Quemar / Incendiar: En general este verbo posee la acepción de llenar un lugar determinado con obras propias. Se puede quemar un tren, un muro completo, o cualquier otro objeto. Suelen ser los grupos los que se proponen quemar un lugar en un deseo de ganar un prestigio dentro del grupo frente a acciones de otros grupos o escritores.

Por otro lado se encuentra nuevamente un término polisémico. En este caso una quemada o bien la expresión quemar una zona puede significar también dejarla marcada con una obra maestra aceptada por todos. Se tiene en cuenta la audacia de las circunstancias en que se pinta, su originalidad y su calidad técnica. De esta forma la zona donde este graffiti se sitúa queda caracterizada por la presencia de esta pieza o conjunto de piezas. Es un concepto íntimamente relacionado con la función de ocupación espacial.

Scratch: Es un *tag* hecho rayando un vidrio, pueden verse en algunas algunas ventanas de autobuses.

Skinny: Otro de los tipos de boquilla intercambiable, en este caso es la de mayor precisión por la finura de su trazo. Es utilizada en trabajos de mayor calidad donde el factor rapidez no es decisivo.



Figura Nro. 12: Tag. (Fuente: www.artcrimes.com)

Tag: Término utilizado para las firmas o contraseñas.

Vomitado o Flop: En inglés *throw-up*, hace referencia a la calidad de la pieza, en este caso la más baja. Es una obra hecha de forma muy apresurada, a menudo con sólo dos colores, uno de relleno y otro para dar el contorno. El relleno suele ser de una aplicación incompleta.

Son los graffiteros más jóvenes los que se decantan por esta variante por su carencia de técnica y de prestigio en el seno del movimiento. Pretenden ganar este último haciéndose ver por toda la ciudad, pintando en todo rincón que encuentran.

El término vomitado es ilustrativo acerca de la estima formal que estas piezas merecen al resto de los escritores. Nunca se plantea en este tipo de graffiti la cuestión del estilo, sino que su importancia deriva del número de ellos que determinado escritor haya sido capaz de pintar. Su función es puramente de saturación del espacio urbano. En Caracas existen varios representantes de esta modalidad, especialmente Orlo y Scas, quienes han dejado sus huellas a lo largo de toda la ciudad, e incluso en zonas aledañas como Guatire, Guarenas, San Antonio de los Altos y Los Teques.

Wildstyle: Este es uno de los términos más importantes en el mundo del graffiti. El estilo salvaje es una complicada composición de letras que se entrelazan continuamente en estructuras muy sofisticadas y de difícil



Figura Nro. 13: Wildstyle. (Fuente: www.blackbook.com)

ejecución.

Por otro lado, conforma una labor deconstructiva inteligente, en la que la descomposición de los rasgos del *tag* aparece como un proceso complejo. El nombre aparece como inmerso en un caos real y constante del que se forma.

El *wildstyle* está directamente relacionado con la manera libre de quien rapea o quien hace *break*. Conceptualmente obedece a una intención de manifestación soterrada del grupo y de la identidad individual. Por otro lado, conforma una labor deconstructiva inteligente, en la que la descomposición de los rasgos formales del *tag* aparece como un proceso complejo de desvinculación y disgregación formales.

La criptificación formal es tan sólo uno de sus aspectos, porque la labor que los propios graffiteros que intentan reflexionar sobre el estilo es la de señalar, aparte de sus identidades, un penoso complejo de toma individual de conciencia de la propia individualidad.

Sarah Giller (1996) cita una entrevista con el escritor de graffiti norteamericano Rammellzee, quien explica su propia concepción del *wildstyle*:

Las palabras giran, se retuercen, van hacia atrás y vuelven haciendo rimas. La mayoría de la gente no sabe que una rima es como una canción. El graffiti tiene una estructura intervinculada entre sí que no tiene nada que ver con una vía única de lógica. Existe un orden oculto en el universo, que será liberado cuando se restaure el uso apropiado del lenguaje mediante la práctica del *wildstyle*.

Las letras de wildstyle se convierten en caracteres pictóricos cuyas posibles significaciones se acomodan a una verdadera teoría de fluctuación entre las artes. (Giller, 1996, p. 2)

La expresión de la identidad adquiere así no sólo el aspecto de instantánea, callejera, fugaz y pasajera; sino que, unido a las invariantes consabidas de efimeridad e ilegalidad que el medio ambiente social les otorga, conforma un mensaje temporal con naturaleza de proceso continuado que se desarrolla en el tiempo. El medio elegido, con cada una de sus constantes, resulta ser la mayor parte del mensaje y, en este aspecto y citando a Marshall McLuhan (1969), el medio artístico se convierte en la prolongación *quasi* orgánica del mismo artista en su vivencia urbana.

Formalmente existen decenas de flechas, tridentes, conexiones y otros motivos que enriquecen la composición e impiden al mismo tiempo la comprensión de lo que se está viendo. Por lo general, son indescifrables para un profano y representan por esto un estilo en perfecta consonancia con el secretismo de grupo que los escritores de graffiti suelen ejercer para con el exterior.

3D: Se denomina de esta forma el segundo gran estilo que el graffiti *hip hop* contemporáneo ha desarrollado. Aparece con una cronología posterior al estilo de letras de burbuja y con anterioridad al más



Figura Nro. 14: Hero 3D. (Fuente: Crew HCM - Caracas)

complejo *wildstyle*.

El estilo 3D se caracteriza por la búsqueda de tridimensionalidad de los elementos del tag dentro de la pieza de graffiti. Resulta de gran importancia la ejecución técnica y la limpieza de trazo.

II.1.8 EL ARTISTA: “EL GRAFFITERO”

EL GRAFFITERO FRENTE A SU IDENTIDAD PÚBLICA

En primer lugar, es necesario aclarar por qué en muchos casos los autores de estas obras son denominados escritores y no pintores. Para comprender esto debemos remontarnos al origen neoyorquino, donde los primeros graffiti, que podían ser denominados como tales, constituían auténticos textos con el nombre del protagonista.

Joan Garí (1995) caracteriza estos textos graffíticos como un tipo de comunicación especial en el que concurren de igual forma elementos iconoverbales y en el que la dimensión pragmática del discurso adquiere una importancia decisiva en su interpretación. Establece a su vez una pragmática específica del discurso mural basada en “el análisis de los diferentes actos de discurso mural, de las relaciones interdiscursivas, de su información implícita y de la deixis propia del graffiti” (Garí, 1995, p. 81).

El graffiti, desde sus inicios, se realiza como una expresión discursiva del propio nombre y de los valores contextuales que conlleva en una perspectiva pragmática. De esta forma, el autor escribe su propio nombre en un soporte de obligada visión pública. Pero es éste un nombre inventado, elegido por el mismo

autor. Una autodenominación que sirve de identificación individual en el contexto urbano. En muchas ocasiones el antiguo nombre se llega a olvidar en el ámbito concreto del grupo y gran parte de los componentes de su red social de relaciones conocen únicamente su apodo o tag.

El tag es su alias, su alter ego. Una nueva identidad elegida sobre la base de la integración en el movimiento o grupo social en el que se autoimplica. ORES, BAKI, THLO, ASPI, HERO, HASE, SCAS y otros son los tags de los escritores caraqueños contactados para la elaboración de este trabajo. Este factor resulta extensible al mundo del graffiti en cualquier ámbito geográfico. La investigadora Sarah Giller (1997) entrevista al escritor de graffiti Rammellzee al respecto:

Lo primero que debes hacer es elegir un tag, un nombre por el que serás conocido en la comunidad del graffiti. No hagas esto a la ligera. Si eliges un nombre estúpido se volverá en tu contra. No elijas iniciales, apodos o nombres ya en uso, nombres de gente famosa o demasiado largos, así como tampoco diminutivos. Un tag consta generalmente de 3 a 7 letras, pero pueden ser más o menos si es realmente necesario. Aquellos con más de 4 letras necesitarán una versión abreviada de 2 o 3 como máximo que servirá para graffiti rápidos. Lo importante es tener una calidad y un estilo propios. (Giller, 1996, p. 2)

Como puede observarse, la cuestión de la identidad se arraiga desde un primer momento en la mentalidad del joven escritor de graffiti, que recibe de sus mayores una educación mediante su ejemplo y eminentemente icónica y oral. El autor de graffiti resulta ser un escritor (por traducción literal del inglés

graffiti writer). Todo lo demás: figuras, estilos, formas y colores, resultaron de una rápida evolución.

PREPARACIÓN Y APRENDIZAJE DEL GRAFFITERO

Su educación académica y artística va a depender del medio del cual provenga el artista, así como de sus metas y expectativas personales. El graffitero asume 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. El aspirante a graffitero observa su espacio urbano inmediato y recoge una impresión visual que le imbuye al mismo tiempo de una noción estética implícita al condicionar en muchos aspectos la variedad de su contexto visual inicial . La variedad diacrónica de las respuestas producidas por este receptor ante el estímulo visual del panorama urbano actúan en complementariedad con la influencia del sistema obra-espectador. Las expectativas del joven artista y a la postre receptor influyen activamente.

En relación con procesos similares que suceden en la esfera artística, un estudio semiológico (Maltesse, 1972) aplica la influencia del signo urbano producido a una interpretación atenta y participativa plenamente identificada en lo social y en lo cultural con el productor del signo. De esta forma la interrelación entre los dos polos de la comunicación es íntima:

La experiencia cotidiana confirma que la atribución de un significado al mismo depende de un receptor, antes que ser, en cierta medida, una creación suya. Pero para nosotros es más aún: a fin de que el fenómeno base sea tomado e interpretado como

signo por el receptor es necesario, que el fenómeno base, mucho antes de ser estructurado de manera que aparezca como significativo, se configure de manera que pueda distinguirse entre los otros posibles fenómenos registrados por el receptor y atraer por su propia cuenta su atención. (Maltesse, 1972, p. 40-41).

La preferencia por un graffitero en particular, ya activo, señala por lo general el camino a seguir en estos inicios. Diferentes aspectos y elementos de los mensajes visuales de los graffiti que admiran suelen ser las variables explicativas determinantes de sus estilos tempranos. Estos rasgos pueden ser de naturaleza meramente formal (colores, grado de inteligibilidad, impacto visual, luminosidad o posición en el paisaje urbano) o de carácter esencialmente social o de prestigio de grupo (grado de transgresión legal de la obra observada, provocación o inadecuación de la obra en su ubicación, prestigio del escritor de graffiti representado, entre otros).

EVOLUCIÓN Y PRESTIGIO DEL GRAFFITERO

Existen por convención diversas categorías en lo que se podría denominar como vida activa del escritor de graffiti, que puede comenzar incluso desde una edad de once o doce años en adelante, jerarquía que es asumida desde sus inicios.

Los valores más apreciados resultan ser la frecuencia con que la propia obra aparece en el ámbito urbano. Un escritor cuyos graffiti sean numerosos y permanezcan repartidos por toda la ciudad es respetado hasta cierto punto, independientemente de la calidad técnica o estética de sus obras. Muchos escritores se lanzan a una especie de competición soterrada basada puramente

en el número de veces en que el propio nombre o tag aparezca en cualquier lugar y del modo que sea (Castleman, 1982).

El estilo, la forma y la metodología, que constituyen las tres grandes preocupaciones de la mayoría de los escritores de graffiti, tienen una importancia secundaria en comparación con la directriz primordial del graffiti: el dejarse ver, hacer que su nombre aparezca continuamente o, por lo menos, con mucha frecuencia. Éste ha sido el término utilizado por los escritores desde mediados de los años setenta. Antes se utilizaron otros como moverse, recorrer o difundir tu nombre, etc. Los escritores comprendieron desde un principio que el que su obra se viera reconocida y aceptada por los otros escritores dependía de cuán prolíficos se mostraran en la escritura de sus nombres. (Castleman, 1987, p. 73)

Para una óptima comprensión del fenómeno es necesario conocer la terminología aceptada por el grupo. Una pieza que pueda denominarse como tal es realmente parte de la competencia, no así los tag realizados con rotulador o spray, usados monocromáticamente. En este caso ha de considerarse los tag como la forma más sencilla y primitiva del graffiti, representando el otro nombre mediante trazos estilizados y continuos, a menudo en un solo trazo y color.

De esta forma, se exige de forma implícita una mínima elaboración estética. La competición por el uso del espacio es una lucha por la presencia en éste. Cuanto más se vea la propia obra más crece la importancia, anónima, del graffitero.

El resultado de este espíritu agonístico es un estímulo competitivo en el medio en el que el escritor se forma como artista urbano, eminentemente jerarquizado en sus formas de expresión y tal vez igualador en lo que a la posición social y dentro del grupo se refiere. Ningún escritor de prestigio poseerá privilegios personales de ningún tipo en ningún lugar, simplemente su mayor posición se reflejará en el respeto de los demás a la hora de realizar su obra. Su mano siempre es requerida cuando se trata de proyectos importantes o en los que se desea una calidad por encima de la media. Por añadidura, su compañía siempre es disputada por los que empiezan.

Por otro lado, un graffitero cuyas obras sean de una calidad más que apreciable puede ver compensada por esta razón la menor frecuencia de sus obras. El cuidado técnico y la innovación son por el momento patrimonio casi exclusivo de los escritores de mayor edad.

En Caracas escritores como ORE o HASE son ya conocidos en su contexto precisamente por estas razones. A menudo su preparación técnica es escasa, como señalaba antes, basada casi exclusivamente en una actividad más o menos constante. Sin embargo, otros demuestran mayor preocupación por este asunto e intentan aprender técnicas de dibujo y composición más convencionales, y más recientemente se han dedicado a integrar herramientas tecnológicas a través de la utilización de programas de diseño computarizado.

Generalmente, el graffitero se inicia en este arte desde edades muy tempranas y cesa antes de cumplir los 20 años. Sin embargo, existen numerosas excepciones a estos límites. En muchas ocasiones, tras una retirada que puede prolongarse durante uno o dos años, reaparecen con nuevas ideas. Puede haber incluso reapariciones sucesivas que pueden prolongarse más allá

de los veinte años de edad. De cualquier forma, la media de los escritores de graffiti no va más allá de los 18 años.

El marco habitual de trabajo del graffitero medio es la pequeña agrupación (*crew*). Suelen formarse a partir de una pareja de ellos hasta un número de cinco o seis personas. Inventan un nombre para este grupo, que por norma no ha de superar las cuatro letras, aunque por lo general no pasan de tres. Estas letras son abreviaturas de un firma común o de un lema a incluir en cada pieza del grupo desde su formación en adelante. El proponer un nombre adecuado es de suma importancia.

La formación de los grupos puede darse de diferentes formas, la mayoría comprenden a graffiteros 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. Los grupos de graffiti más admirados son los compuestos exclusivamente por escritores de prestigio. Asimismo, uno o varios escritores pueden figurar en dos o más grupos al mismo tiempo, en función de sus inclinaciones y actividades durante lapsos de tiempo determinados.

En Caracas actualmente son pocos los grupos que se encuentran activos dada las restricciones impuestas por las alcaldías, especialmente luego de la promulgación de la llamada Ordenanza de Convivencia Ciudadana, que entró en vigencia el 19 de junio del año en curso.

La Ordenanza de Convivencia Ciudadana contempla en el artículo noveno que todas aquellas personas que deterioren, rayen, o ensucien las paredes públicas de toda la ciudad; serán sancionadas con una multa de diez unidades tributarias.

Artículo 9º. Colocación de afiches y deterioro de paredes públicas. El que, sin la debida autorización de ley, manche, ensucie o raye paredes públicas o coloque afiches o propaganda o de cualquier modo las deteriore, será sancionado con multa de diez (10) unidades tributarias, y deberá, además, pintar en su color original la pared deteriorada, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 38, literal b de la presente ordenanza.

El que aprovechándose de marchas o manifestaciones, aún sin participar en ellas, realice la conducta prohibida en el presente artículo 38, será sancionado con multa de quince (15) unidades tributarias, y deberá, además, pintar en su color original la pared deteriorada, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 38, literal b de la presente ordenanza.

Queda exceptuada de esta disposición la colocación de propaganda electoral durante los períodos permitidos y en los términos establecidos por la ley.

Cada municipio dispondrá paredes para la expresión artística, en las cuales se podrán realizar libremente tales manifestaciones, sin perjuicio de las disposiciones del Código Penal y demás leyes de la República.

Por otro lado la duración y capacidad de renovación de los miembros de estos grupos o *crews* es considerable. Por añadidura, si se observan, las diferentes facetas creativas de la cultura hip hop (breakdance, música rap) se encontrará que la mayoría de estos grupos responden a unos criterios que no se limitan a la actividad del graffiti.

II.1.9 LAS OBRAS

TIPOS DE OBRAS EN EL GRAFFITI CONTEMPORÁNEO

La producción de graffiti no es homogénea desde un punto de vista formal. Pueden distinguirse diversos tipos de obras de graffiti, teniendo en cuenta factores múltiples que atañen a aspectos como su contextualización física, los colores empleados, los patrones formales básicos utilizados o la apariencia final de la obra para un espectador en condiciones ideales de observación, es decir, prefigurando la obra en función de unas condiciones dadas y precisas.

De esta forma, el establecimiento de una tipología definida en torno a un criterio único resulta contraproducente e inútil a los efectos de comprensión del fenómeno. Sólo contextualizando cada pieza en su entorno próximo espacial, considerando la multiplicidad de factores que lo rodean y delimitando con precisión sus condiciones de producción y exhibición, será posible definir la clase de graffiti que se observa en cada momento.

Cada definición terminológica de la obra pretende extraer su función primaria, pudiendo clasificarse de la siguiente manera:

- 1. Exhibitoria fija:** La obra se encuentra situada en un lugar de alta visibilidad y de tránsito lento, accesible a cualquier espectador.
- 2. Exhibitoria en movimiento:** La obra de graffiti ha sido concebida para ser observada mientras ésta se mueve.
- 3. Exhibitoria con espectador móvil:** En este caso, la obra se sitúa en lugares de rápido tránsito automotor. El lapso de tiempo para su observación suele reducirse a unos pocos segundos.
- 4. De ensayo o aprendizaje:** Suelen ser obras de transición en la carrera de un escritor de graffiti, situadas en emplazamientos conocidos por el grupo, de escasa o nula visibilidad pública y que suelen servir de punto ocasional de encuentro y trabajo, sobre todo para los escritores más jóvenes.
- 5. De saturación u ocupación espacial:** En la mayoría de los casos se trata de obras de grandes dimensiones, que pretenden copar el espacio visual disponible o establecido.
- 6. Dialógica o de relación con el grupo:** En este caso la comunicación establecida está frecuentemente restringida a los miembros de la comunidad de escritores, por la abundante uso de terminología específica o la referencia a problemas y aspectos específicos del mundo cultural hip hop.

7. Comercial o de encargo: La principal característica de este tipo de obras es la alta visibilidad pública que buscan alcanzar. Sin embargo, cabe destacar que la realización de este tipo de graffiti no es muy bien vista por muchos de los graffiteros, pues consideran que la remuneración no es el objetivo de este arte, y menos aún el plasmar mensajes que no obedecieran a sus preceptos, que es lo que generalmente buscan plasmar.

8. De exposición o museística: Se encuentra generalmente en lugares cerrados como galerías de arte, museos o el interior de edificios y casas.

Una clasificación que atendiera únicamente a los aspectos formales de la apariencia no poseería demasiada credibilidad. En muchas ocasiones la atención a las funciones de cada obra tampoco implica que la interpretación pueda ser exhaustiva. Cada caso, dependiendo de cada obra y de cada graffitero, posee peculiaridades que le son propias y no siempre resultan explicables desde un punto de vista formal o funcional. Es por esto que esta investigación pretende únicamente establecer un criterio mínimo de acercamiento a un tipo de producción artística complejo y cambiante.

CONFIGURACIÓN DE LAS ZONAS DE GRAFFITI

En todo momento, el soporte elegido para una pieza de graffiti debe poseer unas condiciones consideradas como imprescindibles para que éste desarrolle la mayor parte posible de su potencial expresivo.

Muy a menudo los graffiti son producidos en zonas muy delimitadas, en diferentes puntos de la ciudad distantes entre sí y, en muchos casos, situados en las afueras, en los límites de expansión del espacio de las grandes ciudades.

Estos focos de concentración de graffiti reúnen ciertas características susceptibles de ser apreciadas en función de su capacidad exhibitoria de cara a ese mismo espacio público urbano, así como de la misma capacidad de esa zona para dar cobijo al mayor número de piezas de graffiti posible, a su capacidad física para ofrecer soportes adecuados. Estas características generales de las zonas de graffiti serían las siguientes:

- 1. Alta visibilidad:** Espacio público en el seno de la ciudad muy expuesto a la vista de cualquier ciudadano.
- 2. Abundancia de tráfico automotor:** Zonas igualmente expuestas, pero en este caso a espectadores móviles, como vías rápidas, autopistas, zonas próximas a estaciones del metro y grandes avenidas, entre otros.
- 3. Relativa abundancia de muros aislados:** Paredes de edificios libres de uso común, de escasa vigilancia y que permitan la continuidad de creación de obras en el tiempo y la contigüidad de éstas en el espacio.
- 4. Accesibilidad física.**

De esta forma, es posible caracterizar la zona típica de graffiti a partir de ciertos rasgos mínimos. En ningún momento podría hablarse de barrios o de zonas amplias de la ciudad. Los focos de graffiti están bastante bien delimitados

y suelen poseer una extensión física reducida, en el mejor de los casos de ochenta a cien piezas.

Las zonas de graffiti permiten la continuidad espacial de sus piezas, es decir, ofrecen el debido soporte para la ubicación continuada de varias piezas en una secuencia casi ininterrumpida, visible para el público urbano, situado en una zona de alta visibilidad en la que los escritores de graffiti actúan regularmente. Tal es el caso de la avenida provisional de Macaracuay, donde encontramos gran cantidad de piezas continuas a lo largo de un extenso muro.

De esta forma, la fisionomía del foco de graffiti varía de una semana a otra cuando varias nuevas son realizadas sobre otras (pasadas) aprovechando ese soporte parasitado y nunca concedido, privilegiado y difícil de encontrar. Se asume comúnmente la efimeridad de la propia obra, a no ser que exista un deseo explícito de provocación pública de un escritor a otro.

La interrelación existente entre los diversos focos de graffiti resulta una cuestión novedosa y problemática por las implicaciones semióticas de producción de significados que conlleva.

DIFERENTES FUNCIONES DE LAS ZONAS DE GRAFFITI

La funcionalidad es el factor que señala el verdadero papel multifacético de las zonas de graffiti. La red de focos se conforma como un espacio urbano integral, intercomunicado y visitado asiduamente. Es un espacio apropiado, enajenado de lo público y puesto al servicio de la comunidad de artistas de graffiti. En su seno el anonimato público se diluye y las identidades elegidas y expresadas a través del *tag* se afirman de forma decisiva.

La identidad del graffitero y del grupo (*crew*) cobra su auténtica y deseada apariencia en su comunicación, simultánea o diferida, con el resto de la comunidad grupal. Desde este punto de vista la zona de graffiti representa el nodo esencial de relación en el seno de las redes sociales y de producción creativa de los escritores de graffiti. De esta forma, la zona de graffiti actúa como escenario de los procesos dialógicos, formativos y de aprendizaje, de renovación e intercambio entre los graffiteros.

En los focos de graffiti el discurso mural se establece sin trabas, sin marcos físicos impuestos más allá de las meras limitaciones del soporte. Es en este ámbito de la producción del graffiti hip hop en sus zonas donde la tesis de Joan Garí (1995) acerca de la exclusividad dialógica de los graffiti textuales de modelo europeo o francés resulta fallida. El contenido discursivo-dialógico en el contexto de los focos de graffiti no es puramente textual ni es reducible a la simple lectura literal de los *tags*. Los diferentes estilos, técnicas y texturas, constituyen el contenido semiótico de idiolectos artísticos conocidos y reconocibles en la comunidad de graffiti, aceptados y debatidos a lo largo de la producción en el tiempo.

Los intereses expresivos de la comunidad de graffiteros es variada y la morfología de las zonas donde se suele situar cambia en función de esas necesidades expresivas y de grupo. Su producción se realiza en diferentes espacios y momentos que entrañan a su vez diferentes factores pragmáticos en lo que atañe a una posterior interpretación. Es posible considerar, a la luz de esta teoría, que la interrelación entre los diferentes focos de graffiti de una misma ciudad conforma una entidad de producción artística dialógica que comporta un desarrollo cultural muy evolucionado, propio de una forma de arte

que ha evolucionado continuamente en el espacio público urbano, que representa su único soporte y escenario.

Esta red de zonas de producción y relación suple con creces las carencias infraestructurales de la comunidad (locales y centros de estudio, principalmente). Esta misma capacidad de desarrollo supone un importante proceso dialógico diferido a partir del discurso verbo-icónico producido, sin parangón con cualquier otra forma artística.

La lectura sistemática y programada (teniendo en cuenta sus múltiples significados y funciones) de los focos de graffiti ofrece un discurso que conforma un cuerpo semiótico orgánico, funcional (en cuanto responde de forma efectiva a las demandas de sus artífices) y coherente en sí mismo, como base previa a su voluntad dialógica y de autorrepresentación.

La efimeridad generalizada no afecta demasiado al conjunto expresivo ni al discurso global. El escritor asume esta transitoriedad como parte inherente de su sistema de producción. Su expresión cambia en el tiempo y muy probablemente consideraría desfasadas y obsoletas sus antiguas obras si éstas perduraran en el tiempo. De la misma forma, la desaparición de una zona entera de graffiti a causa del crecimiento de la ciudad tampoco afecta decisivamente al conjunto.

Cada pieza de graffiti posee en esencia rasgos personales de cada escritor y elementos aparentemente comunes al discurso global del graffiti hip hop. Este uso de recursos convencionales en mayor o menor medida, su relación dialógica con otras piezas y otros factores comunes parecen mostrar la

evidencia de la relación cultural, discursiva y semiótica de la producción de graffiti.

La original ambigüedad genérica del graffiti, el uso que hace de espacios urbanos que en ningún momento fueron pensados para esa posibilidad, y su distorsión y transformación de los contenidos semióticos publicitados socialmente aceptados, y de su presencia en ese mismo espacio urbano, proporciona al estudio de las zonas de graffiti una importancia singular que no debe ser menospreciada en futuros estudios de urbanismo y de actuación cultural en el medio urbano.

LA NATURALEZA ILEGAL DEL SOPORTE COMO CONDICIONANTE TÉCNICO

La naturaleza física esencial del graffiti viene determinada por la del soporte y los medios técnicos que utiliza, así como por el contexto social, urbanístico y político de producción. “Desde sus fases iniciales, en las que los vagones del metro constituyeron un auténtica exposición rodante para sus obras, los escritores han buscado la máxima dimensión del espacio público, apropiándose visual y semióticamente de un panorama urbano que les era sistemáticamente negado” (Giller, 1997, p. 2), al mismo tiempo que ejercían su arte con los medios más precarios. Estas circunstancias hacían que los soportes elegidos fueran los que mayor dimensión pública poseyeran, en función de una constante de publicidad presencial y de la propia identidad como individuo y como grupo.

Trenes, metros, autobuses, paredes públicas y privadas han sido, desde los inicios, los soportes por excelencia de estos escritores urbanos. Con ello los graffiteros atraían hacia sí la animadversión de gran parte de la

población que considera la limpieza y uniformidad cromáticas como un factor de superior consideración a las obras de graffiti.

A pesar de los obstáculos, la comunidad de escritores ha seguido utilizando estos soportes. La presión social ha sido en ocasiones muy elevada, que en la mayoría de los casos se castiga con detensiones y multas de gran valor.

Agentes represores sobran, las policías municipales, la vigilancia privada y cualquier vecino que en el momento presencie el hecho, suelen convertirse en el dedo acusador de los graffiteros.

Esta faceta ilegal ha condicionado de forma innegable la propia fisionomía de las obras de graffiti. Se puede observar cómo las piezas sobre trenes o espacios ilegales acusan la premura y riesgo de su soporte frente a las más seguras piezas realizadas sobre pared. Por otra parte, esta ilegalidad forma parte intrínseca de la propia producción del graffiti hip hop, desde el mismo momento en que los parámetros esenciales de esta cultura radican en la resistencia social y es en sí misma una estrategia de actuación urbana frente a la desigualdad y carencia de espacio vital en la sociodinámica urbana. (Giller, 1997, p. 3)

No obstante los graffiteros han demostrado una tenacidad a toda prueba y una capacidad de acción en constante crecimiento que les ha llevado a desarrollar el fenómeno en Caracas hasta buenos niveles, especialmente tomando en cuenta que esta manifestación de la cultura hip hop es de reciente

data en Venezuela, y más aún si la comparamos con el tiempo de evolución que ha transcurrido en otros países.

LA ELECCIÓN DEL EMPLAZAMIENTO

Las diferentes fases en que se podría dividir la ejecución formal de una pieza de graffiti no son arbitrarias. Son los mismos escritores los que la consideran dentro de su actividad, contando con cada una de ellas en la planificación de una pieza o de un conjunto de ellas.

En primer lugar, se elige concienzudamente el lugar. Para ello se tienen en cuenta valores como la futura visibilidad de las obras de cara al público, su exposición a los elementos meteorológicos, la distancia que les separa de otras zonas próximas de graffiti o la naturaleza del material que conforma el soporte.

Una vez escogida la zona y el lugar, se decide quién pintará. Si el que ha propuesto la zona pertenece a un *crew* (grupo) cualquiera de ellos podrá escribir en esa ocasión, así como los escritores que decidan invitar. Después de esto se asigna cada uno un lugar determinado en la zona. En este proceso influyen algunos factores como la afinidad personal o técnica, así como la mayor o menor rapidez de ejecución de cada escritor.

Asimismo, los escritores que deciden pintar personajes o muñecos son introducidos en la mayoría de los casos entre dos piezas, que deben ser modificadas por sus escritores en función de proporcionar la interactividad suficiente entre cada elemento para proporcionar unidad y continuidad al conjunto.

La planificación no es exacta, pero sí lo suficientemente abierta para subsanar rápidamente cualquier alteración de las circunstancias iniciales, se adapta constantemente a los imprevistos iniciales que puedan darse. Es una proyección abierta a cualquier cambio de planes y, sin embargo, corresponde a un mismo patrón conceptual. El carácter de obra abierta implica al graffiti desde su concepción hasta su plasmación física sobre el soporte.

FASES DE EJECUCIÓN DE LA PIEZA DE GRAFFITI

Tras esta planificación, los escritores acuden a la zona provistos de comida y refrescos y el material suficiente. Se suele comenzar de izquierda a derecha, como en el orden de escritura convencional.

Marcaje: Suele comenzar a pintar un sólo escritor. El marcaje es la fase inicial de ejecución de la pieza. El boceto, realizado muy someramente o en muchos casos inexistente, es la guía de esta operación de traslación aproximada desde el papel.

En esta fase se usa un spray de un sólo color. Se trazan todas las líneas del graffiti, incluyendo las zonas de sombreado, fondos y demás elementos. Los personajes se destacan de la misma forma.

Se puede decir que los escritores que siguen este método dibujan antes de pintar. Muchos otros, por el contrario, renuncian al marcaje y empiezan a pintar desde un principio señalando con breves referencias las masas de color y sus matices.

Primer relleno: Tras el marcaje se procede a realizar un primer relleno con colores planos, que servirá de distribución primaria de colores. La intuición del artista condiciona esta fase. El primer relleno proporciona al escritor una primera idea de lo que será el conjunto de la pieza más allá del boceto.

Un graffiti, y en esto coincide la totalidad de los graffiteros consultados al respecto, nunca alcanza su forma definitiva hasta que se ejecuta. Es decir, que cualquier labor de prediseño no representa sino una labor de orientación previa en el espacio o de apunte icónico y cromático de ideas que servirán de simple elemento de referencia primaria. Esto explicaría la pobreza de medios y escasa atención dedicada a la realización de bocetos.

Segundo relleno: Tras esta labor de primer relleno se suele proceder a una segunda distribución del color. En esta fase se tienen más en cuenta los efectos de armonía y contraste cromáticos.

Sombreado: El sombreado sería la cuarta y más laboriosa fase. Hay que recordar que el escritor de graffiti no posee unas herramientas muy elaboradas. El pote de pintura en spray convencional apenas permite el intercambio de boquillas, y la variedad de éstas no excede de tres. Por otra parte, el único método que permite controlar el flujo de pintura es la pericia del escritor para controlar la fuerza con que presiona la boquilla contra el pote y la distancia a que lo mantiene del soporte. En el sombreado intervienen estos factores que suelen ser la marca de diferencia de calidad técnica entre los escritores.

Usualmente, se coloca el pote en una orientación oblicua respecto al soporte y se aplica la pintura con una leve y continuada presión, dejando escapar al aire parte de la pintura. La realización de degradados es considerada como una difícil labor. El contraste de tenues y suaves degradados con contornos rotundos en figuras y letras confiere al graffiti buena parte de su atractivo visual y de su particular estética.

Perfilado: Después del sombreado se perfilan las diferentes partes de la pieza. Letras, elementos secundarios y ornamentales de la composición, personajes y demás elementos, intentando conseguir el efecto contrario al degradado, una delimitación fina y exacta de cada elemento dentro de la composición.

Una última fase viene representada por el toque personal final. Dedicatorias a amigos y miembros ausentes y presentes del grupo, mensajes, advertencias, proclamas y mottos (lemas). La firma suele integrarse en la pieza, formando parte orgánica de ella por lo general. Una suerte de juego especular del nombre que se representa a sí mismo una y otra vez.

UTENSILIOS EN LA PRODUCCIÓN DE UNA PIEZA DE GRAFFITI

Se suelen utilizar diferentes elementos que ayudan a desempeñar cada una de las fases citadas. En pocas ocasiones algunos escritores emplean un objeto recto y plano similar a una regla para la mejor delimitación del trazo. La plantilla no es utilizada. La mayor parte de los efectos se consiguen mediante la aplicación directa del spray. El uso de boquillas de diferente salida resulta esencial.

El aerógrafo es poco utilizado salvo en trabajos de encargo y de exposición. Lo elevado de su precio y lo engorroso de la preparación de las mezclas, dadas las circunstancias usuales que rodean al graffiti, hacen que esta herramienta sea poco popular.

No se emplean de ninguna manera barnices o disolventes, ni mucho menos abrillantadores. Tampoco se usan técnicas de efecto, salvo las ya mencionadas. La carencia de técnicas de postproducción puede presentar al graffiti como un arte pobre, pero la experiencia de la observación de la realización de un graffiti muestra lo incierto de esta primera impresión.

El partido que los graffiteros sacan de unos medios premeditadamente pobres y hasta cierto punto poco adecuados, resulta de un nivel muy elevado en muchos casos.

Se debe recordar que los primeros escritores no se propusieron escribir sus nombres por las calles y vagones de metro sólo con spray. Su temprana y brutal experiencia les decía que este medio técnico era el que mejor y más cómodo transporte y preparación ofrecía, evitando que los escritores cargaran con engorrosos potes de pintura líquida y pinceles, a la vez que se ahorraban el esfuerzo de realizar las mezclas.

Esta circunstancias condicionaron, desde entonces, el medio técnico a utilizar por los futuros graffiteros, al tiempo que les abrió las puertas de una herramienta económica y fácil de usar, que facilitó el aprendizaje y con la introducción de las boquillas intercambiables, les permitió evolucionar rápidamente.

Sin embargo, una limitación que han debido enfrentar los graffiteros de Venezuela es la poca variedad de colores y boquillas disponibles en el mercado, así como la inexistencia de revistas y boletines que ilustren la movida en la ciudad y en otras partes del mundo.

II.2. EL REPORTAJE AUDIOVISUAL

El periodismo es un ejercicio de mediación, donde los periodistas son los mediadores en busca de trascendencia. Su función está dada por la necesidad de que exista un vínculo entre la realidad y el público; entre la multiplicidad de situaciones, procesos, hechos, personajes, objetos, ambientes, relaciones y el conjunto de personas que, deseosas o necesitadas de conocerlos, no pueden informarse directamente de su acontecer y desarrollo, aunque ellas también formen parte de esta realidad. Por esta razón, la función del comunicador, será fungir de representante o agente de este público.

Por otra parte, cabe destacar que los medios son emprendedores por sí solos, asumiendo posiciones y adoptando causas; pero finalmente serán los comunicadores quienes tomen la iniciativa para ofrecer al público alguna versión de la realidad, cumpliendo de esta forma con su papel de intermediarios.

Entre las responsabilidades del comunicador se encuentra el imperativo de presentar una versión cercana a la realidad, a través de preceptos como la verdad, la equidad, la exactitud, la fidelidad y la sensatez. Ligado a esto se

encuentra la necesidad de supervivencia relacionada directamente con el interés que logre despertar en el público.

Éste es un oficio de discriminaciones diarias, cuyo resultado son las diferentes versiones que se exponen ante el mundo.

Destaca el concepto de lo noticioso que ayuda a identificar, con relativa facilidad, qué tipos de acontecimientos podrían merecer la atención periodística; así como el concepto de objetividad, animado por el deseo de acercar lo más posible el objeto de interés con el relato que de él se haga.

El periodismo, con el reportaje como género a estudiar en este caso, es parte de una realidad cultural y social mucho más amplia que siempre deberá tenerse en cuenta. El reportaje no consiste únicamente en un esfuerzo de desarrollo y organización, sino también de indagación y razonamiento.

II.2.1 CONCEPTUALIZACIÓN

En su diversidad, creatividad, profundidad, prolija, ritmo, ambiciones, impulso, expresividad, amplitud, disonancia y contaminaciones, reside su grandeza: la fuerza que proyecta sobre los lectores, el efecto que produce en las sociedad y la atracción que ejerce sobre los periodistas. (Ulibarri, 1999)

El reportaje es el género más complejo dentro del periodismo, porque parte del hecho noticioso, usando varias técnicas periodísticas como la

entrevista para la investigación y las crónica para la redacción o el montaje, al tiempo que cuenta los acontecimientos de un hecho, explicando todo lo que sucede alrededor, así como las posibles consecuencias.

Más aún, el reportaje trasciende las dimensiones de la noticia, que son el tiempo y el espacio, para conferirle profundidad al tema tratado.

Es probable que la noticia sólo proporcione la información básica para responder al qué, quién, dónde y cuándo; mientras que el reportaje se adentra en el cómo y el porqué de las cosas.

Aplicado al medio televisivo, el reportaje ofrece una información oportuna y veloz, soportada en imágenes, que ofrecen al espectador una información completa, jerarquizada, en tercera dimensión y que explica el cómo y el porqué del asunto.

Esta forma de hacer periodismo televisivo, será la que oriente al espectador en aras de la jerarquización de una serie de elementos que conforman el reportaje acerca del tema elegido.

Por otra parte, el reportaje debe contener la información que el público desea recibir. El hecho de que se presente como un tema atractivo, capaz de enganchar a la audiencia, es un factor clave a la hora de elaborar un buen reportaje, que cumpla con sus objetivos iniciales y llegue a su audiencia meta.

El tema debe ser tratado con suficiente amplitud, de manera que la audiencia conozca el tema en cuestión y pueda formarse una opinión imparcial.

II.2.2 LA NOTICIA COMO PUNTO DE PARTIDA

Definir al reportaje a través de la noticia resulta muy adecuado. La identificación del hecho noticioso parece ser tarea fácil para cualquier comunicador. Su práctica, jerarquización y manejo, son un ejercicio frecuente e indispensable en la actividad periodística.

Los principios para definir qué puede ser noticioso o no pueden ser muchos, sin embargo, para efectos de esta tesis se considerará al hecho noticioso como “aquello que sucede” (Ulibarri, 1999, p. 14). De esta forma, podrá ser identificado claramente y reducido a dimensiones perceptibles y manejables, fijándolo en un espacio y un tiempo vinculado a ciertas fuentes y atribuyéndole determinadas cualidades que lo harán atractivo al público.

Emil Dovifat, uno de los primeros tratadistas alemanes sobre la información, siguió esta tendencia cuando definió a las noticias como “comunicaciones sobre hechos nuevos, surgidos en la lucha por la existencia del individuo y la sociedad” (Dovifat, 1959, p. 51). Aquí se encuentran claramente presentes la actualidad y la trascendencia como elementos necesarios que dan forma a la noticia.

Siguiendo en esta misma línea, se observan otras cualidades presentes en la noticia como la novedad, el interés humano, la proximidad, la prominencia, la rareza, la utilidad, el suspenso y el número de personas afectadas.

Para Vicente Leñero y Carlos Marín el reportaje es “el género fundamental del periodismo, el que nutre a todos los demás, cuyo propósito es dar a conocer los hechos de interés colectivo” (Leñero & Marín, 1986, p.42).

Finalmente, al hora de considerar a la noticia como punto de partida para la elaboración del reportaje audiovisual, es necesario conocer que éste se origina en una porción muy pequeña del “tejido social” (Ulibarri, 1999, p. 20), y esa limitación en el área de interés impone necesariamente linderos y condicionantes en el resto del trabajo a realizar.

II.2.3 TIPOS DE REPORTAJES

Existen varios tipos de reportajes de acuerdo con ciertas características en el tratamiento del hecho noticioso que se plantea. De esta forma, encontramos reportajes narrativos - descriptivos, que ayudan a profundizar en el cómo y el porqué; reportajes cronológicos, que siguen los acontecimientos en el tiempo; reportajes históricos - anecdóticos, que relatan fragmentos de algún período histórico; y finalmente, están los reportajes argumentativos, que pueden reconocerse porque, por lo general, mantienen una tesis a lo largo de todo el reportaje.

Al mismo tiempo, es posible afirmar que de una u otra forma, el reportaje engloba a otras formas periodísticas. Tiene algo de noticia cuando produce revelaciones, de crónica cuando emprende el relato de un fenómeno, de entrevista cuando introduce opiniones de las fuentes o fragmentos de diálogos con ellas. Al mismo tiempo, se equipara con el análisis en sus

intenciones de interpretar hechos y con el editorial cuando los comunicadores sucumben la tentación de dar sus aportes personales sobre el tema que tratan.

Sin embargo, el reportaje no es un simple depósito de múltiples posibilidades o un *collage* de géneros, sin una esencia propia que lo defina y lo constituya. Contrariamente, es variado en elementos, diverso en orientaciones y énfasis, proclive a transformaciones según las aptitudes, vicios o virtudes de sus creadores, pero necesariamente atado a fundamentos que le dan su propia vida y nombre.

El autor William Rivers hace una distinción entre el reportaje estándar y el reportaje interpretativo (William, 1969). El primero es el que sólo da cuenta de un acontecimiento del cual, ante todo, se relata el aspecto más importante e interesante, mientras que los otros aspectos se describen por su importancia decreciente; es decir, éste es el equivalente de la noticia. Por su parte el reportaje de interpretación va más allá y sitúa al hecho en su perspectiva, con lo que se convierte en un equivalente del análisis.

También Gonzalo Martín Vivaldi habla de un reportaje estándar o en un sentido amplio como un “relato periodístico informativo, libre en cuanto a tema, objetivo en cuanto al modo y presentado preferentemente con un estilo directo” (Martín, 1973, p. 164), que se diferencia de la información pura y simple por la libertad expositiva de la que goza el comunicador.

Por su parte, Emil Dovifat se suma a la línea personalista - testimonial del reportaje cuando define como su esencia “la representación vigorosa, emotiva, llena de colorido y vivencia personal de un suceso” (Dovifat, 1959, p. 22).

En torno el mismo tema, el autor francés Philippe Gaillard parte también de lo informativo (Gaillard, 1972). Según él, el reportaje equivale a la búsqueda activa e inmediata de la información, y ello contiene mucho de testimonio y acta, aunque trasciende a ambos al jerarquizar, relacionar, sintetizar, seleccionar y documentar los hechos.

Los reportajes se elaboran para ampliar, complementar y profundizar en la noticia; para explicar un problema, plantear y argumentar una tesis o narrar un suceso. El reportaje investiga, describe, informa, entretiene y documenta (Leñero & Marín, 1986, p. 43).

Por su amplitud, esta definición se acerca más a las concepciones modernas sobre el género. Sin embargo, de la suma de los conceptos anteriores o necesariamente brota una definición sistemática de reportaje, pero el resumen de sus planteamientos puede ayudar al acercamiento al género.

Para la mayoría de los autores, en el reportaje hay información, con diferentes grados de extensión y profundidad. Por otra parte, los medios recomendados para obtener esta información varían, pero la observación testimonial, la documentación, la investigación inspirada en métodos científicos y las entrevistas son esenciales. Su propósito puede ser informar acerca de un hecho inmediato, narrar al espectador lo ocurre en lugares lejanos, ampliar la noticia o revelar la trama de los vínculos existentes en un conjunto de hechos. Finalmente, acerca de la participación del comunicador, las recomendaciones van desde que se abstenga de emitir opiniones o se inmiscuya en el relato, hasta que lo personalice.

II.2.4 ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS

Más allá de los elementos mencionados en apartados anteriores, que facilitan la tarea de obtener un concepto sistemático y funcional del reportaje moderno, es conveniente considerar una serie de elementos que orientarán al comunicador y le facilitarán la delimitación de su trabajo.

EL ÁMBITO

De él dependerá en gran medida la orientación perceptiva del comunicador, así como el tipo de relación de trabajo que éste establezca con la realidad, y las guías que siga para jerarquizarlas, que al mismo tiempo determinarán los temas a tratar y el contenido del trabajo.

El ámbito principal de la noticia son los acontecimientos, ella se encuentra atada, en la mayoría de los casos, a hechos individuales que ocurren en un espacio y tiempo claramente identificables, y con unos actores determinados.

Sin embargo, es importante recordar que es necesario ampliar los estándares para no dejar de observar, trabajar y producir noticias, para ir más allá de la estrecha concepción que del hecho noticioso se tiene, “para lograr que nuestro instinto y nuestro esfuerzo perceptivo registren ciertos fenómenos que pueden tener gran importancia, pero que quizá otros no identifiquen como dignos de atención periodística, menos que produzcan un hecho visible o sean divulgados por una fuente de suficiente jerarquía” (Ulibarri, 1999, p. 29).

Si la mirada del comunicador se extiende, seremos capaces de detectar los fenómenos mucho antes de que exploten, logrando así primicias no basadas en la temporalidad, sino en la originalidad.

De esta forma, el comunicador también será capaz de detectar nuevas ideas o costumbres que se estén desarrollando en la sociedad; personalidades que sin grandes aspavientos se destacan, o sitios y espacios con determinado interés o atractivo.

El periodista preocupado por tener una visión más orgánica de la realidad y por producir reportajes más relevantes, originales e interesantes debe, entonces, añadir a su relación con los acontecimientos singulares que hacen la noticia, el interés por los procesos y las situaciones.

PROPÓSITOS

Estos propósitos del reportaje van más allá de los que originalmente están planteados para la noticia, aunque con ésta última comparte lo informativo, pues no podría haber reportaje sin información. En la noticia se dan a conocer hechos determinados, recientes e interesantes; mientras que en el reportaje caben áreas diversas, aunque no por esto sin interés.

Sin embargo, el reportaje también persigue otros fines al explicar cómo se desarrollan determinados fenómenos; al relacionar personas con hechos, y éstos entre sí o con otras situaciones; al introducirse en la valoración al comparar las opiniones de distintos protagonistas, expertos o legos sobre determinados casos, o cuando el periodista, aplicando marcos de referencia,

conocimientos, intuiciones o hasta prejuicios, atribuye determinada jerarquía a personas, fenómenos o espacios.

Otra cuestión que genera polémica sobre el género del reportaje es, precisamente, cuando se desplaza desde lo informativo hasta otros propósitos. Aquí, Ulibarri (1999) plantea la interrogante acerca si desaparece toda posibilidad o pretensión de objetividad; concluyendo que se ve reducida, más no debería desaparecer por completo.

Ciertamente, al percibir, seleccionar y jerarquizar, el periodista introduce cuotas de subjetividad, sin importar su ámbito de trabajo o su propósito al hacerlo. Pero cabe destacar que, en este sentido, la noticia tampoco es totalmente objetiva, pues está condicionada a individuos y medios; pero, en ninguno de los dos casos, ha de haber una intención subjetiva que abandone el esfuerzo de alcanzar el máximo de correspondencia con la realidad.

Mientras en la noticia es posible aproximarse con mayor exactitud y objetividad a la realidad específica de los hechos, en el reportaje es posible recuperar elementos esenciales de realidades complejas y múltiples, que no podrían ser desenredadas mediante la yuxtaposición de noticias, aunque esta aproximación a lo particular sea más difícil.

En sus reportajes, el periodista deberá esforzarse más por abrir ventanas que por describir las vistas que impiden ver: debe buscar lo que otros han dicho, lo que ha sucedido o lo que simplemente es, y transmitirlo ordenadamente (Ulibarri, 1999, p.32).

RAZONAMIENTO

El buen manejo de los elementos obtenidos está directamente relacionado con los procesos de razonamiento que emplee el comunicador.

La transmisión de información es una tarea vital tanto para la noticia como para el reportaje; pero cuando debe trascenderse sobre lo meramente informativo para cumplir con ciertos propósitos, se hace indispensable otro tipo de razonamiento, otro filtro perceptivo o conceptual para poder acercarse a la realidad.

En estos casos, como asegura Ulibarri (1999), al igual que en la ciencia, es necesario generalizar, predecir, suponer o anticipar lo desconocido con base en lo conocido. También como ciencia, esta actividad debe fundamentarse en hechos, en verdades idealmente verificables.

Trascender los hechos observables, en el reportaje, no implica opinar, sino sopesar y analizar. No debería conducir al ámbito de los juicios de valor, sino al de las conclusiones bien respaldadas.

FUENTES

Para echar a andar una investigación periodística dentro del reportaje, una vez decidido el tema y su posible enfoque, es necesario detenerse brevemente a considerar el tipo de investigación necesaria para fundamentarlo, las fuentes de las que se puede obtener la información requerida para fundamentarlo, los canales y los métodos para llegar a ellas.

Durante cualquier investigación, la meta es llegar a tantas fuentes y con tanta profundidad como sea posible. Pero son muchos los casos, en el transcurso de la elaboración del reportaje, en los que no se logra obtener la información que se requiere. Cuando esto ocurre se hace necesario buscar sustitutos, indagar en todas partes, activar otros contactos y presionar.

Pero, así como lo más grave es la carencia, también es necesario no caer en a superabundancia. El comunicador debe estar claro hasta dónde llega su tarea investigadora.

Las fuentes, a menudo, son vastas, mientras que el tiempo para producir el reportaje, en la mayoría de los casos, no lo es. Por esta razón, debe haber reglas claras, que establezcan un orden jerárquico en cuanto a quién, dónde, cómo y para qué deben ser consultadas, para de esta forma no sucumbir ante el caos que puede surgir durante una investigación indiscriminada, carente de filtros y criterios de selección.

Para guiar la investigación, lo mejor es un enfoque claro. De esta forma, cada vez que se aproxime a un nuevo protagonista se observe una situación interesante, donde se analice un documento o se viva una nueva experiencia, podrá ser introducida dentro de la estructura del reportaje, aportando nuevos elementos. Por otra parte, los nuevos datos deberán confrontarse con los obtenidos anteriormente, y ambos con el tema a tratar. De esta forma será posible percatarse de hasta dónde ha avanzado el reportaje, y cuánto falta por recorrer.

Durante la tarea de búsqueda, será conveniente tener clara una elemental distinción entre las fuentes y los métodos, canales o procedimientos para llegar a ellas.

Las fuentes son el receptáculo de información, el depósito de lo que buscamos: el manantial del que brotan, con espontaneidad o dificultosamente datos, conocimientos, decisiones, acciones, emociones.

La información está en las fuentes, sean éstas personas, documentos, acontecimientos o incluso lugares.

Por otra parte, si se desea fundamentar bien el trabajo y propósito periodístico, es necesario justificar adecuadamente las inferencias, para lo cual es necesaria la investigación y para realizar, a menudo, es necesario acudir a fuentes múltiples.

Si un tema se origina de la noticia, para ampliarlo probablemente sea necesario acudir a las fuentes iniciales.

Cuando se desea explorar las dimensiones del tema tratado, buscar sus conexiones y ahondar en sus posibilidades, es necesario ampliar las fuentes y los métodos para llegar a ellas.

En el caso del reportaje, específicamente, cabe la advertencia de que las fuentes deberían ser más variadas y múltiples que en otros géneros; lo no indica necesariamente que en cada reportaje deban utilizarse toda la gama

existente de fuentes, hay que tener en cuenta que deben seleccionarse las más relevantes.

ACTUALIDAD

La habilidad del comunicador consistirá en identificar el momento más oportuno para su acción profesional. Esta oportunidad estará determinada por el efecto (potencial o real) del hecho o la situación sobre determinados grupos, por la vigencia del interés que despierte, por su relación con el debate público o por sus nexos con los acontecimientos noticiosos que alimenten el debate.

Así, la actualidad del reportaje se aferra por una parte a la inmediatez, la premura o la volatilidad, y por otra a la permanencia. Se vincula tanto al cambio como a la estabilidad.

Mediante una idea más flexible de la actualidad, vinculada con los otros elementos típicos del reportaje, será posible lograr el tipo de exclusiva al que cada vez más debería orientarse el medio televisivo.

RECOPILACIÓN DEL MATERIAL

En primer lugar, debe formularse un esquema donde se anoten los rubros por divisiones y acápites para definir la información que se quiere obtener, con qué fines y cómo será recabada.

La recopilación de la información estará necesariamente ligada a la utilización de técnicas de investigación de campo. Lo ideal es utilizar todas las técnicas en la elaboración del reportaje completo.

LA INVESTIGACIÓN

El propósito principal de la mayoría de los periodistas es la búsqueda de un nuevo conocimiento, y no importa lo detallada, profunda y laboriosa que haya sido la tarea de búsqueda; los periodistas pretenden iluminar verdades particulares, casos, situaciones y estados concretos, no postulando un enunciado, sino explicando.

La revisión de la bibliografía, para la elaboración de un reportaje, no se da en la mayoría de los casos, pero al menos se produce una investigación preliminar de situaciones, sea mediante la lectura de libros y documentos, conversaciones con gente ilustrada en el tema, observación directa o la revisión de algún archivo de otros medios.

Gracias a este primer contacto será posible identificar las tareas de interés más relevantes, y orientarse a recabar sistemáticamente los datos y la información necesaria.

Partiendo de su experiencia asentada en la filosofía y en el análisis de la comunicación, el filósofo costarricense Jaime González menciona cuatro etapas en el desarrollo de la investigación (González, 1986):

1. **La selectiva**, que pretende determinar y precisar el tema y los objetivos de la investigación. Durante esta etapa se determina el enfoque del problema, precisando las actividades y sus enlaces, definiendo la importancia de los aspectos cualitativos y cuantitativos, seleccionando procedimientos diacrónicos y sincrónicos, así como escogiendo la orientación fundamental de la investigación.

2. **La heurística**, o fase ejecutiva, en la cual aplicando diferentes instrumentos de análisis (observación, encuestas o experimentación), se responde a las preguntas formuladas o se verifican las hipótesis planteadas inicialmente. “Es el proceso sistemático de recolección y ordenamiento de los datos necesarios para aclarar un asunto previamente fijado en términos de investigación” (González, 1986, p. 55).
3. **La hermenéutica**, es aquella en la que, mediante la reflexión, se procede a la aclaración y evaluación crítica de los resultados obtenidos con el fin de precisar su significado y alcance.
4. **La expositiva**, destinada a la presentación de resultados.

LA EXPERIMENTACIÓN

La experimentación, como forma de verificación, raramente se da dentro del periodismo. Por esta razón, en la mayoría de los casos la prueba, o poder de confirmación, de las afirmaciones que se hagan dentro del reportaje, descansarán en la posibilidad de fundamentarlas razonablemente dentro del cuerpo del mismo, así como en la información recopilada y proporcionada al espectador.

Cuando se formulan predicciones o se aventuran en proyecciones, la verificación sólo estará dada por el desenlace de los hechos en el marco real, donde interactuarán una multiplicidad de variables sin control.

Finalmente, aunque el comunicador respete las más puras normas de experimentación científica, siendo disciplinados, sistemáticos y rigurosos en la búsqueda y el manejo de la información; dentro de esta actividad, nunca deberá menospreciar el instinto, que tiene a las acciones recientes de los hombres como su principal foco de interés, y que funciona en el apremiante tiempo de lo inmediato.

LA ESTRUCTURA DEL REPORTAJE

El comunicador, como se ha indicado anteriormente, recurre a los más diversos métodos y géneros para documentar la realidad. Sin embargo, la tarea de búsqueda no tendría sentido si no es capaz de traducir el conjunto de símbolos y adaptarlos al lenguaje audiovisual, utilizando los recursos audiovisuales de manera clara, ordena y atractiva.

La tarea del montaje y presentación de los diferentes elementos, dentro del reportaje, debe ser trabajada cuidadosamente, pues es un fenómeno que se ve reducido a un conjunto de datos, testimonios, vivencias, relaciones y procesos para adaptarlo a este género.

Una vez superada la etapa de ordenamiento y reflexión sobre lo recabado, se hace necesario abocarse a la tarea reestructuradora, convirtiendo el conjunto de elementos de contenido en un reportaje audiovisual esquematizado y organizado, que realmente trascienda en un mensaje.

La estructura es el criterio seguido para ordenar el material seleccionado, colocándolo como plano sobre el cual se dispondrán los elementos del reportaje.

La estructura es como la partitura que marca el estilo y le imprime personalidad al reportaje, elementos que determinarán la calidad del resultado final. Cabe destacar la función del comunicador, que figura como compositor, periodista, director, ejecutante y productor del reportaje audiovisual.

La estructura básica del reportaje suele tener cuatro componentes fundamentales: la entrada, el cuerpo o desarrollo del reportaje, las transiciones y el cierre.

LA ENTRADA

La importancia del comienzo en el reportaje es vital, al público hay que engancharlo y venderle la historia. Para esto es necesario decirles algo relevante, que les interese, y decirlo de forma dinámica de modo de no perder su atención.

La pauta para determinar qué puede importarle al público es el interés humano, y el secreto para encontrarlo puede residir, en parte, en la imaginación creativa del comunicador.

Para el preámbulo del reportaje no existe límite de extensión (Baena, 1999), pueden ser desde muy breves, como una palabra o una frase, o más extensos dependiendo del caso.

El tratamiento para todo el reportaje debe hacerse de manera clara e interesante. La sencillez, precisión, exactitud y lucidez a la hora de exponer de manera concisa y clara; concediéndole importancia a los detalles, a lo particular por encima de lo general.

La personalidad del reportaje estará dada por ciertos elementos como la **vitalidad**, marcada por el verbo en voz activa como adjetivo gráfico; el **interés humano**, pues se está hablando de personas que cuentan historias, con nombre y rostro, y serán estos detalles los que formarán el corazón de la historia; el **color**, como la manera de tratar la historia para que llegue a la audiencia, conmoviéndola y alcanzando sus sentidos; las **citas** bien tratadas como forma de presentar la historia con interés humano, poniendo a dialogar a los actores de los hechos, descubriendo la acción con más exactitud de cómo lo haría el periodista, contestando preguntas que podrían suscitarse en el espectador, ofreciendo los rasgos personales del entrevistado y dando sentido de inmediatez y credibilidad a la historia.

Otro punto sumamente importante es la precisión de los hechos, ligada a la responsabilidad social del periodista para con la audiencia. Es por esto que se debe trabajar siempre en función de conseguir los datos correctos y verificados, evitando inexactitudes.

EL CUERPO

El cuerpo o desarrollo es la médula del reportaje. En él se miden fuerzas con la realidad para fundamentar argumentos, mostrar hechos y explicar situaciones.

‘Para identificarlo basta con decir que es el lapso contenido entre la entrada y el cierre del reportaje’ (Hersh, 1999, p. 61), en la que se exponen el grueso de los elementos del contenido, se sustenta el enfoque, se desarrollan los argumentos, se concatenan las narraciones y se aportan los principales

datos, ideas e interpretaciones surgidas durante la investigación y las grabaciones.

El desarrollo o cuerpo será el que defina la suerte del reportaje. “El gran alimento informativo-interpretativo lo proporciona el cuerpo” (Ulibarri, 1999, p. 191).

Para la construcción del cuerpo deben tenerse presente varios elementos:

1. El enfoque deberá tomarse siempre en cuenta para no alejarse de la idea central del reportaje, pudiendo terminar en el caos o la superficialidad.
2. La investigación, porque de su profundidad, exactitud y propiedad dependerá el buen desarrollo y enfoque del tema del tema.
3. La selección porque no bastará con obtener copiosa información, si esta no ha sido clasificada, sopesada y seleccionada cuidadosamente.
4. El dominio de la estructura, porque de él dependerá la presentación coherente, ordenada y unitaria de los elementos del reportaje.

Definir la estructura del desarrollo, o lo que es lo mismo, optar por el criterio organizativo que guiará la presentación de los elementos de contenido,

es una decisión que, como casi todas las que se toman dentro del periodismo, no admite reglas fijas.

Sin embargo, si existen sugerencias en cuanto al abordaje de la estructuración del cuerpo. Dentro de la multiplicidad de opciones o recursos de los que es posible valerse están la distribución por bloques (en el caso de espacios divididos en negros), cronológica, dialéctica, por escenas o coloquial.

LAS TRANSICIONES

Son necesarias para que el espectador pueda pasar de un aspecto a otro dentro del contenido del reportaje. Son nexos, puentes o túneles que confieren mayor unidad conceptual y visual al contenido.

Sin importar cómo se hayan organizado las partes del reportaje, se hace necesario dotarlas de unidad y fluidez. Con este fin es que se recurre a las transiciones, que son la mezcla que une firmemente las partes del trabajo, dándole consistencia y matices propios.

Para que haya buenas transiciones dentro del reportaje debe existir una adecuada organización del contenido del trabajo, y que tenga una estructura cuidada y transparente. Es necesario distribuir los elementos de contenido, de modo que el orden de aparición responda a las relaciones, secuencias y desarrollos lógicos.

Finalmente, dando por sentado que se eligió la estructura más adecuada para el tema, Eduardo Ulibarri (1999) sugiere algunos recursos que pueden servir de transiciones dentro de la estructura narrativa del reportaje:

1. Repetir en los siguientes sonidos una palabra o frase clave utilizada antes.
2. Repetir un concepto en cada uno de los segmentos que se desea relacionar, pero empleando términos diferentes.
3. Emplear recuentos.
4. Destacar un contraste entre los elementos que se desee vincular.

EL CIERRE

Se trata del broche final del trabajo de reportaje, es como el punto de amarre de todas las ideas expuestas a lo largo de todo el trabajo.

La importancia del cierre radica en ser el último contacto que se tiene con el espectador que ha observado el reportaje completo. Por esta razón el cierre debe ser indiscutiblemente bueno, aunque no necesariamente grato, porque en algunos casos su función es la de conmover o inquietar.

Este cierre debe ser eficaz y congruente con el reportaje desarrollado, debe ser el final lógico del camino que el espectador recorrió a través del reportaje.

Seleccionarlo adecuadamente es una tarea que se inicia mucho antes de la aproximación al término de la estructuración del reportaje. En la mayoría de las ocasiones, la idea de un gran cierre surge durante el desarrollo de la investigación o al entrar en contacto con alguna fuente.

El cierre del reportaje podría estar relacionado o no con la entrada del reportaje, y más allá las opciones son muchos. Al respecto, Carl Hersh (1999) hace referencia a algunas posibilidades:

1. **Cierre de caso.** A menudo es la anécdota citada en la entrada, que se retoma en el cierre para atar el cabo soltado al inicio y completar de esta forma un elegante círculo.
2. **Cierre de conclusión o resumen.** Este cierre pretende sintetizar los elementos esenciales del reportaje, u obtener alguna conclusión o mensajes de ellos. En algunas ocasiones el autor se vale de sus propias palabras y asume directamente la responsabilidad de resumir o concluir; en otras, acude a cifras representativas, o quizá mezcle ambas posibilidades. Sin embargo, el hecho de resumir u obtener conclusiones en el cierre debe emprenderse con cierto cuidado, ya que lo que se diga no debe sonar como una imposición al observador, como un sermón o como lección dada a un ignorante. Preferiblemente, debería utilizarse un estilo discreto, no insistiendo en lo mismo, sino simplemente decirlo y tratar de que lo dicho esté fundamentado en el cuerpo del reportaje. Para evitar tonos inconvenientes, muchos autores prefieren las citas, siempre que sean apropiadas o interesantes.
3. **Cierre de moraleja o instancia a la acción.** La moraleja no debe ser necesariamente negativa, y en el caso específico del reportaje, sino dejamos que el espectador la deduzca, y se trata de imponerla explícitamente, se convertiría en un recurso pernicioso. El mismo problema se presenta cuando, en lugar de moralejas, se

insta a la acción, sea a las autoridades o a los ciudadanos, pues en editorial puede tener sentido, pero dentro del reportaje se convierte en una interferencia; o podría ser tomado como un recurso fácil ante una falta de cierre.

II.3 VALE TV

II.3.1 ANTECEDENTES

Según la historia oficial del canal Vale Tv, su compromiso social ha estado basado en entender la necesidad de promover programas de alta calidad, motivó al sector privado, representado por las tres plantas de televisión de señal abierta más importantes de Venezuela (Venevisión, Radio Caracas Televisión y Televen), junto con el Arzobispado de Caracas a unir esfuerzos para la creación de un canal de contenido cultural.

Partiendo de la convicción de que era necesario un paradigma educativo que guiara a la televisión abierta, como medio de comunicación masivo, el Arzobispado de Caracas y los tres canales privados líderes en telecomunicaciones decidieron unirse para implementar un canal educativo-cultural en Venezuela, que garantizara el rescate de valores espirituales y humanísticos, al tiempo que reforzara el ideal de una educación integral para el hombre.

A finales de 1998, los tres canales de televisión, conjuntamente con el Arzobispado de Caracas, presentaron a las autoridades nacionales el proyecto de este canal cultural laico.

El Ejecutivo Nacional asumió que tal proyecto debía ser apoyado por sus claros objetivos de colaboración al sistema educativo formal. Por esta razón, se le asignó a Valores Educativos Televisión (Vale Tv) la señal abierta del canal 5. Bajo la figura legal de una Asociación Civil sin fines de lucro, Vale Tv comenzó sus operaciones y transmisiones el 4 de diciembre de 1998.

Vale Tv es una iniciativa privada no comercial para el beneficio público. Su existencia es producto de la necesidad de una oferta televisiva que represente una opción cultural, lo cual queda claramente evidenciado en la reacción positiva de la audiencia frente a la aparición de esta iniciativa de televisión cultural de señal abierta.

EMPRESAS FUNDADORAS

Venevisión (VV), Radio Caracas Televisión (RCTV) y Televen. Como líderes en el campo de la televisión nacional, se plantearon desarrollar un nuevo concepto de canal educativo-cultural que sirviera de instrumento para una vida productiva en la Venezuela actual.

Los tres canales ofrecieron su experiencia y recursos en la creación de un canal de comunicación pensado como un concepto útil, dinámico, con mensaje positivo y que fuera de fácil comprensión. Adaptado a cualquier edad y que formara parte del lenguaje coloquial del venezolano.

¡Vale! ¿Cómo estás?

¡Vale! Presta atención.

¡Vale! Cuidado, es importante...

Este pensamiento dio origen a Valores Educativos Televisión (Vale Tv).

LICENCIA

La propiedad de la licencia de Vale Tv está en manos de la Asociación Civil Vale Tv, sin fines de lucro, que estableció un contrato de operación con la Fundación de la Televisión Nacional Privada de Venezuela (FundaTven), conformada por las tres cadenas nacionales de televisión privada.

Con un aporte inicial de un millardo de bolívares por parte de cada una de las empresas, esta Asociación Civil tiene como función principal asegurar los aportes económicos básicos de funcionamiento y velar por el cumplimiento de los objetivos por los cuales se está constituyendo este canal educativo-cultural.

RECURSOS FINANCIEROS

Vale Tv se maneja bajo la filosofía promocional y de patrocinio de eventos, así como de los aportes continuados de VV, RCTV y Televen.

Otra posibilidad que ofrece el canal por el patrocinio corporativo que algunas empresas le prestan para la producción de sus espacios, es la promoción de la imagen institucional o fundacional. De esta forma, la publicidad

no sigue un formato comercial, sino la promoción de un segmento o programa, así como la posibilidad de incluir mini presentaciones educativas culturales en relación con su producto.

Otras vías a través de las cuales Vale Tv obtiene los recursos económicos para su funcionamiento es por aportes presupuestarios gubernamentales, donaciones individuales, fondos internacionales como el Banco Interamericano de Desarrollo, el Banco Mundial y el Fondo Multilateral de Inversión.

Por otra parte, la cesión de los derechos de transmisión de programación educativa y cultural de los canales del sector privado, junto con la distribución internacional de su programación, son otros de los recursos que utiliza este canal abierto sin fines de lucro para conformar la variedad de contenido que transmite a través de su señal.

SU PÚBLICO: UN GRUPO ÁVIDO DE CALIDAD

La situación de la educación en América Latina presenta cifras poco alentadoras. Igualmente, el nivel de instrucción de la fuerza de trabajo de la región se ha visto estancado, en comparación con otras regiones, en los últimos 40 años.

Variables como la asignación de recursos para la educación, el nivel de formación del magisterio y la deficiente gestión educativa crean un escenario complejo y lleno de desventajas para todos aquellos que deberían ser beneficiarios del sistema educativo: niños y jóvenes descuidados por éste, con dificultad para aproximarse al conocimiento, así como a alternativas culturales

que apoyen la labor de la educación formal. Éste es el público al que Vale Tv pretende atender.

La necesidad de un canal alternativo de señal abierta, con programación orientada hacia la cultura y los valores sociales, es alimentada por un grupo de espectadores con dificultades de acceso al sistema de educación formal y ávido de una opción cultural gratuita que llegue hasta sus hogares.

Vale Tv es la consecuencia de la necesidad de un público. La concepción de este proyecto televisivo resultó de una respuesta organizada y dirigida a llenar un vacío en la oferta de televisión de señal abierta en Venezuela.

CONCEPTUALIZACIÓN DEL CANAL

Vale Tv es un canal que, además de informar y entretener, transmite valores y principios espirituales y humanísticos; convirtiéndose en instrumento persuasivo y formativo de los jóvenes venezolanos, al utilizar la comprobada fuerza y eficiencia que posee la televisión como medio de comunicación masivo.

El canal cumple con la misión de cubrir todos los segmentos de la población, especialmente al público menor de 30 años, razón por la cual el 70% de su programación está basada en contenidos culturales como las bellas artes, la literatura, el teatro, la historia de Venezuela y de otras partes del mundo, así como las biografías de algunos personajes, son algunas de las opciones que presenta Vale Tv.

Orientada al target de audiencia de menos de 30 años, el canal utiliza las bandas de horarios entre ocho de la mañana y diez de la noche para abarcar diferentes segmentos de acuerdo con los hábitos de la audiencia.

El corte general de la programación se fundamenta en el aporte de valores integrales a la población, sirviendo de guía para reforzar valores como el de la familia como base de la sociedad, la moral, la honestidad y la solidaridad como principios básicos de la vida.

Más allá de la información, Vale Tv pretende formar a su audiencia para transformar el futuro.

Hoy, más que nunca, la información es dinámica, inmediata y global; sin embargo, no está al alcance de todos. Los medios de comunicación masiva tienen la capacidad de informar, pero generalmente la formación y el conocimiento quedan remitidos a otras instancias, dejando un innegable vacío dentro de la audiencia.

Este espacio es el que Vale Tv se ha propuesto cubrir progresivamente con su señal abierta y a través de televisión por suscripción para Venezuela, y en un futuro para Latinoamérica y el Caribe.

Vale Tv actúa consciente de su importancia como medio masivo en una sociedad carente de alternativas válidas para el conocimiento, en la que los medios de comunicación se han convertido en instrumentos para la transmisión de valores sociales.

Vale Tv aprovecha el poder y la influencia de la televisión sobre la familia para contribuir con sus mensajes y programas en la formación de los individuos que transformarán el futuro.

FORMACIÓN ACTIVA: VALE TV ACTÚA EN PRO DE LA CULTURA

La educación apunta hacia la coherencia entre la acción educativa y sus objetivos generales. Participar en esta tendencia como un aporte para el fortalecimiento de la educación y la cultura en Venezuela, y a futuro en Latinoamérica y el Caribe, es el motor que impulsa el trabajo diario del equipo de Vale Tv.

Diariamente transmite una señal cargada de valores culturales, educativos y sociales de carácter práctico. Así, Vale Tv colabora activamente con la formación de individuos íntegros, con capacidad de decisión.

Vale Tv ha tomado, como ejemplo para su acción, el indiscutible éxito de la BBC de Londres, que en su esfuerzo por reconstruir la Inglaterra de la postguerra, inició su labor transmitiendo programas de contenido educativo, que divulgaban los valores del pueblo británico. Igualmente, considera el valioso aporte hecho por PBS en EE.UU. a partir de su formación en 1969.

Latinoamérica y el Caribe muestran, tal vez, un cuadro similar al de Venezuela, pues en esta época de crisis económica la cultura y la educación suelen ser los segmentos más desatendidos o los menos prioritarios.

Vale Tv se orienta a seguir los pasos de la BBC y de PBS, conceptual y operativamente, para ofrecerle a su región una alternativa cultural de calidad.

II.3.2. PROYECTOS EN ARAS DE UN DESARROLLO INTELIGENTE: LA AUTOGESTIÓN

Vale Tv asegura haber logrado captar la audiencia del televidente venezolano. Ahora, el reto es gerenciar esta iniciativa, llevándola hacia la autogestión para desarrollar, a mediano plazo, un canal cultural capaz de autofinanciarse.

La producción y coproducción en alianza con socios estratégicos, creando una plataforma organizada que apunte al desarrollo, constituyen el medio más propicio para lograr este objetivo: la autogestión de un canal cultural privado sin fines de lucro.

El canal tiene proyectada la ampliación de su señal, que pretende ir más allá de Caracas, abarcando todo el territorio venezolano.

Igualmente, Vale Tv persigue un desarrollo económicamente eficiente, mediante la autogestión de los recursos que procuren su permanencia como estación de televisión y su conservación como bien de interés público para generaciones futuras.

La meta primordial del canal es colocar ocho estaciones de transmisiones en igual número de ciudades de Venezuela, con la finalidad de llevar su oferta de programación cultural a todo el país.

Para este año se ha proyectado la instalación de los dos primeros transmisores: uno en Valencia, para cubrir la región central de Venezuela; y otro en Barquisimeto, que abarque la región centro occidental.

INFRAESTRUCTURA: UN CANAL EN EXPANSIÓN

Vale Tv cuenta con un master de transmisión, dos salas de edición no lineal (Avid), una sala de edición lineal y una de transferencia multiformato, una cabina de grabación de voz, dos cámaras de video Mini DV, un archivo fílmico con más de dos horas de programación y un transmisor de 15 Kw.

El canal, a través de su transmisor, ubicado en Mecedores, en el Parque Nacional El Ávila, distribuye la señal abierta del canal 5 a toda el área Metropolitana de Caracas. La señal de Vale Tv llega a todo el territorio venezolano a través de los sistemas de televisión por suscripción como Direct Tv, Supercable y Cablevisión.

II.3.3. EL PERSONAL: UN EQUIPO JOVEN Y MULTIDISCIPLINARIO

Vale Tv cuenta con un personal de planta de 17 personas altamente calificadas y repartidas en las áreas de producción, promoción, administración y gestión funcional. El equipo de trabajo es moderno, multidisciplinario (todos sus integrantes se desempeñan en las diferentes áreas del canal) y joven; con una edad promedio de 26 años, hechos que convierten a Vale Tv en un modelo para el futuro.

Las producciones y coproducciones de Vale Tv son llevadas adelante bajo la figura de contratación por proyecto, lo que permite mantener bajos

costos operativos y tener un alto nivel de rentabilidad. Mediante esta modalidad Vale Tv ha cubierto eventos culturales llevados a cabo en Venezuela y en otros países de Latinoamérica como México y Colombia.

MISIÓN

“Somos una canal de televisión privado sin fines de lucro que abre a los televidentes jóvenes y adolescentes de Venezuela una ventana al conocimiento mediante programas culturales laicos, incidiendo positivamente en su formación al transmitir valores éticos y morales. Somos la alternativa en televisión cultural para Venezuela”.

VISIÓN

“Queremos alcanzar, a través de la autogestión, un desarrollo que nos permita crecer, en contenido y señal, como medio de comunicación masivo, manteniendo nuestra vocación de canal cultural privado sin fines de lucro”.

OBJETIVOS

1. Crear y construir una auténtica comunicación educativa-cultural a través de la televisión abierta para incrementar el tiempo de exposición educativa de la población infantil y juvenil venezolana.
2. Influir, a través de contenidos culturales, en la transmisión de conocimiento y formación de los niños y jóvenes venezolanos.
3. Proveer una programación de entretenimiento educativo-cultural que coadyugue al fortalecimiento de los valores morales, sociales y nacionales.
4. Adquirir los derecho de transmisión de variada programación cultural internacional.
5. Promover proyectos e iniciativas educativas y culturales del sector público y privado que fomenten la participación comunitaria.
6. Producir y coproducir más y mejor programación de contenidos culturales locales y regionales que estimulen el conocimiento de los valores propios de los venezolanos.
7. Ofrecer cursos de capacitación al personal, para formar profesionales pluridisciplinarios y estimular el desarrollo de su creatividad.
8. Ofrecer un canal abierto a jóvenes talentos, como una vía real para la profesionalización y capacitación en el área de las telecomunicaciones.

9. Concientizar a la población venezolana.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

III.1. OBJETIVO GENERAL

Mostrar cómo son los movimientos graffiteros de vanguardia, como expresión artística, en la Caracas de hoy.

III.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

III.2.1 EN TORNO AL TEMA CENTRAL

1. Mostrar cuál es el entorno natural de estos grupos de graffiteros.
2. Comprobar si el graffiti mantiene vigencia como medio de expresión en entornos urbanos.
3. Comprobar la originalidad de las propuestas (obras).
4. Conocer a estos artistas, sus intenciones, quiénes son y por qué lo hacen.

III.2.2. EN TORNO AL REPORTAJE

1. Aplicar las ventajas del discurso audiovisual para hacerlo llegar a un público amplio.
2. Buscar formas creativas de montaje y narración audiovisual.
3. Hacer que llegue a un público amplio

III.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo de investigación se enmarca en la modalidad de producción de proyectos audiovisuales.

III.4. REVISIÓN DE LA LITERATURA Y EXPERIENCIAS EN EL ÁREA

Partiendo del objetivo general planteado para este trabajo de investigación, de mostrar el movimiento de graffiti como expresión artística dentro de la ciudad de Caracas, se trazó una línea de investigación que comenzó por la revisión de la bibliografía existente sobre el tema, que fue abriendo caminos en la interpretación y abordaje del graffiti como objeto de estudio de la investigación.

En este sentido se encontró que el tema del graffiti, fenómeno ampliamente reconocido en el mundo y objeto de estudio para muchos autores, no había sido estudiado formalmente dentro del contexto de Venezuela.

La mayoría de las obras reflejaban realidades particulares de otras regiones que no necesariamente se correspondían con el movimiento que aún se está gestando en Caracas.

Sin embargo, existen elementos comunes de los autores, sus obras y sus realidades contextuales que se corresponden y pueden ser aplicadas a cualquier parte del mundo, básicamente porque este movimiento del graffiti hip hop, que tuvo sus orígenes en la ciudad de Nueva York, ha trascendido trasladando sus elementos diferenciadores a la mayoría de las capitales del mundo.

A través de las fuentes bibliográficas, se fueron sirviendo las diferentes posiciones y enfoques más importantes hallados sobre el tema; se presentaron a manera de contraste, para que el lector tuviese espacio para aplicar sus propios razonamientos. En esto consiste el trabajo del comunicador,

especialmente del periodista, en presentar las diferentes realidades sin mayores pretensiones impositivas que sitúen al lector, o espectador, como un ignorante en la materia, también, durante este período de investigación, fueron considerados los medios de comunicación como fuentes secundarias, en especial la prensa que, aunque superficialmente en la mayoría de los casos, ha reseñado el fenómeno como parte de los elementos encontrados dentro de una ciudad como Caracas.

Esta visión de los medios sirvió para ilustrar la percepción que muchos sectores tienen de este movimiento clandestino y, en muchos casos, transgresor.

Por otro lado, estuvieron las fuentes vivas, constituidas por todos aquellos entrevistados de distintas áreas del conocimiento asociadas al graffiti como medio expresivo y artístico.

Estos entrevistados, a su vez, fueron grabados para constituir el reportaje audiovisual, cada uno a través de sus perspectivas fueron elaborando el cuerpo del reportaje y acercándose a la realidad del graffiti en Caracas.

En el caso específico de los graffiteros, éstos ayudaron a completar los objetivos específicos referentes al tema del graffiti en Caracas, ayudando a construir su entorno natural, mostrando quiénes son y por qué graffitean.

Finalmente, de todas las fuentes se recogieron aspectos específicos acerca del graffiti como sus valores artísticos, su vigencia dentro del contexto de Venezuela, su interacción social y demás elementos útiles a la hora de abordar el objeto de estudio.

III.5. LA ENTREVISTA COMO INSTRUMENTO INDISPENSABLE

La entrevista resultó ser el elemento fundamental del trabajo desde una doble óptica. La primera dada por la necesidad de consultar las fuentes vivas para acercarse al objeto de estudio a través de las personas relacionadas con el tema, y la segunda para conseguir información básica y bites sonoros que proporcionen al espectador un sentido del punto de vista de los protagonistas, de los expertos y de la opinión pública.

Los resultados de las entrevistas marcaron la pauta en la información y orientación contenida en el reportaje. Sin este recurso, es probable que el reportaje se hubiera convertido en un monólogo discursivo, carente de elementos vivos que interrelacionaran los diferentes elementos de la investigación.

III.6. EL MEDIO

La elección del público meta al que iría dirigido el reportaje, marcó la pauta para elegir el medio que diera cabida a un trabajo con las características de este reportaje.

En este contexto, Vale Tv resultó ser el medio idóneo por los objetivos comunicacionales que persigue y la estructura de su programación, donde se

contempla la producción de espacios televisivos tendientes a retratar espacios urbanos, partiendo de los intereses de su audiencia, joven en su mayoría.

El tiempo de duración, así como el formato de elaboración del reportaje se ajustan al estilo de trabajo de los espacios producidos por Vale Tv. Se trabaja con cámaras Mini DV para producir, en estos casos, reportajes de diez minutos. Dentro de la programación de Vale Tv, existe un espacio llamado “Secretos de la ciudad”, el cual tiene el objetivo de ofrecer una mirada que invite a los habitantes de Caracas a reencontrarse con la ciudad, sus espacios y sus significados. Algunos de los reportajes de diez minutos de esta sección han sido “Jardines secretos”, “El espacio de todos”, “Nostalgia colonial” y “Ocasos de concreto”.

III.7 EL REPORTAJE

El primer objetivo del trabajo en torno al reportaje estaba dado por la aplicación de las ventajas del discurso audiovisual para hacerlo llegar al público establecido. Para ello se utilizó el formato de televisión en la realización del reportaje, ajustándose a los cánones del medio elegido, en este caso, Vale Tv.

El segundo objetivo era el de buscar formas creativas de montaje y narración audiovisual, para ello se abordó el reportaje desde una perspectiva dinámica y se recurrieron a herramientas de edición para convertirlo en una

pieza atractiva. Se descartó la utilización de la voz en off para poner a dialogar a los diferentes actores.

III.8. PROCESO DE PRE-PRODUCCIÓN

CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN DE REPORTAJE AUDIOVISUAL

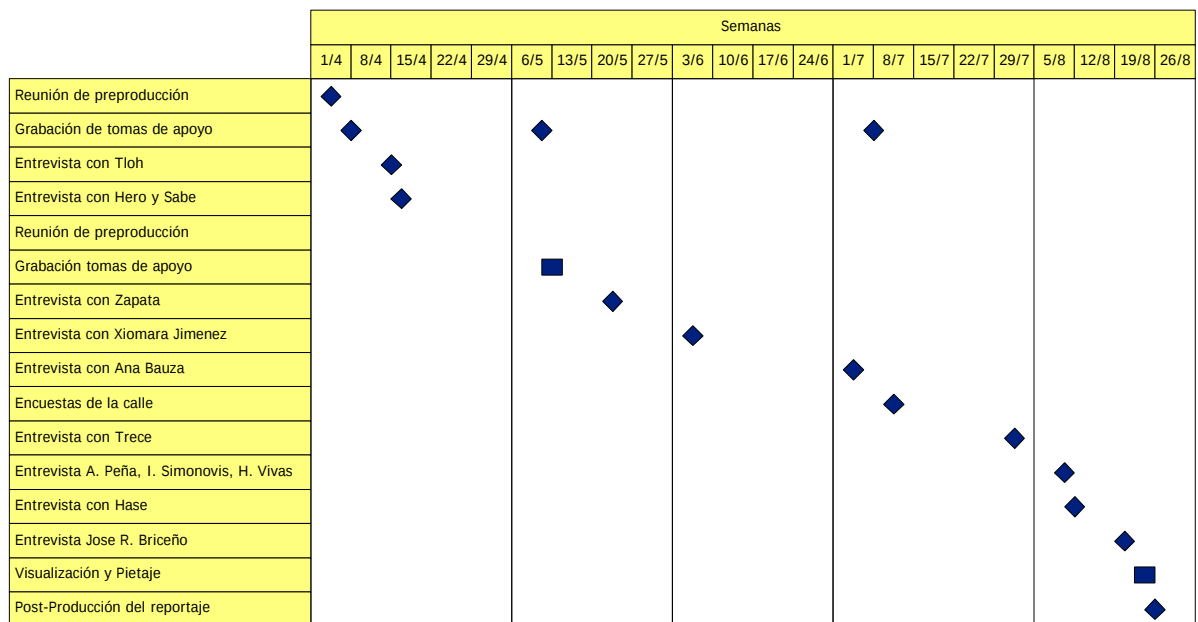


Gráfico Nro. 01: Cronograma de Actividades para Producción de Reportaje Audiovisual

GUIÓN DEL REPORTAJE AUDIOVISUAL

VIDEO	AUDIO
Imágenes de la ciudad de Caracas Cass. Mini DV 1 Desde: 00:30 Hasta: 01:05	Sonido ambiente
Imágenes de Graffiti en Caracas Cass. Mini DV 1 Desde: 26:08 Hasta: 27:08 CD 1 / Track 4 Desde: 00:01 Hasta: 00: 40	Se escucha música de fondo
Entrevista con HASE Cass. Mini DV 2 Desde: 00:13 Hasta: 01:26 Insert: HASE Graffitero crew Imperio Latino	D: Uno por más que sea siempre supo de los graffiti de Nueva York, de los metros pintados y todo pero uno no había caído en cuenta aquí en el país H: no existía
Entrevista con TLOH Cass. Mini DV 3 Desde: 00:09 Hasta: 00: 14	D: es arte urtbano, es un arte underground tiene mucho que ver H: con lo que es la cultura hip hop

Insert: TLOH Graffitero crew HCM Tomas de apoyo de Caracas Cass. Mini DV 1 Desde: 03:30 Hasta:04:14 CD 1 / Track 6 Desde: 01:29 Hasta: 02:10 Entrevista con Ana Bauza Cass. Mini DV 4 Desde: 00:25 Hasta: 00:48 Insert: Ana Bauza Socióloga Entrevista con José Rafael Briceño Cass. Mini DV 4 Desde: 31:04 Hasta: 31:21 Insert: José Rafael Briceño Profesor de Arte	Se escucha música de fondo D: Desde el punto de vista social, desde tiempos inmemorables, el hombre ha tenido la tendencia desde las antiguas cuevas, se han conseguido obras pictográficas desde ese momento; parte de la necesidad del hombre H: de expresarse culturalmente D: siempre partiendo de una definición de arte hablamos este como un medio en el cual se plasma un mundo de modo visual y ciertamente el graffiti es H: un modo visual de plasmar el
--	--

Entrevista con Zapata Cass. Mini DV 5 Desde: 00:01 Hasta: 00:16 Insert: Zapata Artista plástico	mundo. D: como todas las manifestaciones artísticas puede ser de expresión o puede ser despreciable, puede ser buena, puede ser mala, el Graffiti es una forma de expresión, es una forma de expresarse y como toda forma de expresarse, tiene diversas calidades, calidad de comunicación, calidad estética, o falta de calidad de comunicación o falta de calidad H: estética
Imágenes de Caracas Cass. Mini DV 1 Desde: 07:02 Hasta: 07:40 CD 1 / Track 8 Desde: 00:01 Hasta: 00:42	Se escucha música de fondo
Entrevista con Trece Cass. Mini DV 2 Desde: 37:01 Hasta: 37: 15 Insert: Trece	D: como a partir del 96, 97, 98 es cuando realmente empezamos a ver verdaderas piezas, bombas en las esquinas, bombas quiere decir las

Dj. Entrevista con HASE Cass. Mini DV 2 Desde: 04:03 Hasta: 04:14 Insert: HASE Graffitero crew Imperio Latino Entrevista con TLOH Cass. Mini DV 3 Desde: 07:12 Hasta: 07:29 Insert: TLOH Graffitero crew HCM Imágenes de apoyo de graffiti Cass. Mini DV 1 Desde: 14:02 Hasta: 14:30 CD 1 / Track 10 Desde: 00:01 Hasta: 00:29 Entrevista con José Rafael Briceño Cass. Mini DV 4	H:firmas rápidas y tags. D: Uno por más que sea siempre supo de los graffiti de Nueva York, de los H: metros pintados y todo eso D: al igual que puedes vivir en un cerro y pintar un muro y te gusta la vaina, como puedes vivir en una casa normal como esta o puedes vivir en cualquier H: parte Se escucha música de fondo
---	---

Desde: 42:10 Hasta: 42:28 Insert: José Rafael Briceño Profesor de Arte Entrevista con HERO Cass. Mini DV 3 Desde: 32:07 Hasta: 32:20 Insert: HERO Graffitero crew HCM Entrevista con HASE Cass. Mini DV 2 Desde: 06:12 Hasta: 06:33 Insert: HASE Graffitero crew Imperio Latino Entrevista con TLOH Cass. Mini DV 3 Desde: 17:12 Hasta: 17:22 Insert: TLOH	D: el graffiti por ejemplo en gran medida es un arte expresionista, es un arte que hace uso de la deformación para exaltar el impacto emocional que H: puede haber en la obra D: A mí no me importa tanto que me reconozcan, siempre y cuando me H: dejen pintar D: el graffiti es full ilustrativo; tú te pones a ver, tú inventas un nombre y que todo el mundo vea tu nombre y que todos sepan quien eres tu, y el nombre más grande es el más importante, el más bello, el que lo haga más bonito, y es todo con su nombre; HASE, HASE, HASE, HASE, H: hay full competencia. D: lo que viene siendo el <i>tag</i> por
---	--

Graffitero crew HCM Entrevista con Ana Bauza Cass. Mini DV 4 Desde: 4:40 Hasta: 4:50 Insert: Ana Bauza Socióloga Entrevista con HASE Cass. Mini DV 2 Desde: 10:01 Hasta: 10:12 Insert: HASE Graffitero crew Imperio Latino Entrevista con HERO Cass. Mini DV 3 Desde: 33:00 Hasta: 33:07 Insert: HERO Graffitero crew HCM Entrevista con SABE Cass. Mini DV 3 Desde: 33:10	todas partes de la ciudad, y lo que quieres es surgir de alguna manera, lo que se busca es surgir siendo más grande, te H: quieres dar a conocer. D: la época actual en nuestra bella ciudad de Caracas, que está tan H: vilipendiada pero nuestra bella ciudad D: yo si siento que la gente se sensibiliza al ver todas las piezas así en H: la calle D: A mí Caracas me parece una H: ladilla.
--	--

Hasta: 33:20 Insert: SABE Graffitero crew HCM Entrevista con José Rafael Briceño Cass. Mini DV 4 Desde: 45:10 Hasta: 45:28 Insert: José Rafael Briceño Profesor de Arte Entrevista con TLOH Cass. Mini DV 3 Desde: 29:06 Hasta: 29:17 Insert: TLOH Graffitero crew HCM Imágenes de apoyo de Altamira Cass. Mini DV 1 Desde: 41:30 Hasta7: 41:59 CD 1 / Track 7 Desde: 00:01 Hasta: 00:37	D: Veo a Caracas como una ciudad con muchas paredes para pintar, y que se podrían pintar y no molestarían a nadie H: pero no quieren. D: el graffiti es una forma de marcar territorio, en todo caso es una forma H: de reconquistar territorio D: Altamira y Chacao, si pintas ahorita ahí, bueno y tienes suerte si no te agarran porque ahí están los paquitos que trabajan mucho, a los que les gusta mucho el trabajo, y está la ley H: esa.
---	---

Entrevista a Iván Simonovis Cass. Mini DV 5 Desde: 00:46 Hasta: 01:01 Insert: Iván Simonovis Jefe de Seguridad Ciudadana de Caracas	Suena música de fondo.
Entrevista a Henry Vivas Cass. Mini DV 5 Desde: 01:13 Hasta: 01:48 Insert: Henry Vivas Director Policía Metropolitana	D: Si fuera por mi, yo los metería presos, de verdad me parece una mala práctica, y aparte, ponen bien fea la H: ciudad.
Entrevista a Alfredo Peña Cass. Mini DV 5 Desde: 02:04 Hasta: 02:25 Insert: Alfredo Peña Alcalde Metropolitano	D: La ciudad es de todos y hay que conservarla, a veces hay graffiti que dicen buenas cosas pero hay otros H: graffiti que se pasan.
Encuesta 1 Cass. Mini DV 6 Desde: 00:03 Hasta: 00:12	D: Lo que yo pienso es que no puedo rayar la pared que no es mí

Encuesta 2 Cass. Mini DV 6 Desde: 00:20 Hasta: 00:31	pared, yo no puedo ir a tu casa y llenártela de H: graffiti.
Encuesta 3 Cass. Mini DV 6 Desde: 01:02 Hasta: 01:13	D: Si lo que pasa es que si ncreo que debería ser algo lícito, pero no culpo a las autoridades de que lo hayan ilegalizado. Es verdad, se estaba
Encuesta 4 Cass. Mini DV 6 Desde: 01:21 Hasta: 01:34	H: descontrolando mucho D: Siempre he tenido la intriga de qué significan, porque tienen algún H: significado pero de verdad, no sé.
Clip de imágenes de entrevistados Cass. Mini DV 6 Desde: 10:12 Hasta: 12:10 CD 1 / Track 9 Desde: 00:01 Hasta: 02:13	D: Podría ser artístico pero a otro nivel, con este nivel no aporta como podría ser, porque en realidad los rasgos no H: son de alto nivel. D: Por ejemplo, si yo tuviera una casa y pintan un muro de mi casa, a mí no me va a agradar porque es mi

Créditos	muro y lo hicieron sin mi permiso. Pero, de que hay dibujos que están bien hechos, H: están bien hechos.
----------	--