

La influencia de la cultura hip hop en los inicios de un escritor o escritora de graffiti: una herramienta para construir identidad colectiva*

*The influence of hip hop culture on the beginnings of a graffiti writer:
a tool for building collective identity*

José Luis GONZÁLEZ RIVAS

Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, España

Josegrivas90@gmail.com

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.25(3): v2503]



Artículo ubicado en: encrucijadas.org

Fecha de recepción: 11 de octubre de 2024 || Fecha de aceptación: 9 de julio de 2025

Resumen

La investigación sobre graffiti ha prestado tradicionalmente poca atención a los motivos que encuentra una persona para comenzar a pintar. Demasiadas investigaciones se conforman al señalar a la cultura hip hop como causa exclusiva del graffiti, otras apuntan a un inconformismo (impreciso) con la situación política. El presente texto trata de componer el proceso que experimentan las personas que comienzan a pintar graffiti y, especialmente, el papel que tienen las mencionadas producciones culturales. Para explicar estos procesos se han realizado 49 entrevistas en profundidad a escritores de graffiti de ambos sexos y diferentes edades, en los territorios de Granada y Bizkaia. Entre las principales conclusiones destaco que las personas que comienzan a pintar graffiti lo hacen por un fuerte interés creativo y gracias a un conjunto de aficiones que les permiten entrar en contacto con otros jugadores del campo social del graffiti. Mientras que las producciones culturales operan, sobre todo, como una herramienta construcción de identidad colectiva.

Palabras clave: cultura hip hop, graffiti, género, arte urbano, pintadas políticas.

* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el XV Congreso Español de Sociología organizado por la Federación Española de Sociología y celebrado en Sevilla del 26 al 29 de junio de 2024.

Abstract

Graffiti research has traditionally paid little attention to the motivations that lead individuals to begin painting. Too much research focuses on hip-hop culture exclusive cause of graffiti, while others point to a (vague) dissatisfaction with the political situation. This article attempts to unpack the process experienced by individuals who begin painting graffiti, and particularly the role played by these cultural productions. To explain these processes, 49 in-depth interviews were conducted with graffiti writers of both sexes and different ages in Granada and Bizkaia. Among the main conclusions, I highlight that individuals who begin painting graffiti do so out of a strong creative interest and thanks to a set of hobbies that allow them to connect with other players in the social field of graffiti. Cultural productions, meanwhile, operate, above all, as a tool for building collective identity.

Keywords: Hip hop culture, Graffiti, Gender, Street Art, Political Graffiti.

Destacados

- La cultura hip hop no invita a la gente a pintar graffiti, más bien pintar graffiti motiva a esas personas a consumir producciones culturales vinculadas a la cultura hip hop.
- La cultura hip hop es importante para construir identidad de grupo entre escritores y escritoras de graffiti.
- Es importante diferenciar Graffiti, Arte Urbano y Pintadas políticas para comprender cada una de las dinámicas y las motivaciones de los protagonistas. Para lo que es fundamental realizar trabajo de campo propio.

Financiación

Este artículo se deriva de una investigación más amplia sobre los y las escritoras de graffiti financiada por el programa predoctoral de Formación de Personal Investigador no Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco para el periodo 2019-2023.

Declaración ética de uso de inteligencia artificial y conflicto de intereses

El autor declara no haber hecho uso de inteligencia artificial y no tener ningún conflicto de interés en relación con este artículo.

Cómo citar

González Rivas, José Luis (2025). La influencia de la cultura hip hop en los inicios de un escritor o escritora de graffiti: una herramienta para construir identidad colectiva. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 25(3): v2503.

1. Introducción

La literatura que aborda la práctica del graffiti normalmente centra sus esfuerzos en explicar algún aspecto concreto de la mencionada actividad, por ejemplo, tanto Ballaz (2009) como Grané Feliu et al. (2017) explicaron las potencialidades que esta actividad podría tener en el trabajo comunitario con adolescentes. González García (2016) explicó algunas similitudes que existen entre el graffiti como medio de expresión y la publicidad de carteles ubicados en la calle.

Todas esas publicaciones tienen en común que abordan los impactos que el graffiti genera en las ciudades, ya sea usando la actividad para trabajar con adolescentes, como medio de expresión o como forma de ocupación del espacio público de las urbes. Sin embargo, se ha ido olvidando entre las publicaciones académicas el estudio de las relaciones sociales de este colectivo, que es lo que se abordará en este artículo, concretamente, el proceso social por el que una persona se inicia en la actividad de pintar graffiti.

El simple hecho de que sea una actividad que ocupe el tiempo de cientos de personas a lo largo de todo el mundo, no olvidemos que el graffiti está presente en la mayoría de países (Abarca, 2010), ya debería ser razón suficiente para querer comprender sus motivaciones y el sentido de sus acciones. Sin embargo, tampoco podemos olvidar que se dedican a una actividad que tiene grandes detractores, los ayuntamientos gastan importantes cantidades de dinero en borrar su huella (Rodríguez, 2023), por tanto, resulta fundamental comprender las dinámicas internas de estos colectivos para realizar intervenciones satisfactorias y mejorar la convivencia en las ciudades.

El presente artículo se encuentra dividido en dos partes. Primero un breve resumen del conjunto de publicaciones que, aunque de forma vaga, han abordado los primeros pasos de un grafitero o grafitera. En segundo lugar, se ofrecerá una explicación comprensiva (Beltrán Villalva, 2000) del conjunto de procesos que componen la vida de una persona que llega a convertirse en escritor o escritora de graffiti, con una especial atención al papel que juegan las diferentes producciones culturales vinculadas al hip-hop (revistas, videojuegos, música, etc.).

2. Distintas formas de pintar en la calle

Es importante diferenciar las principales formas de pintura callejera que es posible observar en la ciudad. Graffitis son todas aquellas pintadas que comienzan a realizarse por todo el mundo desde que un grupo de jóvenes empezó a escribir sus apodos y otros dibujos por la ciudad de Nueva York a finales de los años sesenta. Suelen pintar sus seudónimos en diferentes espacios, pero muestran un especial interés por las paredes exteriores de los trenes. Habitualmente dibujan letras con rotulador o espray, dirigidas exclusivamente a otros miembros del colectivo (Vadillo Hurtado y Möller Re-

condo, 2015; Castleman, 2012; Ballaz, 2009). Para nombrar a los protagonistas de esta dinámica se usarán los términos grafiteros, escritores de graffiti o, simplemente, escritores, considerando también cuando sea necesario su plural femenino, escritoras de graffiti¹.

No se debe confundir el graffiti con el arte urbano o *street art* que es otra forma distinta de pintar la ciudad, se diferencia del graffiti porque los autores tienen una mayor pretensión estética, buscan el visionado de la población general y, en ocasiones, lanzan una crítica social (Bruce, 2023; García Pardo, 2018).

Otra forma distinta es la pintada política, si aceptamos que la participación política es una acción de los ciudadanos dirigida a influir en el proceso político y en sus resultados (Anduiza y Bosch, 2004), parece razonable considerar estas pintadas como una forma concreta de participación política y diferenciarlas del graffiti. Aunque es evidente que las tres dinámicas comparten el hecho de ser pintadas en la calle y sin permiso, resulta fundamental diferenciarlas para poder comprender las lógicas internas de cada colectivo. Ya que los y las escritoras de graffiti forman parte de un campo social concreto, con motivaciones propias, a la vez que distintas de los jugadores de otros campos próximos, como el del arte urbano.

Muchos investigadores señalan la importancia de esta distinción para avanzar en el conocimiento de cualquiera de las dinámicas (Bruce, 2023; Pérez Sendra, 2020; González Rivas, 2024, 2019; Olivi, 2016; Gómez Muñoz, 2015; Klein, 2014; Abarca, 2010; López Jiménez, 1998). Evidentemente, existen otras formas de pintura callejera, pero el objetivo de este apartado no es hacer una lista exhaustiva, solo diferenciar las formas mayoritarias para distinguir el objeto de estudio de esta publicación: el graffiti.

3. ¿Qué se sabe sobre los primeros pasos de un escritor o escritora de graffiti?

En este apartado se plantea una revisión crítica e interpretativa de los trabajos de investigación previos (Pick de Weiss y López Velasco de Faubert, 1979). Por un lado, se repasarán aquellas investigaciones que explican, de forma más o menos acertada, la aparición del graffiti como movimiento o acción colectiva. Por otro lado, se analizarán aquellas investigaciones que ofrecen información concreta sobre las características personales o procesos sociales que rodean los primeros pasos de una persona que comienza a pintar graffiti.

¹ Los escritores de graffiti en su origen se hacían llamar *graffiti writers* para diferenciarse del carácter político de las otras pintadas (pintadas políticas en inglés, simplemente, graffiti) que existían en Nueva York durante aquella época (Gómez Muñoz, 2015; Figueroa Saavedra, 1999). Por esta razón, es habitual encontrar en los textos académicos referencias al *writing* para referirse al graffiti o en su traducción al castellano *escritores* también para referirse a autores de graffiti.

El graffiti comienza a principios de los sesenta en Nueva York (Mesa Muriel, 2009). Una de las ciudades pioneras en Europa es Ámsterdam donde comienzan a verse las primeras firmas en 1977 (Gómez Muñoz, 2015). Mientras que a España no llegará hasta 1983, concretamente a Madrid, de la mano del grafitero Muelle (Abarca, 2010).

Ballaz (2009) comienza su publicación señalando la vinculación entre las pinturas rupestres y el graffiti o el arte urbano. Otros, consideran que a lo largo de la historia de la humanidad siempre ha habido alguna necesidad de pintar en las paredes (González García, 2016; Stahl, 2009). Castleman (2012) explica que los escritores de graffiti Lee y Fred acudían a menudo a bibliotecas a leer libros de Historia del Arte, preguntándose acerca de la conexión entre el graffiti y las pinturas rupestres o las catacumbas de Roma. Asociar el graffiti con las pinturas rupestres se podría considerar una explicación demasiado simple, sin negar la posible conexión, ni ese instinto de pintar en las paredes, no resulta descabellado buscar explicaciones más profundas. Respecto al interés de Lee y Fred por la Historia del Arte, parece un material más interesante, al menos, son manifestaciones de los escritores de graffiti, no suposiciones por parte de los investigadores sobre las motivaciones de estos.

Muchos autores coinciden en buscar una suerte de explicación culturalista para iluminar el comienzo y expansión del graffiti. Se entiende por explicación culturalista aquellas investigaciones que conciben la cultura como recurso explicativo para dar respuesta a todo aquello que los investigadores no han podido explicar por otros medios (Martín Criado, 2010). En este sentido, entre las publicaciones específicas, pueden leerse afirmaciones como las siguientes: "la difusión mundial del fenómeno grafitero tendrá lugar a mediados de los años ochenta y lo hará desde la plataforma que supone el hecho de ser incluido dentro de la "cultura hip-hop" (Mesa Muriel, 2009: 601); "El fenómeno se ha extendido gracias al Hip-Hop" (de Freitas Simões, 2012: 50); "El nacimiento del graffiti llega de la mano de la cultura americana del Hip-Hop y la música negra, al igual que en prácticamente todas las ciudades españolas" (Pérez Sendra, 2020: 209). Todos estos autores tienen en común que asumen que la práctica del graffiti se instaura de la mano de la cultura hip hop, es decir, usan la cultura como recurso para explicar los inicios de una persona en el graffiti, sin ofrecer ninguna otra explicación al respecto.

Hay que aclarar que estos y otros autores se refieren a la cultura hip hop definiéndola como el conjunto de varias prácticas: *dj'ing*, *breakdance*, rap y graffiti. Lo cual resulta aún más impreciso, es decir, si ya he diferenciado más arriba motivaciones distintas para diferentes formas de pintar en la calle, no es difícil imaginar que no tienen las mismas motivaciones una persona que baila *breakdance* y otra que pinta graffiti, aunque compartan algunos códigos estéticos.

En la misma línea, Gómez Muñoz (2015) explica que gracias a la difusión ciertas películas americanas proyectadas en la década de 1980 propiciaron que el graffiti saltara desde los Estados Unidos hacia Europa². Sin embargo, el propio autor asegura que el graffiti llegó a Ámsterdam en 1977, años antes del estreno de las producciones cinematográficas que él mismo señala como génesis de la difusión del graffiti, dato que corrobora, Abarca (2010).

No se niega la existencia de prácticas culturales y códigos estéticos que ayuden a formar lo que se entiende por graffiti, simplemente, se cuestiona la capacidad real que puede tener una película o una canción como motivación para que una persona comience a pintar graffiti. Así, Becker (2016: 26) afirmó que: "los sociólogos cometen errores teóricos similares cuando dicen que la sociedad hace esto o aquello, o que la cultura obliga a hacer cosas a la gente".

Otro de los elementos señalados como causantes del inicio del graffiti como movimiento es el descontento, ya sea con la situación política en general o concretamente con los procesos de gentrificación de determinados barrios. Gómez Muñoz (2014: 35) propone que "el Bronx se convertiría en un foco idóneo para la práctica juvenil del *writing* como solución que puede considerarse "mágica"; que parecía destinada a proporcionar nuevas identidades fantásticas con las que evadir lúdicamente una cruda realidad social alimentada por procesos forzosos de reurbanización y gentrificación"³.

Gama-Castro y León-Reyes (2016: 362) apuntan a otra forma de descontento: "el graffiti surge de la necesidad de varios grupos de personas de expresar un sentimiento de desacuerdo ante las normas, estatutos, y demás situaciones". Moraga González y Solórzano Navarro (2005) señalan a la insatisfacción que produce el sistema capitalista en las clases más pobres de las ciudades. Estas son las reflexiones más representativas del tipo de explicaciones que ofrece la literatura para explicar cómo comienza una persona a pintar graffiti. Además, resulta interesante observar como muchos investigadores señalan a las clases bajas como los protagonistas del graffiti (Calsina Ponce et al., 2020). Sin embargo, esta es una actividad que se distribuye igualitariamente entre todas las clases sociales (González Rivas, 2024, 2019; Castleman, 2012).

Otro de los motivos que se repiten frecuentemente como desencadenantes de la práctica del graffiti es el contexto político europeo de la segunda mitad del siglo XX. Se mencionan los movimientos como mayo del 68 y la primavera de Praga como antecedentes del graffiti ya que afianzan "el uso del aerosol y revitalizarían el uso de plantillas" (Gómez Muñoz, 2015: 35). Moraga González y Solórzano Navarro (2005) consideran que el inicio de la dictadura chilena fue un elemento importante en los inicios

² Gómez Muñoz (2015) se refiere a películas como *Style Wars* (1983), de Henry Chalfant y Tony Silver, o *Beat Street* (1984), de Stan Lathan.

³ Solo recordar que es frecuente referirse a los y las escritoras de graffiti como *writers*, ver explicación en nota al pie número 3.

del graffiti. Para el ámbito nacional, Mesa Muriel (2009) considera como hecho relevante o punto de partida del graffiti el fin de la dictadura franquista, debido a que este fue un periodo caracterizado por la censura. Ya se ha explicado más arriba que el graffiti y las pintadas políticas son dinámicas distintas, presumiblemente realizadas con motivaciones distintas. Por lo tanto, sin negar completamente la posible relevancia que el contexto político pueda tener en la génesis del graffiti, pienso que siguen faltando descripciones que ayuden a comprender cómo llega una persona a convertirse en grafitero o grafitera. Por otro lado, resulta contradictorio que como elemento explicativo sirva tanto el inicio de una dictadura (la chilena) como el final de otra (la española). Sin olvidar que, ya existían pintadas políticas durante la guerra civil española (Davison, 2015), durante el franquismo (Labrador Méndez, 2020) y que estas no han cesado en ningún momento.

Esta tendencia a señalar causas políticas para los orígenes del graffiti se interpreta como una conjugación de varios errores relacionados entre sí. En primer lugar, una tendencia muy extendida entre la literatura específica del tema consiste en no hacer trabajo de campo propio, es decir, basar la investigación en la lectura de otras publicaciones. Debido a eso se confunde graffiti con pintadas políticas. El error, o mejor dicho los errores interpretativos, se producen y reproducen continuamente. Así, Becker (2018) ya planteó que la mayoría de las investigaciones sobre sociología de la delincuencia se realizaban sin hacer observaciones directas sobre las dinámicas que se pretendían estudiar, por lo que se planteaban teorías fallidas o inadecuadas.

También contribuye a esta confusión el propio orden cronológico de los acontecimientos. Es decir, en mayo de 1968 se produjo una relevante revolución estudiantil, que generó importantes manifestaciones y algunas pintadas políticas en Francia. El 20 de noviembre de 1975 muere el dictador Francisco Franco y pone fin así, a una terrible dictadura militar (Taibo, 2018). Al tiempo que estos acontecimientos ocurrían, comienza el graffiti en Nueva York a finales de los años sesenta (Castleman, 2012). En España, el grafitero Muelle inauguraba la escena del graffiti en 1983 (Abarca, 2010). Este mismo autor trata de explicar ese intervalo de tiempo entre la muerte del dictador y el comienzo de la escena, debido a una "inercia cultural del postfranquismo" (Abarca, 2010: 117), nuevamente, la cultura como elemento explicativo. Planteo aquí que la relevancia tanto del fin de las dictaduras como de las manifestaciones estudiantiles de mayo del 68, aunque son enormes para la historiografía europea, tienen repercusiones mucho más modestas para los comienzos de graffiti.

Una vez resumidas las principales razones que señalan los autores más relevantes de la materia sobre los inicios del graffiti como movimiento, tocaría explicar qué se sabe sobre cómo una persona integra el graffiti en su vida. Desde esta óptica, se da cierta importancia a la influencia de alguna persona de su entorno social (González Rivas, 2024; Vadillo Hurtado y Möller Recondo, 2015).

Walsh (1996) planteó que en Estados Unidos la edad para comenzar a pintar graffiti se sitúa entre los 12 y los 30 años, ocurriendo en la mayoría de los casos antes de los 18 años. Por un lado, el hecho de conocer la edad en la que comienzan a pintar no responde todos los interrogantes. Por otro, es una idea que genera confusión debido a que muchos investigadores dan por sentado que el graffiti es solo cosa de jóvenes (Llamosa-Escovar, 2013; Chmielewska, 2007; Moraga González y Solórzano Navarro, 2005). Así, Gama-Castro y León-Reyes (2016) llegan a usar en su texto de forma indistinta las palabras joven y grafitero.

A lo largo de estas últimas líneas se ha hecho un repaso de los principales autores que han aportado alguna idea encaminada a conocer los procesos que rodean los inicios de un escritor o escritora de graffiti. Sin embargo, también se han detectado algunas ausencias explicativas a la hora de componer una historia completa del mencionado proceso. A continuación, se explicará la metodología de investigación con la que se ha abordado el objetivo de comprender las características de estos primeros pasos de escritores y escritoras de graffiti.

4. Metodología

Para comprender el proceso por el cual una persona comienza a pintar graffiti se llevaron a cabo 49 entrevistas en profundidad con grafiteros y grafiteras de las provincias de Granada y Bizkaia entre los años 2020 y 2023. Durante la búsqueda de nuevos informantes se empleó un muestreo por bola de nieve (Taylor y Bogdan, 1987), diversificando al máximo el perfil de los informantes para tratar de cubrir la gama completa de discursos existentes sobre el tema (Bertaux y Bertaux-Wiame, 1993). Las entrevistas cesaron cuando la incorporación de nuevos informantes dejó de aportar información relevante para la comprensión del fenómeno, es decir, se llegó a la saturación teórica (Angrosino, 2012; Bertaux y Bertaux-Wiame, 1993). Respecto al perfil de los entrevistados fueron 34 varones y 15 mujeres⁴, de edades comprendidas entre los 18 y los 52 años, la mayoría de clase media y con estudios universitarios relacionados con el arte o el diseño⁵. En un momento posterior se realizó un análisis sociológico del discurso (Martín Criado, 2014b, 1998). La característica fundamental de esta forma de análisis fue considerar los discursos como jugadas estratégicas en las que las y los informantes construían una determinada imagen de sí mismos que quedará descrita durante el desarrollo del texto. Fue importante garantizar el anonimato de estas perso-

⁴ Durante el análisis se usará el código B o G para diferenciar el entrevistado está vinculado a Granada o Bizkaia y M o V para diferenciar si es Mujer o Varón.

⁵ Por motivos de espacio es imposible añadir un cuadro resumen con características detalladas de todos ellos. También es importante aclarar que se buscaron intencionadamente entrevistas con mujeres, sin embargo, el colectivo es un grupo muy masculinizado en donde las mujeres representan una minoría. Por tanto, el número final de entrevistas a mujeres es inferior a la cifra de varones, debido a las características propias del colectivo, no a un sesgo del investigador. Ocurre lo mismo con las otras particularidades del colectivo.

nas para que ninguna publicación académica pudiera afectarles personalmente y para que pudieran hablar libremente sobre sus opiniones y experiencias, sobre todo teniendo en cuenta que muchas de las vivencias relatadas son acciones ilegales.

De forma complementaria a las entrevistas se hicieron observaciones imposibles de cuantificar puesto que ocurrían de forma diaria durante los desplazamientos cotidianos por los mencionados territorios. Durante estos momentos se observó todo lo que se pintaba en la calle: ubicación, contenido de la obra, preocupación estética, interacción con otras pintadas, etc. También, se hicieron 11 observaciones participantes en Granada y 5 en Bizkaia, durante los años 2019 y 2023. Obviamente no fue posible observar todos los escenarios que hubieran resultado útiles para la investigación (Ruiz Olabuénaga, 2012). Solo se pudo observar a los escritores de graffiti que avisaron al investigador con alguna antelación.

Por último, fue una decisión metodológica ubicar geográfica e históricamente el objeto de estudio en los territorios de Granada y Bizkaia para alcanzar una mayor profundidad del mismo (Martín Criado, 2014a). Decisión que se justifica también debido a que el graffiti se desarrolla de forma diferente en cada contexto influido por factores sociales y/o políticos (Figuerola Saavedra, 2014; Abarca, 2010).

5. La cultura hip hop. Una herramienta que construye identidad colectiva

En el apartado teórico se ha mostrado cómo la cultura hip hop es frecuentemente señalada como génesis de la práctica del graffiti. En cambio, en este texto se pretende aportar algunas ideas que ayuden a componer el proceso por el cual una persona comienza en la mencionada actividad. Gracias al análisis del trabajo de campo es posible dividir el proceso en tres etapas: afición a dibujar, exploración de la ciudad e influencia de las producciones culturales vinculadas al hip hop.

En primer lugar, se identifican un conjunto de aficiones de infancia relacionadas con un interés genuino por dibujar, interés que con los años se canalizará hacia el graffiti. Prácticamente todas y todos los informantes manifestaron una gran afición a dibujar en su infancia. Una afición que se vio favorecida por el hecho de tener progenitores o familiares próximos a oficios o aficiones creativas, por ejemplo, el padre de GV47 era profesor de dibujo técnico y GM17 define a su madre como pintora. De la misma forma que las familias que cuentan con una amplia biblioteca en casa y progenitores que leen con frecuencia incrementan sustancialmente sus probabilidades de inculcar el apego a la lectura a sus hijos e hijas (Merga, 2015), aquellas que disponen de útiles de dibujo en el hogar tienden a trasladar esta afición a sus descendientes. De hecho, ese interés por el dibujo arraiga tan fuerte en estas personas que la mayoría acabarían estudiando carreras creativas como el grado en Bellas Artes u otras formaciones de diseño.

Pasan los años y comienzan a conquistar autonomía personal, empiezan a explorar la ciudad, sin olvidar su afición por el dibujo, encontrando en el graffiti la forma de vincular tanto su interés creativo como su curiosidad por descubrir la ciudad. Un ejemplo de este proceso serían las palabras de GV23.

I: ¿Cómo empezó el graffiti?

GV23: Cuando era niño tuve un juego con mi madre y yo le decía que cada día podía llegar hasta una calle más lejos. Cada día me iba ganando su confianza e iba llegando más lejos. Entonces cayó en nuestro poder una cámara de fotos. Entonces entre mi hermano y yo, que siempre estábamos juntos, en eso te estoy hablando 2002 que el internet todavía no era común. Entonces empezamos a ver graffiti por la ciudad, un día cogía la bici e iba a no sé dónde a hacerle la foto a un graffiti y luego intentaba yo traer otra foto.

Tiempo después incorporan la afición a patinar, lo que les aproxima todavía más al graffiti y, sobre todo, a otros jugadores del campo social del graffiti. Los espacios habilitados para patinar (*skateparks*) suelen estar llenos de estas obras, por lo que pasar tiempo aquí les permite desarrollar su capacidad para apreciar (Bourdieu, 1990) los buenos graffitis, una habilidad importante para formar parte del campo social del graffiti⁶.

Llegados a este momento, ya tienen un marcado interés por el dibujo y una gran curiosidad por el graffiti. Lo único que les falta es que entre en juego su primera unidad de capital social. Durante este momento de la historia es muy frecuente que una persona de su nuevo entorno les invite a pintar. De esa forma, consiguen superar la barrera simbólica que supone pasar de pintar en una libreta a pintar con un espray en la calle.

En este momento de la historia, se encuentran algunas desigualdades de género que merece la pena mencionar. Numerosas publicaciones señalan que la calle es un lugar en cierta medida hostil para muchas mujeres, especialmente, las más jóvenes (Martín de la Maza, 2014; Kearn, 2010; Bastomski y Smith, 2017). Por tanto, en ese proceso de explorar la ciudad ellas tendrán grandes dificultades, lo que retrasa su edad de inicio al *skate* y también al graffiti. Después de hacer un análisis del conjunto de las entrevistas, se comprueba que ellas ganan esa libertad para salir a explorar la calle unos dos años más tarde respecto a los varones⁷.

El fragmento de GM15, sirve para profundizar casi todas las ideas mencionadas hasta ahora e introducir algunas nuevas. Por un lado, se observa esa vinculación entre la afición a patinar y el graffiti, relacionado con ese primer contacto con un grafitero.

⁶ En este texto se busca describir el proceso por el cual una persona pasa a formar parte del campo social del graffiti, por tanto, para un análisis completo de la organización del campo ver González Rivas (2024).

⁷ A la larga también tendrán grandes dificultades para el desarrollo normal de la práctica del graffiti puesto es que es una actividad que se realiza normalmente en la calle durante la noche.

También entra en juego la socialización diferencial, es decir, la entrevistada GM15 se sentía diferente al ser la única de sus amigas que se interesaba por el *skate*, interpretamos esta situación como la culminación de un proceso de socialización diferenciada por sexos en donde a las mujeres se las desalienta a practicar aficiones arriesgadas o muy físicas, como son el *skate* y como lo será también el graffiti.

GM15: Luego a los 16 me regalaron un *skate* porque me empecé a juntar con gente del norte de Sevilla, imagínate, jóvenes sin dinero pues al *skatepark* (...) Luego también un novio que tuve, me regaló otro *skate* y ya estaba todo el día en el *skatepark*, entonces ahí fue la primera vez que yo vi en directo a un colega que era grafitero, que pintó allí en los módulos, y yo decía: "tío, qué guay esto". Eso me gustaría hacerlo a mí, se lo dije un par de veces, pero como no lo veía mucho pues se quedó como en el aire porque como mi círculo no era de eso. Pero yo creo que, a raíz de eso, yo empecé como a marcar la diferencia con mis amigas porque ese sitio no les gustaba a ellas porque era aburrido. A mí, sin embargo, me gustaba.

El tercer momento, sería analizar el papel que juegan las producciones culturales en los inicios de un escritor o escritora de graffiti. Las principales producciones culturales que surgen del trabajo de campo son: las revistas de graffiti, los videojuegos, la música rap y algún programa de televisión. Por ejemplo, *Getting Up* es un videojuego mencionado habitualmente por los informantes. El juego simula la práctica cotidiana de un escritor de graffiti. Algunos informantes mencionaron jugar a este videojuego durante su infancia o juventud. Esta afición ayudó a elaborar una conexión entre esos graffitis enormes que veían en las calles de sus ciudades y una forma concreta de realizarlos. Sin embargo, todavía son demasiado jóvenes y, aunque están un poco lejos de pintar, esta experiencia sigue sumando en personas creativas y con un interés creciente por el graffiti. GV3, relata así su experiencia: "vimos en un videojuego a unos tíos que patinaban y pintaban graffiti y eso nos llamó mucho la atención".

Probablemente la música es el elemento central en estas producciones culturales. Este género musical es relevante sobre todo para la creación de un grupo social, para consolidar elementos comunes entre los miembros del colectivo. Comienza a construirse la identidad colectiva de los escritores de graffiti. Gracias a la música rap, aunque también al resto de producciones culturales que aquí expongo, comienzan a construir una fuerte identidad de grupo. Uno de los procesos básicos para construir la identidad de grupo es la apropiación objetiva y/o subjetiva de algunos rasgos que el grupo considera como propios (Tejerina, 1992). Gracias a esta música, los y las escritoras asimilan esos rasgos comunes, formas de vestir, música que compartir y comportamientos que son aceptados dentro del colectivo.

Muchos de ellos y ellas no escuchaban rap antes de pintar graffiti, es cuando comienzan a pintar cuando empiezan a hacer esa apropiación de ciertos rasgos comunes. En este momento, escuchar música rap comienza a funcionar como elemento generador de cohesión de grupo. El siguiente fragmento ejemplifica el proceso mayoritario:

GV24: Yo nunca había escuchado hip hop, yo solo escuchaba Estopa (...) Luego un día vi un disco de hip hop y había una canción que se llamaba "hijo puta" y dije "yo quiero este disco", nunca había escuchado rap, yo sabía que me gustaba el graffiti, pero nunca había escuchado rap. Bueno, a través de ese disco descubrí el hip hop y me gustó también.

Otros, sí escuchaban música hip hop antes de pintar. Por ejemplo, BV40 cuenta lo siguiente: "yo creo que era cuando estaba en quinto de primaria, empezamos a escuchar rap, recuerdo que escuchábamos a Eminem, a 50 Cent, todas estas canciones que se escuchaban de Estados Unidos". BV40, es un joven que nació en una localidad pequeña de la provincia de Bizkaia, no iba a un colegio bilingüe, ni tiene familia de habla inglesa, por lo que, aunque escuchara esas canciones y se esforzara por comprenderlas, me parece muy improbable que con diez años comprenda las letras de esos raperos americanos, además las letras de esos artistas no hablan de graffiti. De forma que, aunque existan casos en los que escuchen esta música un poco antes de comenzar a pintar, lo más relevante es que comienzan a asimilar esos rasgos comunes que con los años les ayudará a formar identidad colectiva.

El entrevistado BV49 relata con claridad este proceso de asimilación de los rasgos que definen al colectivo, en donde la música juega un importante papel. Pero, sobre todo, muestra la importancia del conjunto de características compartidas entre los miembros del grupo social. Gracias a la música, a los videoclips, las revistas y los videojuegos pueden identificar esos rasgos concretos que construyen identidad colectiva. BV49 recordaba así sus primeros años en el graffiti:

I: ¿Cómo era ese ambiente de grafitero?

BV49: Era un ambiente que te daba esos momentos como de protección, porque estabas pintando con dos o tres chavales solamente en sitios de como de campo o lugares abandonados, escuchando nuestra música, nos poníamos nuestra ropa así estilo raperos americanos, que la veíamos en las revistas de la época o videoclips de la época.

Un ejemplo de esta forma concreta de vestir, esa asimilación de rasgos comunes (Tejerina, 1992; Bourdieu, 1980), interiorizada mediante referentes de la música rap sería la marca de montaña *The North Face*. El entrevistado BV33 lo explicaba de así: "(Risas) me has pillado. Yo igual te diría que es por el Hurto, el raperito. Pero también es una buena marca de montaña para pintar trenes, con esto puedes pasar la noche en la calle".

Las revistas y los fanzines son otro de los elementos frecuentemente mencionados durante las entrevistas. Forman parte de este grupo de producciones culturales que ayudan a construir identidad colectiva. Por un lado, las revistas son aquellas publicaciones periódicas realizadas por editores con fines comerciales, con entrevistas a grafiteros, la mayoría varones, y muchas fotografías. Los y las escritoras de graffiti consumen e intercambiaban estas revistas sobre todo durante esta etapa inicial de sus trayectorias. Las consumen al inicio de sus trayectorias porque es el momento en el

que necesitan conocer mejor el campo social en el que se están introduciendo. Durante las entrevistas se mencionan las revistas siempre como una herramienta que les ayuda a conocer mejor una actividad y un colectivo con el que ya sienten bastante proximidad. Es decir, en el momento que consumen estas revistas especializadas son personas que ya han pintado alguna vez y ha transitado por el conjunto de procesos ya descritos. El fragmento de BM28 resulta interesante.

BM28: Luego recuerdo que volvimos algún día más, para hacer otra cosa con los mismos colores, pero alternándolos un poco. Igual siempre el trazo negro, porque teníamos algunos referentes en esa época, pero solían ser revistas de hip hop, que tenían una sección de graffiti, que nos parecía marciano porque había piezas súper chulas y nosotros no sabíamos pintar (Risas).

El fragmento de BM28, ofrece varias ideas sobre las que reflexionar. Para comenzar, de sus palabras se desprende que, sin ser una experta, ya había pintado graffiti más de una vez, ya era capaz de distinguir un buen graffiti. Parafraseando a Bourdieu (1990) ha desarrollado la capacidad de apreciación y percepción de los buenos graffiti, una característica importante de los jugadores de este campo social. Una habilidad que se adquiere principalmente con la práctica, es decir, al coger un bote, al pintar piezas, comprendes las dificultades que entraña. Por tanto, el consumo de revistas de hip hop no empuja a nadie a pintar, más bien pintar empuja a los y las jugadoras del campo a consumir este tipo de producciones culturales para incorporar nuevas ideas y conocer más sobre el campo social en el que se están adentrando.

Los fanzines son revistas creadas por los propios escritores de graffiti gracias a la colaboración. Se intercambian fotografías de sus obras, se hacen entrevistas, principalmente a varones, es decir, algo similar a las revistas, pero con el valor añadido de ser realizados de forma artesanal. Este matiz es importante debido a que, al no ser un producto distribuido comercialmente, tiene una menor capacidad de difusión, por tanto, aunque a grandes rasgos juega un papel parecido a las revistas, hay que matizar que ahora los consumidores de este producto son escritores o escritoras todavía más veteranos, ya que al ser un producto hecho a mano solo llega a las personas con un extenso capital social específico del campo.

Los Fanzines muestran la capacidad de los grafiteros de colaborar y trabajar en equipo, una característica fundamental del colectivo. También expone su interés por quedar al margen del sistema. Abarca (2010) se refiere a esta forma de producir bienes como *Do it yourself*, hágalo usted mismo, herencia del movimiento Punk y que describe bien a estas personas.

5. 1. La construcción de identidad colectiva en personas de diferentes edades y distinto sexo

La edad marca algunas diferencias relevantes en el proceso de construcción identitaria y, en general, en los inicios en la actividad. Por un lado, los elementos comunes a todas las generaciones serían sus inquietudes creativas, tener progenitores o familiares próximos al arte, disfrutar de aficiones callejeras como el *skate* y haber quedado fuertemente impactados por el visionado de los graffitis de sus barrios. Sin embargo, la forma en que construyen identidad colectiva cambia levemente en función de cada generación.

Las primeras generaciones de grafiteros (nacidos entre 1970 y 1985 aproximadamente) comienzan a construir su identidad de grupo en un mundo sin Internet, por lo que la difusión de cualquier evento era mucho más rudimentaria y lenta. Tanto las revistas como el mencionado videojuego se materializaron años después del inicio de su actividad. Por tanto, el proceso ocurría de forma más lenta y con una mayor importancia en el intercambio de experiencias personales con otros grafiteros, en lugar de aprender esos rasgos comunes mediante los videoclips musicales o las revistas.

Debido a la ausencia de estas producciones culturales, esa identificación del colectivo debía hacerse de forma presencial. Es la razón por la que estas generaciones perciben un vínculo más fuerte entre la práctica de los distintos elementos de la cultura hip hop. Iban a la plaza a patinar con el *skate* y terminaban pintando graffiti con las mismas personas. El fragmento del veterano grafitero GV4 resulta un buen ejemplo. Pone en valor la importancia de la imitación como proceso explicativo unido a un fuerte interés por lo creativo. Además, narra un inicio en la actividad sin presencia de revistas, música o videojuegos, es decir, comienzan como resultado de las interacciones personales, de la autodefinición como parte del grupo de escritores de graffiti, de un fuerte interés creativo y de la intención de imitar lo que veían de pequeños en las calles de sus ciudades.

GV4: Nos juntábamos sobre todo porque patinábamos. Un día [...] dijimos de comprar cada uno un espray en una tienda que sabíamos que vendían. Entonces cuando ya teníamos los botes nos fuimos a un muro que estaba en la estación de tren, fíjate lo que es el desconocimiento, total que queríamos imitar a uno que hacía años había pintado un graffiti que ponía "Rap", nosotros queríamos hacerlo igual de guapo, con sus brillos y sus cosas.

Sin embargo, esta generación no queda del todo desprovista de la influencia de algunas producciones culturales que les ayudan a construir su identidad como colectivo. GV11, recuerda algunos programas de televisión que despertaron su interés, aunque también menciona esos condicionantes previos necesarios que ya he mencionado:

GV11: Sí, pues ese rollo, el colega, este que vino de Holanda que cayó en clase.... Luego recuerdo, que también pusieron un documental en la 2 de que firman las paredes, y

luego también el programa que se llamaba, el Tocata, que ponían a gente bailando *breakdance*... y las cosas te iban llegando un poco así, ves la posibilidad...

I: Entonces empezaste con rotulador, ¿no?

GV11: Bueno yo dibujaba en mi casa de siempre, luego en la calle ya pintaba con rotulador y luego cuando podíamos con espray.

Internet solamente facilita el acceso a nuevos contactos (capital social) y a nuevas ideas de graffiti (habilidades de apreciación) para las nuevas generaciones. Mientras los más veteranos hacían contactos personales en la plaza, recordemos a GV4, ahora con Instagram es fácil buscar graffiti y contactar con nuevas personas. Antes, se enviaban cartas, ahora las nuevas generaciones, siguen una cuenta de Instagram, pero lo importante es el graffiti que ves y el capital social que acumulas en el proceso. GM19 (escritora nacida en 2001) y GBV48 (escritor nacido en 1977), reflejan esas pequeñas diferencias. No se pretende despreciar los avances de Internet, simplemente se plantea que aun sin él, los más veteranos ya pintaban, compraban pintura e intercambiaban experiencias, lo que se busca es destacar la importancia de la acumulación de capital social y la construcción de identidad colectiva, como partes irremplazables del proceso de iniciación en la práctica de graffiti.

GM19: Sí es verdad que conocía al SXXX, porque le empecé a seguir en Instagram, porque yo siempre buscaba cosas tipo *#Granada #graffiti* y eso. Así descubrí la tienda donde vendían pintura y ya compré la pintura porque tenía mucha curiosidad.

GBV48: En aquella época no exista todo eso del Instagram, las redes sociales y la velocidad con la que se consume todo en Internet. En aquella época era más por carta, te tenías que buscar la vida para viajar, yo en mi caso veraneaba en Cataluña y muchos días iba a Barcelona con mi cámara para hacer fotos a todo lo que veía. Luego esas fotos se revelaban cuando se podía y se compartía la información con otros amigos. Persona a persona, con cartas...

La cultura hip hop es un elemento importante en el conjunto procesos que construyen la carrera (en los términos de Becker, 2018) de un escritor o escritora de graffiti. Desde luego, el hecho de escuchar una canción o ver una película, no es motivación suficiente para que nadie comience a pintar, al menos, no es la conclusión que se deriva después de reflexionar pausadamente sobre el conjunto de las entrevistas. En cambio, sí juega un papel importante en la autodefinición de la persona como parte del colectivo. De esa forma, muchos grafiteros y grafiteras, firmaban con rotulador las marquesinas de las paradas del autobús en solitario, una actividad absolutamente propia de un escritor de graffiti, pero en ese momento, a pesar de hacer lo que hacen los grafiteros no se autodefinían como tal porque les faltaba lo que la cultura les aporta: ciertos rasgos identitarios característicos del colectivo. BV39, expresaba:

BV39: yo considero que empezar es cuando hicimos nuestra primera pieza porque antes hacía firmas y así, pero poca cosa. No conocía la cultura del graffiti, entonces lo hacía como por impulso... Fue mi hermano el que empezó antes y el que me hizo el boceto de mi primera pieza.

También es importante destacar que estas producciones culturales ayudan a construir esa imagen del graffiti masculino y, también, a reproducir estereotipos y roles de género que operan en otros aspectos más generales de la sociedad. Méndez Martínez (2017) afirma que los videojuegos se centran en la competición, una característica que desanima a muchas mujeres, al entrar en contradicción con la construcción de su feminidad, asentada en la ternura y los cuidados. Desde luego *Getting Up* no es una excepción: el protagonista es un varón, que debe pintar más que los otros grafiteros. Varias investigaciones avalan que la música rap reproduce valores machistas y estereotipos de género (Águila Díaz, 2023). Por último, basta un vistazo a cualquiera de las portadas de la revista *HipFlow*, en donde puede verse normalmente a varones vestidos con estética rapera y en actitud agresiva, para evidenciar que reproducen estereotipos de género.

De la misma forma que los y las inexpertas grafiteras emplean las revistas, los videojuegos y la música para conseguir esos referentes, esos rasgos comunes, también permea, sobre todo, en ellos esa imagen de graffiti agresivo y exclusivo de varones. Una idea que probablemente haya desanimado a muchas mujeres a continuar o comenzar el camino del graffiti. BM28 trató este tema en su entrevista.

BM28: No sé porque había como mucha hostilidad hacia nosotras, pintaba mejor que nosotras, tenía más amigos. También he pensado que nosotras no contribuíamos a esa foto de graffiti masculino, que es muy testosterónico, ni si quiera íbamos de negro, somos chicas, tenemos el pelo largo, teníamos algo que rompe un poco con esa imagen de grupo agresivo.

Es importante recordar que los discursos son jugadas (Martín Criado, 1998) y que los informantes los usan para negociar su valor en el grupo, definir la situación y presentarse a sí mismos. Al mismo tiempo, hay que situar cada opinión del informante en el marco de su estrategia general (Martín Criado, 2014). Todo ello teniendo en cuenta que, las personas suelen apropiarse de discursos de expertos para sus luchas sociales dentro de los grupos y frente a otros grupos (Martín Criado, 2010).

Para este caso, la estrategia general de la mayoría de los y las entrevistadas sería presentarse a sí mismos como buenos y buenas grafiteras. Sobre todo, ellos, se apropiaban de los discursos de los académicos, citados anteriormente, que afirman que el graffiti llega cuando llega la cultura hip hop. Parece que no hay mejor forma de presentarse como un buen grafitero, que presentándose como uno que comenzó a pintar como dicen los expertos que se empieza: gracias a la cultura hip hop. Es posible recordar alguna cita de académicos como Pérez Sendra (2020: 209), que plantaba que "El nacimiento del graffiti llega de la mano de la cultura americana del Hip-Hip y la música negra, al igual que en prácticamente todas las ciudades españolas". Gracias al conjunto de entrevistas y observaciones se puede apreciar ese interés por parte de escritores y escritoras de graffiti por conocer qué dicen los investigadores acerca de sus acciones.

Además, todo este conjunto de producciones culturales (libros y textos académicos) son, como el resto de los capitales, bienes que los jugadores del campo del graffiti aspiran a acumular. El capital cultural puede existir en forma incorporada al cuerpo como conocimientos, ideas y valores o en forma de bienes tangibles (Bourdieu, 1979).

En forma incorporada al cuerpo cumple el propósito de mostrar ese capital cultural, para mostrarse como verdaderos grafiteros, además de construir la también mencionada cohesión de grupo. Al tiempo que, las producciones culturales se convierten en bienes de gran valor para el colectivo, poseerlos es signo de alto estatus. Especialmente, los fanzines, que al ser hechos a mano son ediciones limitadas y, por tanto, poseerlos signo de reconocimiento.

6. Conclusiones

Al principio del texto se ha mostrado que existe cierto vacío en la literatura académica a la hora explicar el proceso por el cual una persona comienza a pintar graffiti. Mientras que algunas investigaciones se conforman con señalar que la difusión de ciertas producciones culturales vinculadas al hip hop es la causa exclusiva del inicio de la actividad, otras apuntan hacia un descontento (generalizado) con la situación política. Este segundo grupo de publicaciones añade otro descuido al no hacer un trabajo de campo propio, lo que les lleva a confundir el graffiti con las pintadas políticas. Por tanto, la primera conclusión sería destacar la necesidad de diferenciar entre graffiti y pintadas políticas, así como de realizar trabajo de campo propio, empleando aquellas técnicas que permitan la interacción directa con los protagonistas.

Respecto al objetivo central de la publicación, aportar luz sobre el inicio de una persona en el mundo del graffiti se concluyen varias ideas. En primer lugar, que la mayoría de estas personas manifestaron gran interés creativo, hasta el punto de llegar a concluir estudios superiores relacionados con el diseño o la creación. También se asienta la idea de que los escritores de graffiti forman parte de un campo social, en los términos en los que lo definió Bourdieu (1980). Por tanto, un paso inicial relevante sería la incorporación de aficiones como *skate* que les permite compartir espacios físicos con otras personas del campo social y desarrollar habilidades de apreciación y distinción de los graffitis más destacables. En este momento comienzan a pintar graffiti de la mano de alguna nueva amistad, derivada de esta nueva afición y, en un momento posterior (en ocasiones simultáneo), comienzan a consumir ciertas producciones culturales vinculadas al hip hop (revistas, música, etc.) que les ayudan a construir su identidad colectiva como jugadores del campo social del graffiti.

Por tanto, en esta publicación no se niega la relevancia de las producciones culturales vinculadas al hip hop en los inicios de la actividad, simplemente se matiza el papel que juega, quedando vinculado a la capacidad ser una herramienta de construcción de

identidad colectiva proporcionando rasgos comunes al grupo (formas de vestir, marcas de ropa, música que compartir). Al mismo tiempo esta publicación ofrece otras características del fenómeno poco analizadas como son ese interés creativo y ese proceso de exploración de la ciudad.

Respecto a las diferencias de entre hombres y mujeres, se encuentra que existen algunas diferencias en el proceso. En primer lugar, opera como factor limitante una socialización diferencial que desanima a las mujeres tanto a patinar con *skate* como, posteriormente, a pintar graffiti. También se ha mostrado como algunas de las producciones culturales vinculadas al hip hop ayudan a construir una imagen de graffiti exclusivamente de varones que vuelve a alejar a las mujeres de la práctica de la actividad.

Por último, descubrir que este colectivo cuenta con ese gran interés artístico invita a las instituciones públicas a diseñar proyectos de intervención social que conecten con ese interés creativo y lo canalicen hacia formas de expresión que mejoren la calidad del paisaje urbano, como así ha ocurrido de forma esporádica en ciudades como Lisboa o Bilbao.

7. Referencias bibliográficas

- Abarca, Francisco Javier (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Águila Díaz, Javier (2023). Los efectos perniciosos de una identidad colectiva excluyente. El caso del rap español. *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(3), 1-20.
- Anduiza, Eva y Agustí Bosch (2004). *Comportamiento político y electoral*. Ariel.
- Angrosino, Michael (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Morata.
- Ballaz, Xavier (2009). El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano. En I. Markez Alonso, A. Fernández Liria y P. Pérez Sales (Eds.), *Violencia y salud mental. Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva* (pp. 131-144). Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Bastomski, Sara y Philip Smith (2017). Gender, Fear, and Public Places: How Negative Encounters with Strangers Harm Women. *Sex Roles*, 76, 73-88. <https://doi.org/10.1007/s11199-016-0654-6>
- Becker, Howard (2016). *Manual de escritura para científicos sociales. Cómo empezar una y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Siglo XXI.
- Becker, Howard (2018). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Siglo XXI.
- Beltrán Villalva, Miguel (2000). *Perspectivas sociales y conocimiento*. Anthropos.
- Bertaux, Daniel y Isabelle Bertaux-Wiame (1993). Historias de vida del oficio de panadero. En José Miguel Marinas y Cristina Santamarina Vaccari (Eds.), *La historia oral: Métodos y experiencias* (pp. 231-250). Debate.

- Bourdieu, Pierre (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30, 3-6. <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>
- Bourdieu, Pierre (1980). Le capital social. Notes provisoires. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 31, 2-3. <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2077>
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- Calsina Ponce, Wilber César; Benjamin Velazco Reyes y Sandra Imelda Huargaya Quispe (2020). El graffiti como una manifestación urbana en la ciudad de Puno. *Index, revista de arte contemporáneo*, 10, 42-59. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.317>
- Castleman, Craig (2012). *Getting up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*. Capitán Swing.
- Chmielewska, Ella (2007). Framing [Con]text: Graffiti and Place. *Space and Culture*, 10(2), 145-169. <https://doi.org/10.1177/1206331206298>
- Davison, Peter (Ed.). (2015). *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*. Austral.
- Figueroa Saavedra, Fernando (1999). *El graffiti movement en Vallecas. Historia, Estética y Sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Figueroa Saavedra, Fernando (2014). *El graffiti de firma. Un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*. Minobitia.
- Bruce, Caitlin Frances (2023). Movilidad, efimeridad y economías turísticas: Tour grafitero practicando running en León, Guanajuato. *Debats: Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 51-66. <https://doi.org/Doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.3>
- Gama-Castro, M. Martha y Freddy León-Reyes (2016). *Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión*, 28(2), 355-369. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.49933
- García Pardo, Belén (2018). La calle como espacio artístico de mujeres: La writer y la street artista. *Dossiers feministes*, 23, 125-141. <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2018.23.8>
- Gómez Muñoz, Jaume (2014). De Filadelfia a Europa: El viaje del graffiti. *ECLÉCTICA. Revista de estudios culturales*, 1, 33-47.
- Gómez Muñoz, Jaume (2015). *25 años de graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- González García, Ricardo (2016). La expresión artística de la ciudad y su influencia en la pintura: El cartel y el graffiti. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 9, 183-204. <https://doi.org/doi.org/10.22530/ayc.2016.N9.359>
- González Rivas, José Luis (2019). La construcción social del escritor de graffiti en Granada: Una aproximación cualitativa. En B. Tejerina, C. Miranda de Almeida y I. Perugorría (Eds.), *International Conference Sharing Society. The Impact of Collaborative Collective Actions in the Transformation of Contemporary Societies* (pp. 409-418). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- González Rivas, José Luis (2024). *Luchas de poder, conflictos en el espacio público y desigualdades de género entre escritores de graffiti*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco.

Grané Feliu, Pere; Montserrat Rifà Valls y Miquel Àngel Essomba Gelabert (2017). Educación comunitaria a través de las artes: Hacia una etnografía visual del graffiti y del arte urbano con jóvenes. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 12, 61-78. <https://doi.org/10.5209/ARTE.57562>

Kearl, Holly (2010). *Stop street harassment: Making public places safe and welcoming for women*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9798216019114>

Klein, Ricardo (2014). Ocho tesis equivocadas sobre el graffiti y el street art. *Cultura colectiva. Plataforma de arte y cultura latinoamericana*, 28 de marzo, ([enlace](#)).

Labrador Méndez, Germán (2020). El franquismo contra la pared. Poética y ciudadanía en las pintadas de la transición española. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 437-463. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074790

Llamosa-Escovar, David Francisco (2013). Hip Hop, la ciudad hecha imagen. El habitar en función de lo visual. *Revista NODO*, 8(15), 23-34.

López Jiménez, María Ángeles (1998). El arte de la calle. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 173-194. <https://doi.org/10.2307/40184082>

Martín Criado, Enrique (1998). Los decires y los haceres. *Papers. Revista de Sociología*, 56, 57-71. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.1944>

Martín Criado, Enrique (2010). El mito de la cultura coherente e integrada. En E. Martín Criado (coord.), *La escuela sin funciones. Crítica de la sociología de la educación crítica* (pp. 93-122). Bellatera.

Martín Criado, Enrique (2014a). Describir, explicar, participar en el debate público. La necesidad de la investigación cualitativa. *Arxius de Ciències Socials*, 31, 85-96.

Martín Criado, Enrique (2014b). Mentiras, inconsistencias y ambivalencias. Teoría de la acción y análisis de discurso. *Revista Internacional de Sociología*, 72(1), 115-138. <https://doi.org/10.3989/ris.2012.07.24>

Martín de la Maza, María Soledad (2014). El espacio público como territorio sexuado: El caso del Acoso Callejero desde un Enfoque de Género. *Revista Eltopo*, 3, 88-101.

Méndez Martínez, Aurora (2017). Las mujeres y la creación en la industria de los videojuegos en España: Oportunidades y dificultades en espacios masculinizados. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 545-560. <https://doi.org/10.5209/INFE.54912>

Merga, Margaret K. (2015). Access to books in the home and adolescent engagement in recreational book reading: Considerations for secondary school educators. *English in Education*, 49(3), 197-214. <https://doi.org/10.1111/eie.12071>

Mesa Muriel, Esther (2009). El graffiti en Extremadura: Una aproximación estética y antropológica. *Revista de estudios extremeños*, 65(2), 597-642.

Moraga González, Mario y Héctor Solórzano Navarro (2005). Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Revista Última Década*, 23, 77-101. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362005000200004>

Olivi, Alessandra (2016). Los graffitis urbanos: Expresión creativa del texto social. En Á. Rodríguez Díaz, M. J. Lozano Vega y E. Olid González (Eds.), *Sociología por todas partes. Símbolos y representaciones sociales de lo cotidiano*. Dykinson.

Pérez Sendra, Ramón (2020). *Escenas del graffiti en Granada. Una esfera pública de tensión estética y política*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.

Pick de Weiss, Susan y Ana L. López Velasco de Faubert (1979). *Cómo investigar en ciencias sociales*. Trillas.

Rodríguez, Salvador (2023). Granada desarrolla una herramienta de IA para detectar grafitis en tiempo real. *Granada hoy*, 22 de noviembre, ([enlace](#)).

Ruiz Olabuénaga, José Ignacio (2012). *Teoría y práctica de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto.

de Freitas Simões, Daniela V. (2012). De la defensa del street art y el graffiti como vanguardias del arte público. *{em_rgencia}*, 5, 48-59.

Stahl, Johannes (2009). *Street art*. H.F. Ullmann.

Taibo, Carlos (2018). *Los olvidados de los olvidados. Un siglo y medio de anarquismo en España*. Catarata.

Taylor, Steve J. y Robert Bogdan (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.

Tejerina, Benjamín (1992). *Nacionalismo y lengua*. CIS.

Vadillo Hurtado, Laura y Claudia Möller Recondo (2015). El arte inminente en el no lugar: Aportes para el estudio del fenómeno del graffiti. *Etnicex: revista de estudios etnográficos*, 7, 127-136.

Walsh, Michael (1996). *Graffito*. North Atlantic.