

El grafiti en el cine: memoria visual, patrimonio y subculturas

Francisco Delgado Chica | Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Granada

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/6021>

La historia del arte nos ofrece obras que funcionan como verdaderos termómetros sociales, capaces de reflejar las realidades, tensiones y comportamientos de su tiempo. Una pintura de Caravaggio, por ejemplo, no solo es una muestra de virtuosismo técnico, sino también un documento histórico que testimonia los gestos, emociones y actitudes de sus personajes y del propio autor. En esta misma línea, el cine ha desempeñado un papel semejante. Si el lienzo de Caravaggio captura un instante único e irrepetible, una película recoge una secuencia de múltiples momentos, ampliando el registro visual y narrativo de la experiencia humana. Así como en la Edad Media las pinturas y esculturas con escenas catequéticas sirvieron para educar al pueblo, el cine ha contribuido a documentar, preservar y difundir actitudes, comportamientos y prácticas culturales diversas. Por ello, resulta tan limitado reducir una pintura a un simple objeto decorativo como una película a un simple producto de entretenimiento: ambas poseen un potencial cultural y patrimonial mucho más amplio.

Una de estas prácticas culturales antiguas y recurrentes en el cine es el grafiti, manifestación que ha acompañado al ser humano desde tiempos remotos. Figueroa Saavedra (2017, 35) lo define como “una representación gráfica fuera de lugar (impropia, marginada o marginal) que deja huella física sobre un soporte por acción directa”. Esta práctica ha pasado de aparecer como elemento imperceptible o secundario en el cine a convertirse en protagonista de numerosas tramas cinematográficas.

Desde los orígenes del séptimo arte, el grafiti ha estado presente como parte del decorado urbano y como reflejo de una pulsión natural por dejar huella. Son abundantes las películas que lo exhiben de manera visible o incidental. Figueroa Saavedra (2023, 61) ha analizado, por

ejemplo, la presencia del llamado grafiti telefónico en *María de la O* (Francisco Elías Riquelme, 1936), producida por Producciones Cinematográficas Ulargui. En ella se aprecian inscripciones que hoy constituyen valiosos indicios para comprender esta práctica en el contexto granadino de los años treinta, en la línea de lo propuesto por Barrera Maturana (2011).

El mismo autor destaca que la ausencia del grafiti en el cine es tan significativa como su presencia (Figueroa Saavedra 2023, 148), especialmente a partir de las décadas de 1950 y 1960, cuando comenzó a asociarse con la inmoralidad, la suciedad o la delincuencia –pensamiento potenciado con el cine gánster–. Este cambio se inscribe en un contexto marcado por la censura, incluso antes de la generalización del cine sonoro (Zubiaur Carreño 1999, 280), en el que las autoridades reconocieron el potencial transformador de las películas y trataron de controlar los mensajes –explícitos o implícitos– que pudieran alterar el orden social.

Paralelamente, existen filmes que se centran en el registro, valorización y difusión del grafiti, los cuales se han convertido en recursos audiovisuales fundamentales para la investigación y preservación de esta manifestación cultural. Gómez Muñoz (2015, 997), en su tesis doctoral, recopila un corpus de 95 recursos –películas documentales, vídeos en acción, *videojams*, entre otros– dedicados al grafiti en sus distintas vertientes: desde el *hobo graffiti* hasta el *Hip Hop graffiti* y las expresiones autóctonas madrileñas. Su estudio incluye además filmes dedicados a figuras emblemáticas del arte urbano como Banksy y Blek le Rat, así como una selección de 20 producciones centradas en la escena de la Comunidad Valenciana, particularmente valiosa por su especificidad.

Dentro de esta filmografía destacan ejemplos paradigmáticos enfocados en la popularización de personajes míticos del “protograffiti”, como la película *Kilroy Was Here* (dirigida por Phil Karlson en 1947), sobre el famoso grafiti transformado en símbolo popular entre los soldados estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial, o *Turk 182. El rebelde* (Bob Clark, 1985), inspirada en la figura de Taki 183, pionero del grafiti neoyorquino. Estas obras demuestran cómo el cine no solo documenta una práctica, sino que contribuye activamente a la construcción del mito del escritor como héroe urbano y, a la vez, como transgresor del orden establecido. Recordamos que entre 1947 y 1985 la censura hacia el grafiti no deja de crecer, por lo que el héroe en el cine –el escritor de grafiti– es el villano en la vida real.

Comprender el valor del cine en relación con el grafiti implica reconocer su función como instrumento de memoria y salvaguardia. En primer lugar, porque el medio cinematográfico registra y reproduce una práctica de gran valor histórico, antropológico, artístico y social, que ha sido a menudo estigmatizada o perseguida. La represión de la escritura no autorizada –es decir, aquella que se sitúa fuera de los discursos oficiales– confiere a las películas que documentan el grafiti un valor añadido, ya que muchas de estas manifestaciones son efímeras y desaparecen sin dejar rastro (García Gayo 2016, 103). Gracias a directores sensibles a las subculturas urbanas, el cine se convierte así en uno de los pocos legados que permiten reconstruir el ecosistema del grafiti en un momento histórico determinado: sus protagonistas, costumbres, actitudes, estética, espacios y contextos sociales.

Ejemplos emblemáticos de este tipo de documentación son *Style Wars* (Tony Silver y Henry Chalfant, 1983) o *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1983) –esta última de carácter más ficcional–, que desempeñaron un papel decisivo en el conocimiento y diáspora del *graffiti* neoyorquino de los años ochenta. En el ámbito español, resulta especialmente relevante el documental con influencias del cine quinqué *Mi firma en las paredes* (Pascual Cervera, 1990) que, al igual que las fotografías de Miguel Trillo, retrata la efervescencia y ética del *graffiti* autóctono madrileño



Kilroy was here, Kansas City, Missouri | foto Marshall Astor

conocido como “flechero” (Abarca 2024, 66). La película captura la pasión de jóvenes que escribían sus nombres estilizados en las paredes de su entorno, con la figura de Muelle como referente principal y en un momento que comenzaba a llegar la influencia del *graffiti* estadounidense a Madrid.

A la luz de estos ejemplos, puede afirmarse que el cine debe ser abordado desde su dimensión patrimonial doble. Por un lado, como patrimonio cultural en sí mismo, en tanto que las películas forman parte del patrimonio histórico español según el artículo 50 de la Ley 16/1985, de 25 de junio. Por otro, como instrumento relevante en el proceso de tutela patrimonial (Castillo Ruiz 2022, 248), ya que documenta, preserva y difunde manifestaciones culturales emergentes, entre ellas el grafiti en sus distintas variantes, desde el histórico hasta el contemporáneo. El cine no solo ha contribuido a la popularización del *Hip Hop graffiti* estadounidense y a su expansión por Europa, sino que ha influido en el imaginario colectivo de varias generaciones y en la transformación visual de los paisajes urbanos. Su potencial trasciende el entretenimiento: las películas actúan como

registros de una realidad material e inmaterial que hoy forma parte del patrimonio cultural reciente. Los directores que han sabido observar esta práctica desde una mirada respetuosa se convierten en auténticos documentalistas, preservando visualmente obras de gran interés histórico, artístico y social, muchas de las cuales han desaparecido por la falta de tutela institucional.

En consecuencia, el cine debe considerarse no solo como un bien patrimonial protegido, sino también como un agente activo en la salvaguardia del patrimonio cultural contemporáneo y, concretamente, el grafiti. Su capacidad para registrar y difundir estas prácticas lo convierte en un medio de conservación complementario a las políticas patrimoniales tradicionales, capaz de mantener viva la memoria de una expresión urbana que, pese a su marginalidad y fugacidad, refleja de manera excepcional los valores, conflictos e identidades de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, J. (2024) *Guía del arte urbano de Madrid*. Madrid: Anaya
- Barrera Maturana, J.I. (2011) Grafitos y memoria histórica: la tapia del cementerio de Granada. En: *Actes du XVIIe Colloque International de Glyptographie de Cracovie: du 4-10 juillet 2010. Centre International de Recherches Glyptographiques (C.I.R.G.)*. Braine-le-Château: Éd. de la Taille d'Aulme, pp. 47-69
- Castillo Ruiz, J. (2022) *Los límites del patrimonio cultural*. Madrid: Cátedra
- Figueroa Saavedra, F. (2017) *Grafiti y civilización*, vol. 1. Madrid: Amazon
- Figueroa Saavedra, F. (2023) *Graffiti-phone. El grafiti telefónico a través del cine*. Wrocław: Amazon Fulfillment
- García Gayo, E. (2016) Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un Protocolo de conservación. *Ge-conservación*, n.º 10, pp. 97-108. Disponible en: <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.401> [Consulta: 07/11/2025]
- Gómez Muñoz, J. (2015) *25 Años de Graffiti en Valencia: Aspectos Sociológicos y Estéticos*. Tesis doctoral inédita. Universitat de València. Disponible en: <https://roderic.uv.es/items/fcca3343-8fcd-4195-9723-95e2a86c18f7> [Consulta: 06/02/2026]

- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 155, de 29 de junio. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534> [Consulta: 07/11/2025]

- Zubiaur Carreño, F.J. (1999) *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra