

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 29 de mayo de 2017.

Oficio No188/TDER/103/17.

C. MARIA DE LURDES MORALES VARGAS

Promoción: **SEXTA**

Matrícula: **14162016**

Sede: **TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.**

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del **JURADO** para el examen de grado del Programa de Doctorado en Estudios Regionales, para la defensa de la tesis intitulada:

"LA CIUDAD IMAGENADA: EXPRESIONES DISCURSIVAS EN TORNO A LA PRACTICA DEL GRAFFITI EN SAN CRISTOBAL DE LAS CASAS".

Se le autoriza la impresión de seis ejemplares impresos y cuatro electrónicos (CDs), los cuales deberá entregar:

- Un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis tesis y dos CD: Área de Titulación de Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales y a la Coordinación del Doctorado en Estudios Regionales.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

"Por la Conciencia de la Necesidad de Servir"

MTRO. GONZALO ESTEBAN GIRON AGUIAR

Director (a)



DR. APOLINAR OLIVA VELAS

Coordinador (a) del Doctorado en Estudios Regionales.



C.c.p.- Expediente/Minutario.
GEGA/AOV/mcmd*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
DOCTORADO EN ESTUDIOS REGIONALES



LA *CIUDAD IMAGENADA*: EXPRESIONES DISCURSIVAS EN TORNO A LA PRÁCTICA DEL *GRAFFITI* EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS

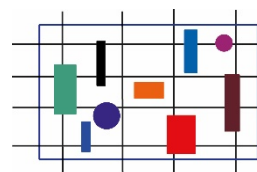
TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN ESTUDIOS REGIONALES

PRESENTA
MARÍA DE LOURDES MORALES VARGAS

DIRECTOR DE TESIS
DR. JUAN PABLO ZEBADÚA CARBONELL

CO-DIRECTORA DE TESIS
DRA. DULCE MARÍA CABRERA HERNÁNDEZ

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS
JUNIO 2017



Doctorado en
Estudios
Regionales

La realización de esta investigación fue posible gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), con número 343672, durante mis estudios de Doctorado en Estudios Regionales en la Universidad Autónoma de Chiapas, (UNACH).

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis se logró gracias al apoyo de todas las personas que directa e indirectamente colaboraron conmigo en el transcurso de la investigación. Mi agradecimiento y respeto.

A los graffiteros *Orbe*, *Punker*, *Dkdenz* y *DygNojoch* por su colaboración y entusiasmo desinteresados y por compartir conmigo su tiempo, su arte y su particular forma de ver y hacer *graffiti*.

Al Dr. Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Dra. Dulce María Cabrera por su confianza y asesorías y por apoyar esta investigación con su conocimiento y observaciones, por permitirme trabajar a mi propio ritmo y respaldarme con su gran calidad humana.

A los lectores designados, Dr. Fernando Lara Pina, Dr. Jorge Magaña Ochoa, Dra. Sofía Pincemin por las lecturas, precisiones y puntualizaciones para mi trabajo.

A los directivos de la Facultad de Artes, al Sindicato Académico (SPAUNICAH) y a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas por su respaldo.

A mi hijo Carlos Enrique por su templanza, resistencia y comprensión. Hijo mío vendrán mejores días, tus días, nuestros días.

A mi papá, mamá, hermanas, hermano, Darío –sobrino de mi corazón–, porque ya es tiempo de terminar con el largo duelo y renovar las sonrisas y los sueños.

A Adán compañero, mi compañero de días y noches, porque ya es momento de pintar otros cielos y escribir nuestros sueños.

A mis tíos Jesús y Estrella –compadre y comadre–, por su apoyo incondicional, su amor, por los tamales, bolitas y cocadas de los domingos, por sus entretenidas charlas de sobremesa, pero sobre todo por estar siempre aquí.

Finalmente, gracias al Universo, dios, dioses, maestros ascendidos, arcángeles y ángeles de la tierra por su bondad, energía, enseñanzas, por la fuerza y los tiempos perfectos.

DEDICATORIA

Si algo he aprendido en estos últimos años es que la vida es un hermoso regalo, cada instante, cada experiencia es una invitación abierta a re-pensar nuestro que-hacer como individuos, como entes pensantes, como seres de luz. Re-pensarse en cada momento implica caer una y otra vez, descender algunas veces hasta ese lugar donde la oscuridad es tan profunda, tan intensa que lo único que queda es levantarse y buscar con el último atisbo de esperanza un rayo de luz; luz de ayer, luz de hoy, luz de mañana; luz de la noche o del día; luz que nos convoca en todo momento a luchar incasablemente por los sueños que nos mantienen vivos y trazan nuestra historia. Por ello dedico esta tesis, y estos años...

A Carlos Enrique, mi primer amor, luz y faro de vida, de esta y tantas otras.

A Árian, pequeño regalo de amor en abundancia, luz de mi corazón.

A mi padre, quien siempre está aquí alimentándome con su amor, su dedicación, escuchando mis lamentos, mis sueños, siendo ángel de la guarda, guía, amigo.

A mi madre, mujer de vida quien con su eterno amor, con sus caricias, con sus besos, con sus sonrisas y mensajes diarios me anima a seguir en la lucha.

A Karla Elisa, Carlos y Ale, hermanas y hermano de mil batallas, de tantas vidas

De manera afectiva, dedico este trabajo también a aquellos jóvenes, quienes desde la periferia, desde lo oculto, *imagenan* la ciudad, reiteran de manera creativa su presencia y nos invitan a pensar que otro mundo es posible.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPITULO I. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD: EL CONTEXTO	19
1.1. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS. ESPACIO SIMBÓLICO DONDE HABITA LA CIUDAD INVISIBLE DE LA IMAGEN	20
1.2. EL CONCEPTO DE REGIÓN. ESPACIO SIMBÓLICO Y VIVIDO	27
1.3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD IMAGINADA	35
CAPITULO II. DISCUSIÓN TEÓRICA EN TORNO A LOS JÓVENES, LA IDENTIDAD Y EL GRAFFITI	41
2.1. JUVENTUD, CULTURAS JUVENILES E IDENTIDADES JUVENILES	42
2.1.1. La juventud como construcción social moderna	42
2.1.2. Culturas juveniles y la construcción de la identidad	45
2.2. INICIACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LA PRÁCTICA DEL GRAFFITI DESDE EL SER Y EL HACER	54
2.2.1. Auto-reconocimiento y reconocimiento de las identidades en la práctica del <i>graffiti</i>	57
2.2.2. La conformación de la identidad graffitera juvenil	64
2.3. LA CIUDAD COMO SOPORTE Y ESCENARIO EN LAS PRÁCTICAS URBANAS	70
2.3.1. El <i>graffiti</i> como practica cultural-artística discursiva	74
2.3.2. El graffitero y su relación con el espacio urbano de la ciudad: Hacer lugar	78
2.4. EL MURO COMO CONTENEDOR DE IDEAS, TIENE PODER EN LA CIUDAD	86
2.4.1. Motivos, sentidos y significados en la práctica de intervenir muros de la ciudad	92
2.4.2. La expresión simbólica del <i>graffiti</i> en la ciudad	97
CAPITULO III. HACIA LA CIUDAD IMAGENADA: TRAYECTORIA METODOLÓGICA	105
3.1. ANTECEDENTES DE LA TRAYECTORIA METODOLÓGICA	106
3.1.1. Acercamiento inicial a la ruta crítica de la investigación	112
3.1.2. Aproximación al trabajo de campo	113
3.2. ANTECEDENTES DE LA ACTIVIDAD GRAFFITERA EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS	119
3.2.1. Acercamiento a los sujetos entrevistados: <i>Orbe, Punker, Dkdenz, Dyg Nojoch</i>	133
3.2.2. La identidad graffitera de <i>Orbe, Punker, Dkdenz, Dyg Nojoch</i>	139

3.3. HACIA LA REDEFINICIÓN DEL TÉRMINO <i>GRAFFITI</i>	144
3.3.1. La tipología del <i>graffiti</i> para descubrir el estilo de los graffiteros	148
3.3.2. <i>Posgraffiti</i> : Las técnicas se mezclan y complejizan para dar vida a narrativas visuales	158
3.4. EL GRAFFITERO EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS: MOVILIDAD Y EMPLAZAMIENTO	162
3.4.1. El circuito de la imagen: Mapeo de la movilidad graffitera en San Cristóbal	167
CAPITULO IV. LAS EXPRESIONES DISCURSIVAS DEL <i>GRAFFITI</i> SE DEVELAN	170
4.1. SER-HACER	171
4.2. HACER-LUGAR	178
4.3. LA PRÁCTICA DEL GRAFFITI	191
CONCLUSIONES	204
BIBLIOGRAFÍA	211
ANEXOS	220



ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1. <i>MURAL EN TLATELOLCO</i>	52
IMAGEN 2. <i>PINTA EN LOS ALREDEDORES DE TLATELOLCO</i>	52
IMAGEN 3. <i>ESTENCIL DISNEY WAR</i>	102
IMAGEN 4. <i>MURAL ELABORADO EN EL MARCO DE LAS ELECCIONES PRESIDENCIALES DE 2012</i>	125
IMAGEN 5. <i>MURALES CONMEMORATIVOS DEL PRIMER ANIVERSARIO DE LOS 43 JÓVENES DESAPARECIDOS</i>	126
IMAGEN 6. <i>MURALES CONMEMORATIVOS DEL PRIMER ANIVERSARIO DE LOS 43 JÓVENES DESAPARECIDOS</i>	126
IMAGEN 7. <i>JÓVENES REALIZANDO MURAL EN CONMEMORACIÓN DE LOS ESTUDIANTES DESAPARECIDOS DE AYOTZINAPA</i>	126
IMAGEN 8. <i>TÉCNICA DE ESTENCIL CON MENSAJE ZAPATISTA</i>	128
IMAGEN 9. <i>TÉCNICA DE ESTENCIL CON MENSAJE ZAPATISTA</i>	129
IMAGEN 10. <i>MURAL PINTADO EN LOS MUROS DE LA CENTRAL DE CAMIONES LOS ALTOS DE CHIAPAS EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS</i>	129
IMAGEN 11. <i>MURAL DE NIÑA EN SEÑAL DE SILENCIO</i>	130
IMAGEN 12. <i>MURAL SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN EL GRAFFITI</i>	130
IMAGEN 13. <i>REPRESENTACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE BAJO LA TÉCNICA DE ESTENCIL</i>	131
IMAGEN 14. <i>REPRESENTACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE BAJO LA TÉCNICA DE ESTENCIL</i>	132
IMAGEN 15. <i>TAG REALIZADO EN LOS CAMPOS INFANTILES DE BASEBALL EN SAN CRISTÓBAL</i>	150
IMAGEN 16. <i>TAG REALIZADO POR LA HEMEROTECA SAN REMO EN ALGÚN LUGAR DE YUCATÁN</i>	151
IMAGEN 17. <i>TAG TIPO BOMBA</i>	151
IMAGEN 18. <i>TAG REALIZADO POR NSK EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, ORBE, MR. CIEN Y SAY</i>	152
IMAGEN 19. <i>PINTA REALIZADA POR ORBE PARA LA NSK CREW EN CRISTÓBAL DE LAS CASAS</i>	153

IMAGEN 20. <i>PINTA REALIZADA EN LA ZONA SUR DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, NSK CREW</i>	153
IMAGEN 21. <i>GRAFFITI REALIZADO EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS POR KLEAR</i>	154
IMAGEN 22. <i>VACAPOLLO EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, TERAZ PATUANO</i>	154
IMAGEN 23. <i>PERSONAJES REALIZADOS EN LA EXPO DEL FESTIVAL POSH EN SAN CRISTÓBAL</i>	155
IMAGEN 24. <i>PERSONAJES REALIZADOS EN LA EXPO DEL FESTIVAL POSH EN SAN CRISTÓBAL</i>	155
IMAGEN 25. <i>GRAFFITI REALIZADO EN VALLAS DEL CENTRO HISTÓRICO DE SAN CRISTÓBAL EN EL MARCO DEL PROYECTO POSH 2015, TERAZ PATUANO</i>	156
IMAGEN 26. <i>EJEMPLO DE TÉCNICA DE STICKER</i>	156
IMAGEN 27. <i>EJEMPLO DE TÉCNICA DE STICKER</i>	157
IMAGEN 28. <i>EJEMPLO DE MURAL</i>	158
IMAGEN 29. <i>EXPOSICIÓN REALIZADA POR PONCHO, EN EL BARRIO DEL CERRILLO EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, 6 DE MAYO DEL 2011</i>	160
IMAGEN 30. <i>EXPOSICIÓN REALIZADA POR PONCHO, EN EL BARRIO DEL CERRILLO EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, 6 DE MAYO DEL 2011</i>	160
IMAGEN 31. <i>MURAL: UNA PUERTA AL PASADO QUE NOS IDENTIFICA. CREADOR: PATRULLA ROJA & CENTAVITOS ROJOS, BARRIO DE TLAXCALA, 2016</i>	161
IMAGEN 32. <i>MURAL PINTADO EN LOS MUROS DEL RASTRO MUNICIPAL DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, PROPUESTA QUE EMERGE GRACIAS A LA ORGANIZACIÓN INDEPENDIENTE "REHABILITANDO LOS BARRIOS", 2015.</i>	162
IMAGEN 33. <i>PIEZA REALIZADA SOBRE PATRULLA MUNICIPAL POR PUNKER, 2010</i>	166
IMAGEN 34. <i>GRAFFITI REALIZADO POR ORBE, 2011</i>	196
IMAGEN 35. <i>GRAFFITI REALIZADO POR ORBE, 2014</i>	198
IMAGEN 36. <i>PIEZA REALIZADA POR DKDENZ, 2015</i>	200
IMAGEN 37. <i>PIEZA REALIZADA POR DYG NOJOCH, 2014</i>	201

ÍNDICE DE MAPAS

MAPA 1. <i>UBICACIÓN DE LAS CALLES, BARRIOS Y LUGARES DONDE SE HA DETECTADO MAYOR PRESENCIA DE GRAFITIS E INTERVENCIONES EN MUROS DE LOS SUJETOS PARTICIPANTES EN LA INVESTIGACIÓN</i>	168
MAPA 2. <i>CARTA URBANA DEL TERRITORIO QUE CONFORMA SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS</i>	185
MAPA 3. <i>PLANO URBANO DEL TERRITORIO QUE CONFORMA SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS</i>	186
MAPA 4. <i>UBICACIÓN DE LAS ZONAS DE MOVILIDAD Y EMPLAZAMIENTO DE LOS GRAFFITEROS DYGNJOCH, PUNKER, DEKDENZ Y ORBE</i>	187
MAPA 5. <i>UBICACIÓN DE LAS ZONAS DE MOVILIDAD Y EMPLAZAMIENTO DEL GRAFFITI EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS: LA CIUDAD IMAGENADA</i>	191



INTRODUCCIÓN

¿Qué les queda por probar a los jóvenes en este mundo de paciencia y asco? ¿sólo graffiti? ¿rock? ¿escepticismo? También les queda no decir amén, no dejar que les maten el amor, recuperar el habla y la utopía, ser jóvenes sin prisa y con memoria, situarse en una historia que es la suya, no convertirse en viejos prematuros.

Mario Benedetti.

Hoy algunos jóvenes¹ son protagonistas en la reconfiguración social-cultural y política que se vive actualmente en muchos países latinoamericanos, muestra de ello es su presencia como actores de los distintos procesos de movilización –social, cultural, política y estudiantil– que no pretenden otra cosa más que construir “lo común” desde su propio quehacer político, social y cultural: forjar nuevos procesos de democracia; construir otras formas organizativas para re-pensar los modos de actuar de los sistemas hegemónicos; fundar desde sus realidades procesos de inclusión social y participación ciudadana; todo, desde sus propias trincheras, asumidos en su papel de “jóvenes” pensantes, críticos y reflexivos.

Así pues, la presencia de la juventud en Latinoamérica es cada vez es más evidente, pues son quienes creen que otro mundo es posible. Propician los espacios –donde sea– para contribuir al proceso de re-construcción y re-significación del mundo –su mundo– y de la realidad histórica. De ahí que el tema de la juventud y las formas en como los jóvenes participan socialmente y culturalmente son relevantes.

La acción participativa del joven en la construcción de este nuevo mundo se manifiesta (entre muchas otras formas) a través de las distintas prácticas que fundan y llevan a cabo en los espacios públicos y privados de las ciudades; generalmente organizados por voluntad propia en colectivos y culturas urbanas. Dicha forma de organización les posibilita expresar libremente su propia realidad desde diversos lenguajes y procederes. Los espacios

¹ En este sentido la expresión “los jóvenes” conduce a la idea de la “juventud” expresada como un valor y no como una etapa biológica (Urcola, 2003). La juventud así existe siempre y cuando cree su propia identidad, que no es una sino múltiple en sus manifestaciones y formas de expresarse, pero requiere de una amalgama que no sea el rango de edad para ser definida (Taguenca, 2009:186). Es la juventud expresada por Reguillo (2003) como una etapa de transición consiente y autónoma.

públicos y sus intersticios se convierten así en los lugares adecuados para revelar su presencia, protestar, reclamar o decir lo que piensan, creen y sienten.

La práctica cultural-social-artística del *graffiti* es una de las tantas que se expresan en el espacio urbano público de las ciudades. Algunos sujetos encuentran en ella otra manera para ejercer su derecho a la libre expresión, su derecho a “ser jóvenes” y ser visibles entre los seres desconocidos que habitan la ciudad, los “otros”. El espacio urbano público es el espacio donde confluyen de manera natural la diferencia y diversidad cultural y de pensamientos. En otras palabras, es el “lugar” donde hacen “lugar”.

Así, los espacios urbanos de las ciudades: barrios, parques, calles, muros se traducen en una galería para los graffiteros; espacio donde los jóvenes colectivizan, se posicionan como sujetos críticos, se acrisolan y disputan en torno a la producción de un *graffiti*: dispositivo cultural que otorga otra configuración y significado al espacio donde se implanta. Bajo esta premisa, la urbe se considera como receptora activa de los cambios que supone el mundo actual; un espacio socio-cultural-artístico en donde se reelabora, adecua y converge el sentir individual o colectivo existente y desafía al ser humano (Vázquez Roca, 2007:5).

El uso voluntario del espacio público para la realización del *graffiti* por parte de los graffiteros implica –para muchas esferas de la sociedad y para las autoridades– una potente violación al paisaje urbano normado por reglas e intereses. La práctica del *graffiti* puede pensarse entonces como un ejercicio de autonomía que deviene en una disputa simbólica por el uso de los espacios públicos y urbanos. Dentro de dicha práctica por un lado está el graffitero que ejerce libremente su práctica, y por el otro están la sociedad, la autoridad, las instituciones, el observador –la mayoría de veces– increpándolo, proscribiéndolo o criminalizándolo socialmente, tal como se verá más adelante que sucedió en San Cristóbal de Las Casas entre 2009 y 2010 después de un sinfín de controversias políticas.

En el año 2007 nacen en San Cristóbal los primeros *grafittis* discursivos influenciados por la corriente global de la intervención de muros. Los graffiteros de San Cristóbal irrumpieron las calles pintando muros y edificios representativos, provocando disgusto en las esferas políticas y círculos de la sociedad. A partir de ese año se desplegó una persecución en contra de los graffiteros que violentó sus derechos humanos; esto se tradujo en violencia

simbólica, represión y, como consecuencia, años después el asesinato de un graffitero (quien fue sorprendido haciendo un *graffiti*). Estas acciones fueron resultado de las medidas represivas tomadas por el Ayuntamiento en contra de las manifestaciones juveniles en espacios públicos; medidas que criminalizaron socialmente a los jóvenes y sus expresiones culturales, más aún, que dan cuenta del repudio a la práctica del *graffiti* y los graffiteros.

Ante esta represión diversas organizaciones levantaron la voz a través de marchas, mítines, pronunciamientos, eventos culturales y académicos, que buscaron analizar y cuestionar este tipo de políticas poniendo en evidencia la falta absoluta de políticas públicas inclusivas para la juventud en San Cristóbal de Las Casas y del estado de Chiapas en general.

Ahora bien, en San Cristóbal de Las Casas la práctica del *graffiti* ha servido como punto de partida para re-pensar a los jóvenes y sus diversas manifestaciones; el *graffiti* ha fungido como lenguaje que expresa abiertamente la existencia de sujetos que eligen libremente a la pinta en muro como su propia insignia de resistencia simbólica a los poderes hegemónicos que los prefieren silentes, invisibles; resistencia ante la constante debacle económica, social y política que implica vivir en un país latinoamericano dirigido por actores políticos faltos de visión y estrategia.

Así, el *graffiti* se ha vuelto cada vez más común entre los jóvenes ya que ha sostenido y afianzado la disidencia en momentos álgidos. Es para ellos símbolo constante de la digna resistencia; instrumento de lucha; narrativa autobiográfica que da voz y denuncia y que deja cuenta clara en los muros de la posibilidad, el deseo, la esperanza y la necesidad de otras realidades.

La práctica del *graffiti* puede considerarse así una forma de expresión libre que nace de las motivaciones personales de un sujeto o grupo de sujetos influenciados por el contexto en donde se desenvuelven.

En San Cristóbal de Las Casas el discurso que los jóvenes buscan hace prevalecer mediante la práctica del *graffiti* es el de la búsqueda de igualdad, justicia, o el de aquellos sueños personales narrados desde distintas perspectivas. Las narrativas visuales hablan del sentir de sus autores, de su propia catarsis, sueños, deseos, imaginación y el futuro incierto. Pretenden enlazar la vida de quien las crea con la vida de quien las aprecia e interpreta,

creando –sin saber– puertas hacia ciudades invisibles o abriendo ventanas a otros mundos posibles.

Este mundo álgido, incierto, irreverente pero a la vez sutil y formativo como lo es el mundo del *graffiti* es el que creó los cimientos de esta investigación que lleva por título: *La Ciudad Imagenada*. Expresiones discursivas en torno a la práctica del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas que comenzó a gestarse en el año 2014 y que busca, desde un paradigma cualitativo, a través de entrevistas realizadas a algunos productores del *graffiti*, dar voz a aquellas estrategias que los actores utilizan dentro de su práctica ya sea para denunciar, promover o simplemente soñar una realidad difícil, caótica, esperanzadora o irrelevante.

Así, diversas expresiones discursivas en torno a la práctica del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas se consideraron para construir el objeto de estudio, ello implicó entender al producto final de esta práctica: el *graffiti* como imagen. Para desentrañarlas fue de vital importancia recoger, desde la propia oralidad de los sujetos, todas aquellas narrativas, memorias, historias, relatos (que también se consideran discurso) que florecen en el ejercicio cotidiano de la práctica sociocultural del *graffiti*. Se analizaron los discursos de algunos graffiteros, a partir de ejes reflexivos como: la cultura, la identidad, la ciudad y la ciudadanía y la apropiación de los espacios urbanos desde las nociones de “hacer lugar” y emplazamiento. Se consideró que el *graffiti* y su imagen son el lenguaje, una especie de resultado final que aglutina todo lo que conlleva la práctica cultural.

El objetivo general de este trabajo consistió en “interpretar las expresiones discursivas en torno a la práctica del *graffiti* en la Ciudad de San Cristóbal de Las Casas” partiendo de la pregunta: ¿cuáles son los discursos que poseen los *grafittis* que los jóvenes plasman en los muros de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas? El propósito es comprender los discursos que manan desde la voz y el pensamiento de estos jóvenes que utilizan a la imagen en muros como dispositivo expresivo de su pensamiento y a la ciudad como lienzo. Otro de los propósitos fue comprender los elementos culturales relacionados a la práctica del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas como guía para la construcción de *La Ciudad Imagenada*; propuesta analítica que remite a lo que se imagina; a los sentidos y significados que los graffiteros construyen en y sobre la práctica. Ellos, a través de la práctica social-

cultural-artística del *graffiti* y como parte de sus propias experiencias de vida, *imaginan* y *llenan de imágenes* la ciudad, o, dicho de otra manera, *imagenan* la ciudad.

En el mismo orden de ideas diversas interrogantes con objetivos específicos fungieron como columna vertebral para pensar y re-pensar la génesis de esta investigación en distintos momentos. En este sentido, ¿por qué las imágenes poseen un discurso propio y son objetos del pensamiento de los jóvenes graffiteros de San Cristóbal de Las Casas?, ¿Cómo es que a través de estas prácticas per-fórmicas los jóvenes asumen y generan identidades simbólicas?, ¿Por qué algunos jóvenes utilizan la práctica sociocultural del *graffiti* como el lenguaje que les permite expresar o sistematizar en propuestas discursivas diversos momentos de la político o realidad social de San Cristóbal de las Casas? ¿Cómo se construyen identidades a partir de la práctica socio-cultural del *graffiti*? Me interesa a través de estos ejes analizar la estética formal y conceptual de los murales urbanos, con el propósito de cartografiar visualmente la ciudad y mostrar cómo estas imágenes (objetos del pensamiento) reconfiguran y resignifican a la ciudad como espacio vivido, esto para esclarecer la gran interrogante que figura en mi propuesta: ¿de qué forma la producción del grafiti se inserta en el espacio urbano, configura o re-configura a la ciudad como espacio vivido?

Para lograr dichos objetivos e intentar dar respuesta a las preguntas planteadas fue indispensable la interacción directa entre el investigador y el sujeto. Cabe decir que la observación participante, las entrevistas a profundidad (realizadas en el periodo comprendido entre diciembre de 2014 a octubre de 2015) y el registro fotográfico fueron las herramientas utilizadas en esta investigación que se inscribe dentro de los estudios sociales-culturales y urbanos que buscan comprender a las juventudes, sus diversas prácticas y dinámicas en el espacio urbano.

Los sujetos que cooperaron y participaron en esta investigación se denominan a sí mismos como *Orbe*, *Punker*, *Dyg Nojoch* y *Dkdez* graffiteros; todos tienen diferentes trayectorias y estilos y algunos actualmente continúan pintando como parte de sus actividades cotidianas. Mi interacción con sujetos participantes pone de manifiesto la relevancia de esta investigación ya que analiza a una cultura urbana a través de la comprensión de su propia práctica.

A continuación mencionaré muy someramente las diferentes fases durante el trabajo de campo. Como primer acercamiento al terreno del *graffiti* se realizó un registro fotográfico y la ubicación de las calles y espacios en donde se detectó el mayor número de piezas de *graffiti* en la ciudad de San Cristóbal de las Casas. De dichos acercamientos fue posible generar un panorama general de la intervención urbana de la imagen que se realiza en la ciudad, se creó una bitácora visual y se llevó a cabo el contacto con algunos graffiteros (informantes clave) quienes propiciaron el primer acercamiento con los autores participantes en esta investigación. Con todos se conversó ampliamente en distintos momentos.

Debido a que las culturas juveniles se hacen visibles en la ciudad y en sus espacios públicos, la ciudad se entiende entonces como una realidad construida, histórica, sociocultural, política, imaginada que posee una concentración humana diversa poseedora de identidades: seres humanos unidos en pequeñas sociedades que tejen un espacio amplio y complejo en donde su diversidad converge, se adecúa, construye o de-construye cíclicamente. Desde esta perspectiva el *graffiti* puede ser abordado desde su complejidad simbólica (Gómez, 2012) como elemento cultural que resemantiza y complejiza el espacio urbano en donde se inserta. De ahí que los productores del *graffiti* sean considerados como sujetos activos en la construcción de la ciudad, al conquistarla, aunque sea de manera efímera.

En este sentido y como respuesta tentativa a las preguntas planteadas anteriormente el *graffiti* puede ser interpretado como una forma particular de participación ciudadana y como una práctica sociocultural-artística en cuyas historias podemos encontrar múltiples narrativas, historias, relatos o discursos escritos por sus propios autores quienes de manera simbólica proponen nuevas formas de habitar la ciudad.

La tesis está organizada en cuatro capítulos y un apartado de conclusiones. En el capítulo primero titulado *Hacia la construcción de la ciudad: El contexto* se presentan los fundamentos teóricos –analíticos y contextuales que sirvieron de nodo para construir la noción de *Ciudad Imagenada* y los elementos para aproximarse al contexto en donde se desarrolla la investigación. Acercarse al concepto de región y a la comprensión de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas desde sus antecedentes históricos sociales más trascendentes

fue de suma importancia para explicar cómo y porqué esta ciudad se convierte en el espacio idóneo para estudiar una práctica como la del *graffiti*.

San Cristóbal de Las Casas, más allá de su propia conformación territorial, es un espacio social, cultural que se construye desde las vivencias y prácticas de los sujetos que la habitan. La ciudad se entiende entonces como un lugar vivido que se erige desde las prácticas, experiencias, emociones que los habitantes desarrollan en su interior. De esta manera el *graffiti* puede plantearse como una práctica constitutiva de la *ciudad Imagenada*, ciudad que vive como intersticio en las propias arterias de San Cristóbal de Las Casas.

Este primer capítulo acerca también a la noción de región como un constructo que el investigador hace para dar cuenta de una realidad existente en un espacio social y tiempo determinados, así se da nombre a la *Ciudad Imagenada*; elemento que se construye a partir de un ejercicio analítico y que dar pertinencia al estudio como región-ciudad o ciudad invisible (Calvino, 1972) o imaginada.

En el segundo capítulo titulado *Discusión teórica en torno a los jóvenes, la identidad y el graffiti* se da cuenta, a través de herramientas teóricas, de la diversidad de los universos juveniles y la conformación de las identidades, centrándose en el grupo juvenil de los graffiteros en San Cristóbal de Las Casas. De inicio se plantea, desde un enfoque cultural y sociohistórico, que el joven puede definirse por las características que lo distinguen del niño y el adulto, mientras que la condición juvenil hace referencia al sujeto, joven de carne y hueso, que se constituye socialmente de diversas maneras, siempre en relación a un conjunto de variables y categorías que cambian de un espacio y tiempo a otro (Reguillo, 2000). Sin embargo, la noción de joven moderno (Reguillo, 2000) da cuenta de la diversidad juvenil tomando en cuenta la pluralidad de formas y experiencias sociales colectivas que se expresan en estilos de vida distintos y se construyen en diferentes espacios o recodos institucionales (Urteaga, 2011 citado por Gómez, 2012). Así, el *graffiti* es un elemento que forma parte de este amplio compuesto de culturas (Feixa, 1999), mismo que se funda como pequeñas sociedades juveniles y que posee una lógica parcialmente autónoma.

Dicho capítulo dibuja una brecha para acercarse a este fragmento juvenil, además de contextualizar al lector sobre la práctica del *graffiti*, sus fundamentos teóricos, la postura

que se asume en torno a este concepto y la situación de la práctica en San Cristóbal desde sus antecedentes hasta la realidad actual considerando en todo momento la visión de los sujetos participantes quienes permiten comprender cómo se ha configurado este campo (Gómez, 2012).

En este capítulo se analiza también la manera en que el *graffiti* puede ser entendido como una forma de apropiación autónoma del espacio público. La ciudad es considerada como un espacio social amplio, construido e imaginado en donde se demarcan territorios, convergen simbólicamente distintas identidades y proyectos individuales o colectivos. Se aborda al *graffiti* como creador de identidades juveniles, mismas que pueden entenderse como etapas transitorias, asumidas como umbrales semantizados y simbolizados de adscripción y diferenciación (Valenzuela, 2010). Lo anterior conduce a pensar en la parte simbólica de la práctica del *graffiti* y del *graffiti* mismo como producto cultural situado en un espacio-tiempo determinado.

Desde el enfoque sociocultural y de heterogeneidad propuesto se reconoce la parte activa de los jóvenes en la construcción de su condición “de joven” que hace uso de la cultura y de las prácticas sociales-culturales en el espacio público para proponer otras maneras de “ser joven”, hacer cultura, construir territorios, usar la ciudad, formar política o proponer otras formas de construir ciudadanía.

En el capítulo tercero titulado *Hacia la Ciudad Imagenada: Trayectoria metodológica* se presenta la ruta crítica que siguió esta investigación para lograr los objetivos planteados, así como información y testimonios relevantes para el estudio y que se recabaron a través de las herramientas elegidas: observación participante, entrevista a profundidad y fotografía. De ahí que en el capítulo cuarto y último se presentan las expresiones discursivas para reafirmar lo expuesto en los capítulos anteriores. Ahora bien, para poder agrupar la información obtenida por las fuentes se optó por distintas categorías de análisis: 1) el ser-hacer, 2) la ciudad desde la categoría de hacer-lugar y, 3) el *graffiti* como experiencia, a fin de establecer sub-categorías nacientes de las entrevistas realizadas a los actores del *graffiti*, quienes, a través de sus expresiones, permiten adentrarnos a la práctica urbana del *graffiti* desde este

espacio convertido en lugar: la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y vislumbrar así y finalmente a *La Ciudad Imagenada*.



pdfelement



CAPÍTULO I

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

EL REVOLUCIONARIO ~~ACTIVA~~ NO HABLA!
SE DECONSTRUYE

CAPITULO I

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

1.1. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS. ESPACIO SIMBÓLICO DONDE HABITA LA CIUDAD INVISIBLE DE LA IMAGEN

El interés por estudiar la presencia del *graffiti* en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas surge del interés que me despertó andar la ciudad, pasear en ella y observar que el paisaje urbano, los espacios públicos, los contornos, los muros y bardas se han modificado visualmente con los años. Mi andar en este sentido se convirtió en un proceso de construcción experiencial en donde la mirada, presente en todo momento, generó su propia dinámica de acercamiento empírico.

Así nace la mirada, una *mirada a ras de suelo* (De Certau, 2000), la mirada del saber cotidiano y ordinario (Domínguez, 2007: 282) que habla de lo que se posibilita y constituye en los espacios del andar. El andar implica también recuperar el espacio de la ciudad desde la mirada del caminante como protagonista del conocimiento (Domínguez, 2007: 282); en este actuar no se produce una mirada contemplativa de un solo espacio, sino múltiples miradas, diversas experiencias y recorridos.

En este sentido la realidad no está constituida en su totalidad pues las posibilidades se hacen y deshacen en el devenir, como lo afirma Domínguez (2007). Así, la información dentro del espacio urbano puede propiciar una transformación simbólica o interpretación distinta del territorio. De esto nace la “ciudad invisible” a la manera de Italo Calvino (2012) o una ciudad Imaginada a la manera de Armando Silva (1993). La ciudad de esta forma puede presentarse como un interminable ejercicio visual que se nutre gracias a la mirada de los dibujos, imágenes que usan de soporte un muro, una barda. Imágenes que dentro de este estudio se denominan *graffiti*

Así entonces San Cristóbal de Las Casas es la ciudad que propicia el andar a ras de suelo, el espacio que presta sus calles para disfrutar un interminable ejercicio visual, o para descubrir un territorio nuevo, su historia, su gente. Es la frontera imaginaria o una ciudad invisible.

Ahora bien, San Cristóbal de Las Casas es un municipio del sureste mexicano. Centro social, cultural y político de la región económica V, denominada "Altos Tzotzil-Tzeltal" del Estado de Chiapas. La construcción de la ciudad se remonta al periodo 1524-1526, momento de la primera exploración española encabezada por Luis Marín y al otorgamiento de títulos de encomiendas sobre los pueblos de la región impuesta por las autoridades españolas. La fundación de la ciudad se le imputa a Diego de Mazariegos, quien erige entonces este lugar como una de las primeras poblaciones españolas en el Continente Americano. Es considerada como una de las ciudades coloniales e históricas del Estado.

La entidad política-administrativa se configuraba en ese entonces por los territorios poblados por tsotsiles, tzeltales, zoques, y tojolabales de Chiapas; gestionada por la Capitanía General de Guatemala que presidía Pedro de Alvarado. La ciudad desde entonces se trazó considerando que las concentraciones de los grupos étnicos debían circunscribirse a la periferia. En este sentido Aubry (1991) señala que la congregación de los grupos étnicos en la entonces periferia de la ciudad obedecía a un sistema de defensa organizado por los conquistadores, quienes a través de este diseño definieron un modelo de "ciudad dual" que consistió en la conformación urbana poseedora de un centro habitado por españoles, criollos y mestizos y una periferia indígena. Este tipo de organización socio-espacial seguirá arraigado en los siguientes siglos.

Hablar de San Cristóbal de Las Casas implica entretener los entramados históricos de la ciudad junto a los conflictos sociales-interculturales que se han vivido en su interior; hablar de los pueblos indígenas y mestizos que confluyen en ella, las leyes que se ejecutan en su interior, también de sus inundaciones, de las epidemias y crisis económicas, la explotación de los recursos naturales, el alto crecimiento demográfico al que se ha visto expuesta en el último tiempo, como veremos a continuación, por una diversidad de culturas que arriban a ella en busca de mejores condiciones de vida, o de aquel sueño multicultural revolucionario que se despertó gracias al movimiento de 1994.

Por su ubicación geográfica la ciudad funciona como cabecera de las poblaciones aledañas: Zinacantán, Chamula, Tenejapa, Huixtán, entre otras, que llegan a realizar distintas actividades (generalmente económicas y administrativas). En las últimas tres décadas del

Siglo XX la población en San Cristóbal se incrementó debido a la migración forzada derivada de los conflictos religiosos en las poblaciones cercanas a San Cristóbal. La primera oleada de desplazados por conflictos religiosos que se asentaría en la ciudad llegó en la década de los setenta, provenientes del municipio de San Juan Chamula, municipio que –históricamente– se ha reconocido como uno de los lugares donde se hace uso de la violencia por la intolerancia religiosa. Estas primeras migraciones de desplazados llegan a San Cristóbal en calidad de refugiados; muchos años después la ciudad se convierte en su hogar definitivo y así lo ha sido por generaciones.

En décadas siguientes los conflictos religiosos, la violencia de género, los problemas sociales y políticos al interior de las comunidades; la depreciación de la tierra, el desgaste agrícola del suelo, las crisis financieras del campo fueron y han sido motivo y causa de las múltiples migraciones y desplazamientos humanos del campo a la ciudad. Los primeros migrantes ya asentados y establecidos como habitantes de la ciudad –en su atributo de líderes sociales o de organizaciones rurales o campesinas– de alguna manera ayudaron para que nuevos desplazados de las comunidades, en su calidad de migrantes buscaran en San Cristóbal mayores y mejores posibilidades de sobrevivencia con respecto al medio rural.

Líderes y organizaciones sindicales indígenas, desde entonces, han jugado un papel importante al impulsar y catapultar las demandas de los nuevos indígenas urbanos, fenómeno que se fortalece y se instaura con más ímpetu a partir del levantamiento zapatista de 1994, cuando se reconoce al movimiento como la coyuntura idónea para impulsar las demandas.

Desde entonces los migrantes indígenas se han establecido y apropiado de las colonias o barrios situados en la periferia de la ciudad, primordialmente en la zona norte. La presencia de migrantes de zonas rurales en la ciudad ha transformado no solamente el paisaje urbano, sino también el tejido social de la población (Aubry, 1991; Palacios, 2009; Rus, 2009).

El 1 de enero de 1994 se levantó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Sus primeras acciones incluyeron la toma de las cabeceras municipales Oxchuc, Huixtan, Chanal, Altamirano, Las Margaritas, Ocosingo y San Cristóbal de Las Casas. Los antecedentes

de este movimiento se remontan a la década de los setenta del Siglo XX; a las montañas del sureste Mexicano, en la Selva Lacandona cuando un grupo de activistas organizados y fundamentados en la ideología de las guerrillas latinoamericanas de esos años, decide fundar el 17 de noviembre de 1983 el EZLN (Ávila, 2015:244).

Para muchos analistas el levantamiento armado indígena del EZLN puede considerarse como la primera gran manifestación antiglobalización. Dicho acontecimiento tuvo resonancia en Chiapas, en México y en el mundo pues detonó movilizaciones en el ámbito internacional, “a favor de una causa que posibilitaba el discurso de los desamparados” (Zebadúa, 2008:27).

El EZLN cimbró las estructuras políticas, económicas, ideológicas y sociales de la nación, al declarar la guerra al ejército federal mexicano en 1994 (Ávila, 2015:245). Toda la tesis ideológica-política y de cambio que emerge del y junto al Ejército Zapatista el 1° de enero de 1994, convierte a esta fecha en todo un acontecimiento simbólico para Chiapas. Con esta primera acción el EZ anunciaba su propósito de avanzar sobre la Ciudad de México, oponerse a la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio, declaraba la guerra al ejército federal y, además, comunicaba su propósito de quitar de la presidencia de la república al entonces presidente Carlos Salinas de Gortari (Ávila, 2015:245). El TLC entre Estados Unidos, México y Canadá se considera uno de los tratados comerciales más grandes del mundo.

A partir de ese momento el Estado de Chiapas estaría en la mira internacional y captaría la atención de nacionales y extranjeros:

El levantamiento de los indígenas choles, tzeltales, tzotziles, tojolabales, mames entre otros, atrajo la solidaridad de cientos de miles de mexicanos, que de manera abrupta descubrieron que existían millones de compatriotas en la miseria (...). (Ávila, 2015:245)

Así, una nueva oleada de migrantes interesados en el conflicto zapatista, simpatizantes, observadores, etcétera, llegarían a Chiapas con la intención de fijar su residencia en el estado. San Cristóbal de Las Casas desde entonces ha albergado a estos nuevos pobladores quienes han influido en las dinámicas sociales, espaciales, ideológicas y económicas de la ciudad. El

año de 1994 sería crucial para el cambio de la vida cotidiana de los habitantes; la llegada de nuevos habitantes configuraría como se menciona líneas arriba una dinámica social distinta.

A inicios de esa década, Chiapas estaría en la mira del mundo, especialmente San Cristóbal, por ser una de las ciudades más representativas del movimiento. La presencia zapatista trajo consigo habitantes de otras latitudes y cambios radicales en la mentalidad de los pueblos aledaños. Las demandas zapatistas se convirtieron entonces en proclamas sociales proferidas por distintos grupos: campesinos, sindicatos, estudiantes, etcétera. La justicia, democracia, libertad, tierra, trabajo, educación, serían consignas de lucha contra los gobiernos opresores y muestra del descontento ante la situación económica y política que generará diversas manifestaciones de repudio en los años siguientes. Como apunta Zebadúa (2008: 27), el efecto simbólico de tal acontecimiento queda manifiesto en lo siguiente:

Un grupo de indígenas, el sector más empobrecido de México, portando armas y declarando la guerra al Estado mexicano, aparece en la escena nacional de un país caracterizado en relación al resto de países latinoamericanos por una relativa paz social sostenida por el autoritarismo del partido único dominante durante casi 75 años. El movimiento indígena puso el dedo en la llaga de la modernización neoliberal mexicana, e hizo los reclamos sociales más elementales que cualquier sector de la población pudiese hacer, como salud, vivienda, educación, libertad y reconocimiento pleno de las etnias, justo en un contexto internacional donde ya se brindaba por el "fin de la historia" como el modelo más elaborado del capitalismo.

Ahora bien. Estos nuevos habitantes, resultado de los cambios que se dieron en Chiapas en la década de los noventa del siglo XX, se dedican a la investigación, docencia, la cultura y el comercio informal. Ejecutan roles en distintas esferas, tanto en la parte técnica o como miembros de organizaciones no gubernamentales, estudiantes, artistas, profesionistas de toda índole, comerciantes, empresarios, artesanos (Palacios, 2009). Todo esto fortalece la imagen de San Cristóbal de Las Casas en las décadas siguientes como un espacio alternativo en el mundo, no solamente por su potencial turístico, sino como un escenario multi-étnico, cultural y político, debido a la carga simbólica de las múltiples manifestaciones políticas,

sociales, culturales y artísticas que, entre otras cosas, le otorgaron a la ciudad un ambiente revolucionario que en ese momento reunía un sentir colectivo y que se extendería a lo largo de los años hasta la época actual.

San Cristóbal de Las Casas hoy en día alberga una población de 185,917 habitantes, según datos del INEGI hasta el 2010² cinco veces más que los que había en 1950 (32,054). Es el tercer municipio en economía y población de la entidad. En 2003 la ciudad fue incluida en el programa Pueblos Mágicos por la Secretaría de Turismo (SECTUR) de México, al considerar su arquitectura y manifestaciones socioculturales como una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico. En 2010 se le otorgó el reconocimiento del más mágico de los pueblos mágicos.

En 2015 La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) declaró a San Cristóbal de Las Casas como “Ciudad Creativa” en la categoría de artesanía y arte popular. Este nombramiento reconoce todo el trabajo de la artesanía producida en los barrios de la ciudad. Esta declaratoria beneficia a San Cristóbal porque coadyuva al rescate de la artesanía y la difusión de la misma, posibilitando así la gestión de apoyos ante los gobiernos federal y estatal, así como en otros países y organismos internacionales.

Por toda la serie de sucesos antes descritos, por su ambiente multicultural, la tradición artesanal, histórico-social, política y turística, se considera a San Cristóbal de Las Casas como un espacio alternativo en México y el mundo. La ciudad como espacio alternativo representa una compleja trama material y simbólica en constante construcción que, en efecto, da cuenta de su construcción con planos, calles, casas, parques, pero también muestra las diversas formas de habitarla.

San Cristóbal de Las Casas es un espacio que ha sido desbordado por las heterogéneas vivencias, itinerarios, imágenes, prácticas, en cuanto las personas van estableciendo vinculaciones con los espacios urbanos a través de procesos históricos, simbólicos, afectivos, perceptivos (Soto, 2011). Por esto mismo se puede sostener que esta ciudad es una construcción simbólica que proporciona los elementos ideales para configurarla como un

² Datos obtenidos en la página <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/contenido.aspx?refnac=070780001>

espacio urbano simbólico en donde se puede estudiar una práctica cultural-artística como la del *graffiti*, misma que a pesar de ser un fenómeno global expresado en una práctica cultural, posee características que la hacen particular. Cada espacio, cada ciudad, las peculiaridades del contexto, la historia, la gente dota a las prácticas culturales de significados únicos con particularidades que pueden ser estudiadas, pues dan cuenta de la realidad que viven los sujetos en cualquier región.

Así el *graffiti* es el resultado de un proceso comunicativo expresado en una práctica cultural-artística que atiende primordialmente a la experiencia urbana, creativa, la confrontación del poder y la divulgación de lo prohibido. A través de ellas los jóvenes pueden asumirse y posicionarse como sujetos culturales, creadores visuales o como sujetos políticos.

1.2. EL CONCEPTO DE REGIÓN: ESPACIO SIMBÓLICO Y VIVIDO

El concepto de región es un concepto variado de uso diverso, su significado se modifica por circunstancias de tiempo y lugar:

La palabra “región” proviene del verbo latino *regio*, y también de *rego*, que significa “dirigir, guiar, conducir, gobernar”, y se aproxima al significado del verbo castellano “regir”. También está directamente relacionado con conceptos como “límite”, “frontera”, “barrio” y “dirección” (Torres, 2010:1).

Las regiones son un constructo histórico, social que está en continua reformulación y transformación, tal como lo es el campo del conocimiento. Algunos autores definen a la región como “parte de un territorio estructurado en forma objetiva y que no depende del arbitrio humano para existir” (Burnes, 2008:2-3). Es decir es un territorio geográfico con límites físicos. Otros afirman que las regiones no existen realmente y son una creación del pensamiento humano para estudiar los fenómenos de la vida social o natural (Burnes, 2008). De principio, coincido con esta segunda definición pues la vida social y sus fenómenos son parámetro rector de muchos de los estudios sociales, más específicamente los estudios sobre las culturas e identidades. En este sentido cabe decir que esta investigación se inscribe

dentro de los estudios sociales que buscan comprender a las juventudes y sus diversas prácticas, pues se sostiene que los jóvenes a través de esas prácticas en un espacio determinado generan identidades.

Lo antes escrito sustenta la idea de que la región puede concebirse como una construcción de la ciencia social; un modelo para representar y definir algo que no existe en sí mismo sino en el mundo de las ideas y que tiene una referencia material para efecto cognitivo:

la región se constituye en función del cuerpo de las ideas que son operadas y organizadas para lograr el conocimiento de dicha realidad (Robertos, 2010: 8).

Fábregas Puig (1997), plantea a la región de una forma similar a la definición anterior:

No existe una concepción unívoca de región, sino que su conceptualización está sujeta al planteamiento teórico general del investigador, al problema específico que trata de resolver (...) la región es el resultado de un proceso que vincula en el tiempo y en el espacio a la sociedad, la cultura, el medio ambiente y la historia (Robertos, 2010:9).

Existe un sinfín de concepciones en torno al concepto de región. Como se ha visto en las definiciones anteriores es un constructo y está íntimamente vinculado a los conceptos de espacio y tiempo; en este sentido, se justifica que cualquier espacio puede ser construido y regionalizado estableciendo límites que dependerán del criterio del investigador. Las regiones así se pueden delimitar a través de la observación, análisis de los elementos y formas que la constituyen a partir de las condicionantes de tiempo y espacio. Como mencionan los distintos autores la región es el resultado de un proceso que puede servir para analizar una realidad existente.

Todo proceso es cambiante, en este tenor la constitución de una región posee un carácter dinámico, esto se debe a que la sociedad y los espacios en donde ésta se desarrolla están en constante transformación (López, 2012); esto significa que las regiones no son

estáticas y rebasan la noción de ser espacios exclusivamente territoriales o geográficos pues la región es una manera social de organizar el espacio (Robertos, 2010:4).

Entonces resulta que la organización del espacio depende de los sujetos que lo habitan y constituyen. De esta forma la existencia de una región se hace posible gracias a los sujetos que se interrelacionan en un espacio determinado, sueñan, imaginan o crean un escenario. Bataillon (1993:47) menciona que “cada individuo, cada grupo social concibe permanentemente varios espacios”; en otras palabras, cada espacio es posible gracias a la presencia de individuos o grupos sociales que lo configuran, ellos son quienes lo hacen pertinente: existente.

La noción de región como un constructo que el investigador hace para dar cuenta de una realidad existente en un espacio social y tiempo determinados es de suma importancia para esta investigación. Para nutrir esta idea decidí agregar la idea de *Ciudad Imagenada*, noción que se construye a partir de un ejercicio analítico que, además de dar pertinencia al estudio, brinda un acercamiento a una parcela del conocimiento del universo total que implica San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. La *Ciudad Imagenada* es pues un constructo que nace del proceso de observar un fenómeno social específico (el del *graffiti*) en un espacio y tiempo determinados, con el objetivo de percibir como se desempeña la práctica en un espacio determinado y comprender así su relación con el entorno.

El espacio propuesto, como lo he dicho antes, es la ciudad de San Cristóbal de Las Casas; espacio que se considera, más allá de su conformación urbana-territorial, como un espacio-comunidad humana (ciudad como realidad social, como realidad del espacio social y como forma del asentamiento de una comunidad humana) (Castro, et.al, 2003).

Al entender la ciudad como comunidad humana, subrayamos que, como toda comunidad humana, cuenta con lugares donde se hacen realidad las prácticas sociales. O sea, con lugares sociales donde se efectúan las actividades que involucran a mujeres, hombres y objetos materiales, donde se realiza el trabajo (económico o político-ideológico), donde se usan, consumen, disfrutan o sufren los productos y donde se establecen las relaciones entre sujetos (Castro, et.al, 2003:2).

Esto da cuenta de la importancia que poseen los espacios urbanos en la construcción del tejido social y las actividades humanas. Finalmente, se considera que las ciudades no son solo calles, plazas, comercios, estacionamientos que forman un espacio. Las ciudades son espacios de convivencia para la vida humana.

Al considerar a la ciudad como comunidad humana se piensa en una ciudad más incluyente en donde las distintas prácticas económicas, políticas y culturales que llevan a cabo los habitantes desde su propia movilidad abren brechas para la edificación de una ciudad que envuelve al humano y su que-hacer cotidiano. En este sentido, los fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales que se suscitan en la ciudad le otorgan el significado de lugar social. Entonces, al fenómeno del *graffiti* se le considera una práctica social, cultural, artística una de las tantas que se desarrollan al interior de San Cristóbal de Las Casas. A través de esta práctica los jóvenes (habitantes de la ciudad) crean una comunidad humana en y para la ciudad.

El concepto de ciudad es fundamental para la noción de *Ciudad Imagenada*. Ulrich Beck (2005:22) especifica que la ciudad también son sus trazos, edificios, su historia, sus batallas cotidianas, sus fracasos, sus victorias y su gente que también se nombra, usa, marca y se apropia de la ciudad. Dicha enunciación lleva a pensar en la relación íntima que posee la ciudad y el sujeto, quien es el que finalmente, a través de sus procesos individuales y colectivos, da vida a la urbe.

Estos procesos concebidos como prácticas generan diversas dinámicas al interior de la ciudad: transformaciones en los sujetos, en las colectividades que inciden en la conformación de identidades, hechos que repercuten en la configuración de la urbe como lugar social o espacio social

Cualquier ciudad puede construirse, pensarse, imaginarse desde cualquier arista, se pueden re-crear ciudades, proponer ciudades, construir regiones. Construirse desde los sueños de los habitantes, desde las prácticas culturales y artísticas que llevan a cabo en su interior. Pues son los sujetos quienes le dan sentido al interactuar con ella y en ella, al poseerla a través de sus prácticas en el espacio social. Se reafirma entonces que esta región es la ciudad misma –San Cristóbal de Las Casas– pero no la ciudad física, no sus trazos,

edificios y calles; es la ciudad: su historia e historias, sus comunidades humanas, su discurso. La ciudad y los ojos, la ciudad y sus *grafittis*, la ciudad y los graffiteros; la ciudad y sus ciudades invisibles³ o imaginadas.

Como se menciona líneas arriba los sujetos son quienes dan sentido a una ciudad a través de sus distintas prácticas en el espacio urbano; en otras palabras, los sujetos y sus prácticas sociales son las arterias, la sangre y el oxígeno que alimenta la urbe.

Pierre Bourdieu aborda el tema de las prácticas sociales, su noción ayuda a comprender la importancia de las mismas y la injerencia que estas tienen en la construcción de un espacio social. Expone una serie de categorías epistemológicas para comprender la relación dialéctica entre las estructuras y el espacio social. Para él está mediada por un conjunto de disposiciones lógicas y esquemas culturales de interpretación, valor y acción de carácter histórico denominados *habitus* (Reguillo, 2005: 36).

Bourdieu plantea que la práctica es producto no sólo de un *habitus*, sino de la relación dialéctica entre una situación y un *habitus* (Reguillo, 2005:37). Así, una situación histórica específica en una formación social determinada obliga a una adaptación y ajuste en las maneras de percibir, valorar y actuar en el mundo. Las disposiciones y esquemas culturales se transforman cuando operan en condiciones nuevas y diferentes a las que les dieron origen (Reguillo, 2005: 37).

Las regiones de igual manera son constructos de la ciencia que influyen sobre la forma en que los colectivos sociales perciben su identidad y la localizan. En otras palabras, las regiones son una realidad marcada por símbolos interiorizados y simbolizados por los sujetos (Robertos, 2010:11). En este sentido, pienso que Bourdieu se enfoca más en el aspecto simbólico de los sujetos y las prácticas que se generan en un espacio y tiempo específico, así como las condiciones objetivas que hacen posible la práctica.

³ Se retoma el término de Ciudades Invisibles de Italo Calvino quien desde la literatura, desde la ficción, propone una forma única de ver las ciudades. Desde este ejercicio creativo invita al lector a entender el nacimiento de la ciudad como un acto *poiético* que involucra la imaginación, la sensación y el conocimiento. Para Calvino "Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos". Las Ciudades Invisibles son las que existen sí, las que se ven, las grandes megápolis como él describe, pero las ciudades también son todo aquello que no se ve, aquello que es imposible, aquello que se traza y configura en la memoria, en la creatividad, en lo invisible. Vid. Calvino, Italo (1972) *Las Ciudades Invisibles*.

Desde esta mirada que involucra el espacio, el tiempo, las prácticas interiorizadas, se reafirma que la región en esta investigación es un constructo, una ecuación que posee elementos que se consideran, desde esta perspectiva, piezas clave. Cada elemento posee un valor simbólico que le da pertinencia para coexistir como un artefacto funcional que involucra una dimensión espacio-temporal, una dimensión social-cultural que parte de las prácticas que los sujetos generan al interior de la misma.

Para reforzar lo expuesto en el apartado anterior se argumenta que existen otros conceptos como el de ciudad; espacio urbano simbólico y espacio vivido que definen y dan pertinencia al proceso de regionalización y construcción de *La Ciudad Imagenada*.

Cabe destacar que los estudios regionales pueden ser desarrollados en diferentes contextos y su problemática puede ser muy amplia. Desde mi punto de vista el objeto de estudio depende de quien delimita el alcance del trabajo. Un estudio regional puede constituir una manera de aproximarse a una realidad presente con el objetivo de conocerla o incluso intervenirla si así se decide. El nodo consiste, creo yo, en tomar en cuenta las peculiaridades, características y especificidades de lo que se requiere indagar o estudiar; dicho en otros términos, conocer o acercarse como investigador a una realidad implica construir el contexto desde las particularidades del mismo; implica establecer un proceso de regionalización que involucra los elementos que dan cuenta de dicha realidad sin perder la objetividad y el ángulo de mirada del investigador.

Esta investigación establece pues un proceso de regionalización, una manera de acercarse a una realidad tomando en consideración elementos coexistentes en un espacio territorial específico. A partir de esta construcción se busca comprender el fenómeno del *graffiti* y las expresiones discursivas que se generan en torno a la práctica social-cultural-artística del mismo, desde la propia voz de los sujetos involucrados, quienes, de manera autónoma, intervienen los muros con sus *grafittis* en San Cristóbal de Las Casas.

Al estudiar una región no solo se hace referencia a la delimitación territorial o geográfica –aunque lo territorial es el punto de partida que permite cercar un fenómeno y estudiarlo con mayor profundidad–, como se ha comentado, puede construirse a partir las prácticas ejercidas por los sujetos que conviven en un espacio determinado. En este sentido,

la interacción de los sujetos con el contexto que los rodea y cada uno de los componentes que lo configuran como los factores económicos, culturales, históricos, sociales, jurídicos, políticos, lingüísticos, son piezas clave para comprender la incidencia de los mismos en los diversos procesos que se establecen en ella. Así, la constante interacción entre los sujetos, la práctica y el contexto, establece una interrelación que posibilita a la región.

El contexto es la ciudad que comienza a definirse como un espacio, una dimensión territorial que se configura a través de diversos símbolos. La ciudad en este sentido rebasa la definición urbana, física, territorial y da paso a la definición de lugar de encuentros, encuentros impersonales; encuentros económicos y desprovista de lazos sociales significativos (Horcasitas, 2014:21). Lo simbólico es una característica inherente al espacio, por tanto lo simbólico también es inherente a la ciudad, deviene a la percepción o interpretación que los individuos tienen del mismo. En este sentido una ciudad puede interpretarse, percibirse o incluso imaginarse.

Existen determinados espacios territoriales que reúnen en su interior un conjunto de significados determinados socialmente. La ciudad en tanto espacio puede tener implicaciones a nivel individual o a nivel social ya que se establece como un significado social reconocido y compartido por un número considerable de sujetos. A estos espacios se les considera simbólicos (Valera, 1996:64). Todo espacio tiene un significado propio que puede derivar de las prácticas sociales que se desarrollan en él o ser fruto de las interacciones que, a nivel simbólico, se dan entre los sujetos que ocupan o utilizan ese espacio (Valera, 1996:63).

El espacio simbólico puede ser un espacio urbano. Dicho espacio juega un papel fundamental en la conformación de la identidad de los individuos. Se convierte en el receptáculo de las actividades humanas en el territorio, un espacio de relación e interacción de los individuos con el resto de la colectividad. Lo urbano es un espacio simbólico en permanente construcción, un espacio vivido debido a que genera un proceso de identificación entre los individuos que lo viven y socializan al establecer una interacción dinámica con el entorno, apropiarse de él y construir un sentimiento de pertinencia (Valera, 1996: 16 citado por Gómez, 2012).

Para reforzar lo antes escrito se argumenta que la ciudad es simbólica, es un fenómeno que se revela por la percepción de emociones y sentimientos dados por el vivir urbano y también por la expresión de utopías, esperanzas, deseos y miedos, individuales y colectivos que propician el vivir en proximidad (Pesavento, 2007).

Las relaciones entre habitantes, poder y la ciudadanía se expresan en las calles, los parques, los lugares de encuentro, en los monumentos que son historia y espacio público; espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y la ciudadanía; espacio físico, simbólico y político (Borja; Muxí, 2000); lugar de encuentro, intercambio y de comunicación, por tanto, referente de la vida social y cultural (Horcasitas, 2014). Así la ciudad se define como un hecho colectivo que se manifiesta y que desafía al ser humano; espacio emocional, imaginario en donde se configuran las actividades humanas que otorgan identidad a los individuos (Vázquez, 2007).

La ciudad de San Cristóbal de Las Casas bajo esta tónica es sus calles, bardas, muros, monumentos; sus intersticios, sus laberintos. Ciudad de la cotidianidad donde existen muchas otras ciudades que van y vienen, se construyen y resemantizan a partir de los simbolismos que día a día construyen los graffiteros que la viven a través de la práctica de la intervención en el espacio urbano público. "La ciudad es palimpsesto⁴. Es un ser inacabado que se va construyendo de acuerdo con los recorridos que en él se efectúan" (Imbert, 1987: 191).

Esta ciudad no es sólo un lugar ocupado sino más bien un lugar practicado, usado, experimentado; lugar vivido en toda su dimensión; "el espacio físico de la coexistencia" (Baigorri, 20: 1, citado por Rizo, 2005) y, en este sentido, el escenario o marco idóneo para la coexistencia de experiencias diversas.

Para vivir la ciudad, el espacio no existe un patrón o modelo establecido, cada graffitero, colectivo, individuo define el muro, la imagen y el momento en el que se lleva a

⁴ Un palimpsesto hace referencia a un texto que conserva huellas, pero borrado expresamente para dar lugar a la que ahora existe. Las ciudades han demostrado su capacidad para sedimentar las diferentes capas de su historia, es decir, su función de palimpsestos, pergaminos que no cambian sino que acogen sucesivamente escritos distintos. Así las ciudades como palimpsesto son una metáfora, que define a las ciudades como espacios en donde constantemente se pueden re-escribir los itinerarios, las historias (Sabariego, 2015). *Vid.* Sabariego, J. (2015) "La ciudad como palimpsesto". En *La Ciudad Viva. Blog*, publicado el 3 de febrero de 2015. Disponible en: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=27471>

cabo la intervención. Cada graffitero vive el espacio a través de la práctica y dota de sentidos y significados a la ciudad. Estos se expresan en la ciudad y forjan experiencia en los sujetos que viven la práctica. La experiencia es clave para comprender los cambios que vive el espacio urbano de las ciudades, implica considerar al sujeto (en tanto habitante, ciudadano) como elemento activo en la representación de la ciudad misma (Rizo, 2005). El habitante es un "actor que construye una ciudad propia, absolutamente personal pero no por ello menos verdadera y menos ciudad, hecha de itinerarios, gustos, redes de relaciones, imágenes, deseos y prácticas" (Amendola, 2000: 105, citado por Rizo 2005).

Lo anterior conduce a pensar que se da una construcción al vivir la ciudad. Bajo esta lógica la ciudad se considera como un espacio vivido a partir de la siguiente definición:

un espacio a través del cual las personas despliegan sus intereses, sus pasiones y sus deseos. (...) espacio de convivencia al ser la instancia en que se desarrollan las interacciones sociales diarias; (...) coordinadas del aquí y del ahora (...). En este espacio se incorpora la idea de «límite» como una forma de recortar no sólo desplazamientos cotidianos de los actores, sino también ámbitos de significación asociados a la experiencia que los actores tienen de diferentes porciones del espacio (Lerma, 2013: 227).

Entonces, si el joven graffitero (como actor social), es quien construye la ciudad con sus propias experiencias, este no se limita a cumplir el rol que la sociedad le ha imputado, juega el rol de joven, pero sus experiencias no están constreñidas, van más allá: se viven (Rizo, 2005). En este sentido la ciudad es experimentada, trazada y configurada por la subjetividad del individuo que la vive. La *Ciudad Imagenada* es así una ciudad vivida, experimentada individualmente y colectivamente. La ciudad es así un ser inacabado que se va construyendo (Imbert, 1987).

1.3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD IMAGINADA O INVISIBLE

Se cree que la generación de jóvenes del último milenio está en transición; el futuro parece impreciso ante las cambiantes tendencias del presente, pareciera que la historia que antecede ha dejado de ser una referencia segura para comprender los fenómenos que se suscitan hoy. La realidad se presenta a través fenómenos que reconfiguran y resignifican lo conocido. En este sentido, las diversas manifestaciones sociales, culturales, económicas, políticas tienden a adaptarse a la multiplicidad de cambios que supone el mundo globalizado.

Transcurrimos en un tiempo sin certezas; tiempo que no perdura pues todo tiende a difuminarse; los límites no son precisos; las fronteras se diluyen constantemente para dar paso a nuevos procesos donde el sujeto deja de “ser”, “surfeamos en las olas de una sociedad líquida siempre cambiante –incierto– y cada vez más imprevisible” (Rocca, 2008:3).

Ante estos cambios en la configuración social, cultural, tecnológica del mundo se hace imprescindible dar nombre a todo aquello que surge de manera espontánea y repercute en los espacios económicos, políticos, culturales, sociales de un sistema.

Se vive un momento histórico que más bien parece una carrera contra el tiempo. La juventud es partícipe y espectadora de un cambio civilizatorio, que posiblemente aún no se alcanza a comprender debido a vertiginosidad de los cambios tecnológicos, científicos y la nueva forma de racionalidad que imponen las industrias, el pensamiento académico, el capital financiero, las administraciones públicas, etcétera. Ésta es una realidad compleja en donde la sociedad se complica progresivamente y el sujeto, como ente y actor social, tiende, en términos de Bauman, a diluirse en el conjunto de transformaciones científicas, económicas, industriales y tecnológicas.

En este sentido las sociedades han aprendido a diseñar su vida como proyecto y performance; a ajustar, interpretar y actuar de acuerdo a las circunstancias que se presentan. Así la existencia se configura en el sinfín de actos efímeros ajustados ya a esa constante de transformación.

Cada vez se complejiza más entender de qué forma un componente social encaja en el todo social. Consecuencia de esta “invisibilización o difuminación” social es que distintos

grupos sociales tiendan organizarse de manera autónoma haciendo uso de cualidades y conocimientos que les son propios, por ello, cada vez es más evidente la formación de esferas volubles, flexibles, interdependientes.

La cultura ha sido uno de los componentes sociales que se ha transformado más intensamente en nuestros días. Las reflexiones en torno a este ámbito se organizan gracias a la “diversidad” que define a nuestra sociedad: su complejidad, la tecnología, el consumo, la producción, la masificación, la opinión pública, lo virtual, la aparición de nuevos intelectuales y nuevas formas de pensamiento. Por ello la nueva situación cultural reclama perspectivas novedosas que redefinan el concepto, su estudio y lo culturalmente establecido.

Ante esta necesidad y desde distintos ámbitos se ha reflexionado y debatido con el propósito de comprender las transformaciones que se están experimentando en los mundos de la cultura. En un intento por nombrar en términos generales todos aquellos cambios que se forjan de forma espontánea en un sistema y que no tienen una definición concreta, nace el concepto “emergente” que se refiere a un nuevo conocimiento que irrumpe en nuestro contexto. Dicho concepto nombra a todos los nuevos significados, valores, prácticas, relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. No es lo alternativo ni la oposición (Williams, 1980). Es lo nuevo, aquello que puede dar pie a nuevos pensamientos a través de los cuales sea posible explicar a la sociedad (Williams, 1980). Para que pueda existir el discurso emergente en una cultura deben existir códigos de elementos significativos conocidos en un contexto cultural dado.

En este marco a simple vista tan conflictivo y confuso se ha producido la aparición de nuevas culturas que modifican el estatus de los códigos culturales heredados históricamente. Son las culturas que pueden definirse como “culturas emergentes” resultado de las innovaciones tecnológicas y científicas de nuestro tiempo.

Ahora bien, las culturas emergentes son aquellas que se configuran por la necesidad de mantenerse dentro de la sociedad de manera no “formal”. Se crean gracias a la emergencia de múltiples cambios y/o movimientos sociales que rebasan mediante sus prácticas y discursos lo socialmente o culturalmente establecido. En palabras de Reguillo (2000) las culturas emergentes se definen como:

organismos dinámicos y efectivos que impulsan a la integración y fortalecimiento de las asociaciones, desde una identidad compartida como cuerpo con políticas, estrategias y acciones comunes al servicio de la transformación social (Reguillo, 2000).

Estas culturas emergentes funcionan como organismos dinámicos, crean, unifican y estandarizan gustos, hábitos y formas de vida en sociedades globalizadas que tienden a transgredir lo culturalmente establecido. Las culturas emergentes definen las acciones de grupos juveniles quienes influenciados por la tecnología y las redes sociales ejercen expresiones culturales en contra de los grupos dominantes con la intención de ser motor de cambio social y de modificar las formas predominantes por otras. Ejemplo de ello son los movimientos sociales y políticos contemporáneos: la primavera árabe, el zapatismo, el movimiento LGBT o los movimientos feministas (Reguillo, 2000).

En cierto modo el *graffiti* urbano, los consumos culturales, el performance, la intervención urbana se convierten en formas de actuación efímeras con tintes político-sociales no institucionales propios de las agrupaciones que se conforman desde lo emergente.

Las impugnaciones que los jóvenes le plantean a la sociedad están ahí, con sus fortalezas y debilidades, con sus contradicciones y sus desarticulaciones. Las culturas juveniles actúan como expresión que codifica, a través de símbolos y lenguajes diversos, la esperanza y el miedo (Reguillo, 2000:16-17).

Así, se considera que concepto de emergente aglutina y da nombre a diversas prácticas sociales que se generan de múltiples formas en un espacio; prácticas que son cambiantes, mutables, efímeras, transformables. Los protagonistas son jóvenes pertenecientes a “culturas emergentes” quienes encuentran en la “práctica emergente” el sitio idóneo para darse autonomía, reconocimiento, pertinencia, existencia misma. *La Ciudad Imagenada* cobra vida así gracias a la existencia de individuos que a través de la práctica socio-cultural-artística del *graffiti* expresan en el muro o barda su propia autonomía, reivindicándose o

reconociéndose como sujetos históricos; pues así dejan de ser invisibles, líquidos, diluidos. Ahí cobran vida, se solidifican y afianzan, aunque sea de modo efímero, en un espacio que les da cobijo, reconocimiento, pertinencia, identidad.

De este modo San Cristóbal de Las Casas se construye desde las vivencias, prácticas, experiencias y emociones que los habitantes desarrollan en su interior. Cada habitante posee la cualidad de construir, ver y pensar su ciudad: en su diario vivir, a través de cada actividad que re-crea una ciudad distinta, sin límites o fronteras. En este tenor las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; lugares de intercambio –en todos los sentidos posibles–, también de palabras, deseos, recuerdos (Calvino, 1983)⁵; de acuerdo a Calvino, todas las ciudades, las existidas y por existir, todas las que se pueden imaginar. Las ciudades imaginadas son el lugar de la experiencia simbólica ya que comparten el vínculo con el acto personal de creación.

Así pues, bajo esta premisa *La Ciudad Imagenada* es ilusoria, invisible, a la manera de Calvino, porque no existe tangiblemente, es una metáfora, una visión que se construye desde quien la habita. Se hace presente cuando se dibuja desde los sentidos y significados de una práctica social, cultural o artística específica. *La Ciudad Imagenada* es una manera de nombrar una de las tantas ciudades invisibles.

En este caso la práctica del *graffiti* es una manera a través de la cual algunos jóvenes viven y generan experiencias; representan gráficamente sus realidades; construyen identidades; se reapropian de los espacios públicos; cuestionan, modifican y redefinen el paisaje urbano de la ciudad. Es la manera en que se da vida a *La Ciudad Imagenada*, ciudad que existe en el discurso y vive en las arterias de San Cristóbal de Las Casas.

Imagenada, en un juego de palabras yuxtapuestas *Imagen* e *Imaginada*, la relación indisoluble entre el sujeto (el que imagina) y la imagen (representación de lo imaginado) junto al espacio urbano (soporte). *Imagenada* pretende brindar una lógica a la ciudad que construyen los sujetos que practican el *graffiti* en San Cristóbal.

Para poder comprender la noción de *Ciudad Imagenada* es necesario remitirse a lo que los sujetos imaginan y pintan en los muros de la Ciudad. Ellos, a través de esta práctica, y

⁵ Conferencia pronunciada por Calvino en inglés, el 29 de marzo de 1983, para los estudiantes de la *Graduate Writing*. División de la Universidad de Columbia de Nueva York. Vid. Calvino Italo (sin fecha), *Las Ciudades Invisibles*.

como parte de sus propias experiencias de vida, *imaginan y llenan de imágenes* la ciudad. Dicho de otra manera y haciendo uso del neologismo, *Imagenan* la ciudad; usan sus cualidades gráficas para dar luz a sus imaginarios haciendo suyos los muros, bardas, vallas. De acuerdo a esto, la imagen que se imagina y se recrea en la ciudad:

crea puntos de referencia, sitios donde las relaciones y las prácticas socio-culturales se intensifican y donde surge una identidad individual o colectiva, local o regional; es decir, un punto donde se establecen raíces y se crean redes sociales (Torres, 2010).

Es importante mencionar que la noción de *Ciudad Imagenada* retoma algunos elementos de la propuesta Armando Silva quién desde 1986 estudió el fenómeno del *graffiti* y las ciudades Imagenadas. La propuesta hace del *graffiti* un método de pensamiento que estudia lo que se produce en los muros, la ciudad y los urbanismos ciudadanos. Silva habla de las ciudades como espacios en donde se configuran “imaginarios” que se traducen en urbanismos y formas particulares de ver y hacer; donde interviene tanto el pensamiento como la emoción. El autor aborda la urbe desde la perspectiva socio-económica y como producto de la elaboración de un imaginario social-ciudadano. Desde esta perspectiva la ciudad es un escenario de lenguajes, recuerdos y sueños; imágenes y variadas escrituras; escenario idóneo para un renacer (Silva, 1993).

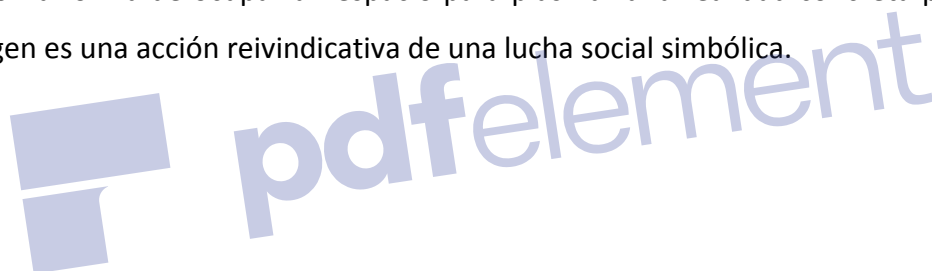
La Ciudad Imagenada retoma de Silva la tesis de que la ciudad es un escenario en donde convergen un sin fin de lenguajes y se configuran formas particulares de ver y hacer; por tanto se puede pensar que es una construcción social; artefacto funcional donde convergen las expresiones discursivas (ideas, pensamientos, formas de percibir, imágenes) en torno al *graffiti*. Es importante recalcar que el *graffiti* en un sentido estético hace referencia a cualquier inscripción realizada sobre las paredes, haciendo uso de diferentes herramientas y de la creatividad del autor. En un sentido social es el resultado de un proceso complejo de interacciones sociales y construcciones identitarias (Mendoza, 2011).

Los jóvenes son protagonistas de primer orden en la reconfiguración social-cultural y política que actualmente se vive. Muestra de ello es la presencia de los ellos como

protagonistas de los distintos procesos de movilización social pues salen a los espacios públicos a hacer política, construir lo común, forjar la democracia y construir nuevas formas organizativas para repensar las maneras de actuar, todo desde sus propias trincheras.

Su presencia es cada vez más notoria pues son quienes creen que otro mundo es posible, por eso propician los espacios para contribuir en esta construcción. La participación juvenil se manifiesta desde distintos espacios, medios, lenguajes y formas como instrumento para exponer su presencia, protestar, reclamar o decir lo que piensan y sienten.

Una de las formas que hablan de la participación juvenil es la práctica *graffiti*; su espacio de exposición es el urbano público de las ciudades; el muro (desde sus distintas concepciones) es el soporte, el contenedor, la pancarta que enarbola su mensaje comunicativo-expresivo y la imagen es el lenguaje. “El grafiti es un espacio de reivindicación de las luchas populares y un llamado a sumarse a dicha resistencia” (Vivero, 2012:83). Bajo este tenor la forma de ocupar un espacio para plasmar una realidad concreta por medio de una imagen es una acción reivindicativa de una lucha social simbólica.





CAPÍTULO II

DISCUSIÓN TEÓRICA EN TORNO A LOS JÓVENES, LA IDENTIDAD Y EL *GRAFFITI*

“... los jóvenes andan por la ciudad
los jóvenes hablan con los muros
pero no escuchan la respuesta...”

CAPÍTULO II

DISCUSIÓN TEÓRICA EN TORNO A LOS JÓVENES, LA IDENTIDAD Y EL GRAFFITI

2.1. JUVENTUD, CULTURAS JUVENILES E IDENTIDADES JUVENILES

Para comprender las dimensiones que abarca esta investigación es indispensable hablar una postura epistémica en torno a conceptos como juventud, culturas juveniles identidades y *graffiti*. Para tal caso se entiende a la práctica social-cultural del *graffiti* como una dinámica. Pensarla así, como proceso transformador, dinámico implica considerar la relación reflexiva que poseen los elementos involucrados en la práctica: sujetos, imagen y ciudad. Los sujetos en tanto jóvenes son el corazón de la práctica, desde ellos se funda y ellos, a su vez, construyen el espacio social donde intervienen.

2.1.1. La juventud como construcción social moderna

En este apartado se aborda la noción de juventud entendida como la etapa intermedia entre la niñez y la vida adulta; el enfoque sociodemográfico establece el límite considerando los rangos de edad que coinciden con la adolescencia, definida como una etapa de cambios ligados al desarrollo fisiológico de las funciones sexuales, que, en la mayoría de las sociedades, aparece relativamente en las mismas edades (Esteinou 2005: 27 citado por, López, 2010).

Pese a que no existe un consenso social para establecer los límites en que se es adulto y joven derivado de los roles asignados, existe una delimitación etaria en cuanto a que los mismos por cuestión biológica presentan cierta inestabilidad cognitiva y emocional, por lo que, requieren normas y límites que tienen como fin prepararlos, incorporarlos, educarlos e insertarlos a la vida adulta.

Un joven insertado socialmente cumple con las normas establecidas por la sociedad en la que se desenvuelve, por el contrario un joven excluido es aquel que viola dichas normas, por tanto, se le vincula con actividades delictivas o no aceptables, que desbordan las actividades institucionales para controlarles (Esteinou 2005 citado por, López, 2010).

La construcción de la juventud moderna fue posible bajo las condiciones estructurales que surgen en la transición entre el feudalismo y el capitalismo. La noción del joven moderno se da a raíz de las transformaciones al interior de instituciones de la sociedad moderna como: la escuela, el empleo y la familia; dichos cambios se manifiestan en aspectos como: la unidad familiar, la transformación del trabajo en empleo y la formalización de los conocimientos (Gómez, 2012:9). Surge así el joven que se forja en las instituciones de socialización como la familia y la escuela; su supuesta inestabilidad exige construir su desarrollo en pautas normativas institucionalizadas que supuestamente los incluye y prepara para el mercado laboral.

Cabe aclarar que no existe un consenso entre sociedad e instituciones formativas y académicas para instituir los límites de las edades sociales de la juventud. La delimitación etaria es un parámetro que ayuda a establecer el tiempo en que aparece y termina, con el único propósito de incorporarlos a la vida adulta. Proceso que se acompaña de discursos y visiones convencionales sobre la misma (López, 2010).

Los jóvenes son desde la perspectiva etaria una idea potencial de lo que serán en el futuro. En este tenor, si la juventud se define bajo la lupa de una condición de edad, esta posición nulifica el estudio de la juventud en sí misma, aunque la edad sea una aproximación para observarla. Esteinou (2005) indica que desde el enfoque sociodemográfico los rangos de juventud se encuentran en el límite inferior, todos aquellos cambios relacionados a los cambios fisiológicos por el despertar sexual de la adolescencia, asimismo, en el límite superior se manifiesta en la relatividad de la edad biológica con el desarrollo psicológico, que en la mayoría de las sociedades aparecen en las mismas edades y que tiene como consecuencia iniciar al joven en la vida adulta.

Lo anterior, enmarca un desarrollo físico e intelectual, que difiere con el rol asignado por la sociedad para delimitar que actividades son de un adulto, de un joven o de un niño; sobran ejemplos para aclarar este punto, pues en algunas sociedades atribuyen a los niños roles de adultos que no corresponden a sus capacidades físicas y cognitivas, por ejemplo: el matrimonio, la maternidad temprana o el trabajo infantil.

Ante la modernidad social la asignación de roles a la juventud si bien contienen aspectos no tan agradables como el trabajo infantil, también han fracturado esquemas en cuanto a las instituciones que acompañan a las juventudes de ahora, que por naturaleza es rebelde (vista por algunos como un aspecto negativo); cuya necesidad radica en hacerse escuchar y manifestar su sentir proponiendo nuevas formas de expresión ante la realidad que viven.

La convención hegemónica sobre los rangos de edad, y recorridos socialmente establecidos para la juventud, han ido cambiando históricamente como parte de un proceso de modernización, como consecuencia se han generado diferentes formas de vida y maneras de percibir la condición social juvenil. Ahora es posible dar cuenta de las muchas maneras que existen de ser joven entre jóvenes en un determinado lugar-tiempo y a través del tiempo (Gómez, 2012).

Si bien, se constata que la juventud en primera instancia se puede definir como un grupo de personas que oscilan entre determinado rango de edad, no necesariamente esta condición es suficiente para clasificar comportamientos, características, espacios y códigos culturales diferenciados que viven las personas en la sociedad actual (Margulis y Urresti, 1998); puesto que, hoy en día existen diferentes maneras de vivir la juventud y definirla como tal. Difícilmente existe una única juventud, esta está definida por el entorno donde se vive; la clase social; generación a la que se pertenece; la diversidad cultural, entre otros aspectos que definen a los jóvenes “otros comportamientos, otras identidades, distintos lenguajes y formas distintas de sociabilidad” (Margulis y Urresti, 1998: 1).

La juventud al ser una “etapa de la vida” se manifiesta en lenguajes, modalidades éticas y estéticas, aspiraciones, necesidades. Conceptos como el de subcultura ayuda demarcar con más claridad esta noción:

Subcultura es un concepto que se comprende en términos de cómo se organizan a través de ella los valores, normas, símbolos, imaginarios y comportamientos de los distintos actores que la tienen como referencia, y como esta organización y sus componentes son aprobados o rechazados por la cultura dominante y sus agentes (Taguenca, 2009:173).

Bajo este ángulo de mirada, la juventud no solo se comprende como la etapa transitoria de ser joven a ser adulto, sino como un conjunto de condiciones sociales: comportamientos; normas e instituciones sociales; constructos culturales como: valores, atributos y rituales que los distinguen como jóvenes ente jóvenes.

Esta visión no pretende acentuar la diferencia entre grupos o entre jóvenes-adultos, más bien, intenta enmarcar a la juventud como proceso transitorio biológico-social-cultural y que está atestado de atributos ideológicos, valores, ritos, objetos materiales como: moda, bienes de consumo y elementos inmateriales como: la música, el lenguaje y las prácticas culturales (Feixa, 2005 citado por, Taguenca, 2009: 173-1749). La juventud entonces se comprende a partir de esta posición como una categoría socialmente construida que varía de un espacio-tiempo a otro. Desde esta perspectiva surge la posibilidad de que el joven genere su propia identidad, construyéndola desde su propio presente.

En este sentido y como se ha mencionado antes, las posibilidades estilísticas y las identidades juveniles se han multiplicado, adquiriendo cada una su propia legitimidad. Los jóvenes se han abrigado en el autoconstrucción del “ser joven” a través de las identidades como modo de hacer frente a la sociedad moderna.

2.1.2. Culturas juveniles y la construcción de la identidad

Desde el siglo pasado surgieron agrupaciones juveniles con rasgos distintivos que fueron conceptualizadas desde distintas perspectivas. La forma más común para referirse a estos grupos es la de cultura juvenil, idea que puede ser comprendida desde las condiciones sociales y remite a como los jóvenes construyen su identidad en el marco de cierta estructura social a partir de su género, clase social, etnia y territorio o desde las imágenes culturales u objetos del pensamiento que remiten al como los jóvenes se representan a sí mismos a partir de atributos ideológicos y simbólicos provenientes de la moda, la música, el lenguaje y las prácticas culturales; también al como los jóvenes son representados por la sociedad en general (Nájera, 2012).

La noción de cultura juvenil como bien se menciona líneas arriba se refiere a:

la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional (Feixa, 2005 citado por, Nájera y Ortiz, 2012).

Y puede ser comprendida desde dos dimensiones (Feixa, 1999):

- 1) Desde como los jóvenes construyen su identidad a partir de cuestiones como género, territorio, etnia, clase, elementos propios de su propia condición y estructura social.
- 2) Desde sus propios atributos ideológicos y simbólicos provenientes de la moda, la música, el lenguaje y las prácticas culturales. Dichos atributos son denominados como imágenes culturales.

Sintetiza diferentes conceptos para estudiar a las juventudes, por lo tanto, esta permite comprender como se construye la diversidad juvenil desde múltiples formas, experiencias sociales, estilos de vida, imágenes culturales (Feixa, 1998); permite que los jóvenes se distingan y desarrollen en diversos espacios. Necesariamente al hablar de culturas juveniles se habla de identidades que se gestan en los grupos que poseen una estructura definida con códigos establecidos, rutinas cotidianas, poderes y liderazgos.

Las agrupaciones juveniles se han estudiado desde inicios del siglo XX y hasta nuestros días y se han conceptualizado en diversos estudios. El sociólogo Talcot Parsons fue quien, desde una perspectiva estructural-funcionalista acuña este término (Nájera y Ortiz, 2012). Sin embargo, la Escuela de Chicago fue la pionera en este tipo de estudios al analizar a las agrupaciones juveniles “pandillas” (Nájera y Ortiz, 2012). También los integrantes de la Escuela de Birmingham, realizaron estudios sobre las identidades juveniles en Inglaterra entre los años 60 y 70 del siglo XX, dentro del marco del paradigma marxista.

Años más tarde se comienza a utilizar la noción de cultura juvenil para referirse a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional (Nájera y Ortíz, 2012: 196).

Hoy en día la juventud es un tema reclamante en los contextos globales con el fin de buscar respuestas más claras a los fenómenos y proceso de la globalización, los investigadores de la juventud retoman la construcción de las identidades como parte de esas respuestas que a su vez permiten importantes espacios de discusión (Zebadúa, 2003).

La identidad es una categoría de carácter relacional (identificación-diferenciación) y todos los grupos sociales tienden a instaurar su propia alteridad. La construcción simbólica “nosotros los jóvenes”, ha instaurado diferentes alteridades, principalmente respecto al mundo adulto (Reguillo, 2003).

Los jóvenes siempre se han agrupado de manera espontánea con quienes comparten gustos, formas de vestir, ideas, música, lenguaje, espacios, creencias, actividades; a través de estos elementos como rasgos principales se construyen grupos e identidades. Mismos elementos que generan espacios de reconocimiento y diferenciación. Así se crean códigos particulares, sentido de pertenencia y asociación (Cruz, 2010).

En México, las identidades juveniles son tan variadas, diferentes y únicas como lo son los jóvenes. Si bien pueden existir *chavos banda, punks, cholos, darks, ravers, taggers, grafiteros, skatos, gays, lesbianas, transgéneros, y patinetos, como metaleros, salseros, raperos, indígenas*. La presencia de estos grupos no es exclusiva de las grandes ciudades; es un fenómeno cultural presente con características locales y globales. Valenzuela (2009: 40 citado por, Nájera y Ortíz, 2012) clasifica las identidades juveniles que se construyen a partir de las culturas juveniles (agrupaciones) de la siguiente manera:

- a) Identidades proscritas. - Identidades que son rechazadas por los sectores dominantes de una sociedad. Se les califica con términos peyorativos, se les persigue, se les condena en los medios de comunicación. Por ejemplo, los hippies, pachucos, los punks, etc.

- b) Grupos tolerados. - Su presencia no representa un problema para los sectores dominantes de la sociedad. Por ejemplo, clubes y asociaciones cuyas prácticas no incomodan a la integridad moral o ideología dominante.
- c) Grupos fomentados. - Grupos estimulados y apoyados por los grupos dominantes; se integran a las instituciones existentes. Por ejemplo, asociaciones juveniles de los sectores religiosos o políticos (Valenzuela, 2009: 42 citado por, Nájera y Ortíz, 2012: 196).

Es necesario puntualizar que los graffiteros (sujetos de este estudio) en el caso específico de San Cristóbal de Las Casas, si han sido considerados como una identidad proscrita, apegándose a la clasificación antes expuesta, pues han sido rechazados por algunos sectores de la sociedad; se les ha calificado de manera peyorativa (cómo vándalos) y se les ha perseguido y condenado.

Las identidades juveniles de la actualidad emergen desde el discurso de la diferencia, con el objetivo de hacer frente al contexto de diversidad que los rodea. Zebadúa (2008), menciona al respecto:

Es el arribo de las “nuevas” identidades juveniles, presentadas en los escenarios de los campos de disputa para manifestar trayectorias vitales, cosmovisiones, historias y culturas (p.42).

Lo anterior nos remite a la idea de que la identidad se vincula a un territorio, a un espacio vital donde se desarrollan los procesos de vida social. La identidad pone un rostro a la serie de pugnas, reivindicaciones, llamados y demandas de los actores sociales en el espacio, la ciudad entonces se convierte en el espacio de interconexión en donde se producen múltiples identidades.

Se afirma entonces que la ciudad y los espacios urbanos juegan un papel importante en la conformación de la identidad de los individuos por el hecho de que estos espacios no son solamente en asiento de las actividades humanas en el territorio sino, los espacios en los

que los individuos viven, se relacionan e interactúan con el resto de la colectividad o grupo al que pertenecen o se identifican.

Esta tónica es la que permite ir amalgamando conceptos que se han descrito a lo largo del texto. La identidad y la cultura, se consideran conceptos dialécticos, indisociables que se manifiestan a través de símbolos, espacios e interacciones sociales, a través de esta relación configuran y dan vida a la ciudad (Alva y Aldrete, 2011), a la sazón se sustenta la idea de que la ciudad de San Cristóbal de Las Casas puede mirarse para efectos de este proyecto como un espacio vivido.

En el transcurso de la historia, la sociedad siempre se ha preocupado por sus jóvenes, dado que son el futuro y representan el mañana de una sociedad. Reciben el legado de los adultos, es por ello que la condición de los jóvenes siempre ha sido un tema de interés y debate en las reformas políticas y sociales, así como de su estudio por parte de los especialistas en sociología, psicología, entre otros interesados.

Se supone que durante la formación de un joven, sus rasgos y características augurarán su forma de vida y los valores que predominarán en él cuando tenga que asumir una vida adulta, por tanto, sus hábitos juveniles incitan a los adultos a preocuparse por sus comportamientos, que, por un lado, no se terminan por comprender y por otro, son desaprobados.

En la mayoría de los casos, los adultos perciben a los jóvenes de una manera negativa, como: *flojos, irresponsables, ninis, quieren todo fácil, soñadores, rebeldes, entre otros adjetivos*. Dicha percepción detona en un debate de conflicto generacional permanente. Mingote y Requena (2013), refieren que:

la dinámica de conflicto entre las generaciones, es un asunto que ha llegado a obsesionar a nuestra cultura hasta el extremo de identificar a adolescentes y jóvenes como un segmento problemático, si no peligroso, de nuestra propia sociedad (p.41).

Joven es sinónimo de rebeldía y esta característica lo ha puesto en el ojo de los medios publicitarios. En las noticias, aparecen los jóvenes protestando, manifestándose

antes las decisiones de los adultos. En consecuencia se tiene un desencuentro generacional cuyo resultado es una comunicación deficiente; lo que para el adulto es desdén o desprecio juvenil a lo creado, para el joven es incomprensión. El malestar de los jóvenes se convierte en expresiones de interés para toda la sociedad.

Desde los años sesenta del siglo pasado hasta hoy en día la temática de la adolescencia y la juventud ha derivado en un conflicto de identidades. La sociedad ha sido testigo de diversas formas de disidencia, sin importar que nueva propuesta ideológica o moda se haya adoptado, el movimiento juvenil siempre ha sido alimentar su identidad construida y reconstruida al margen de las disposiciones del adulto (Mingote y Requena, 2013).

En los países desarrollados, el problema de los “jóvenes” da actualmente un colorido a todos los demás, influye en los proyectos, da pábulo a reflexiones y especulaciones. La escuela, la profesión, la cultura, la moda y también la política, la religión, el sexo, son reconsiderados en función del rechazo, de las impugnaciones, de las peticiones y de las iniciativas “jóvenes” (Balandier, 1975:67).

Pareciera que la brecha generacional entre jóvenes y adultos es difícil de unir, puesto que la diversidad cultural también está ligada fuertemente a la edad juvenil.

Sandoval (2003) infiere que las prácticas juveniles de las principales ciudades latinoamericanas, atienden símbolos para ir a contracorriente de los grupos de poder. La disidencia representa para el joven algo más que un espacio privado, encarna la liberación, puesto que así hace frente a los controles y ordenes establecidos por la sociedad. El código cultural del joven es que mantener una “afinidad sustancial y subterránea”, abrazados por el símbolo de sentirse excluidos (Sandoval, 2003).

La disidencia amalgama a las representaciones imaginarias juveniles urbanas, el *graffiti* es un símbolo resultante de la retroalimentación que hacen los jóvenes con respecto a su realidad, realidad que hacen visibles; situación que es repudiada por los adultos, pues la comprensión de los símbolos queda fuera de su entendimiento descalificándolos como transgresores o inteligibles.

La vida de los jóvenes de extracción popular se quiebra ante las incertidumbres establecidas por la burguesía, así como el abatimiento de la calidad de vida a nivel local y global. Rastrear la práctica del *graffiti*, conduce a la sociedad a obtener una respuesta del sentir de los jóvenes, que se refugian en la disidencia para socializar y ser comprendidos. Sandoval (2003) comenta que el *graffiti* es:

una manifestación de visibilidad pública de los jóvenes en acción (...), exhiben una dimensión estética disidente que ha logrado abrirse espacios, a pesar de los discursos estigmatizantes en su contra (p. 49).

El signo de rebeldía que caracteriza a los jóvenes es el término “contracultura”, que precisamente surge de lo estable, de lo correcto y de modos de vida delimitados por la sociedad. Particularmente, el *graffiti* ha sido un medio de expresión común en los jóvenes durante los movimientos contraculturales o disidentes a nivel internacional, como los que enmarca la historia en los años 60 y 70, entre ellos (Medina, 2014):

1. La Universidad de Berkeley, que lleva a cabo un movimiento a favor de la igualdad entre personas de tez oscura, evitar el autoritarismo universitario y promover un proceso de selección, con el lema “Universidad no, multidiversidad sí”.
2. En Francia, en el año de 1968, se gesta un movimiento contra el autoritarismo y la represión del presidente Charles de Gaulle. Cuya idea central de la manifestación es transversalidad y apoyo a los trabajadores.
3. En Estados Unidos, el movimiento hippie, difunde la no violencia, rechazo al consumismo y cuidado del medio ambiente.
4. En Praga, el gobierno de Alexander Dubcek implanta reformas en el régimen comunista, brindando derecho a huelga, a la libertad de prensa y al multipartidismo, situación que detonó reacciones por parte de la URSS de invasión y represión.
5. En México, el movimiento de estudiantes y obreros, culminó en una masacre conocida como “Masacre de Tlatelolco”, la protesta radicaba en revelarse contra el

régimen político de Gustavo Díaz Ordaz caracterizado por una gobernabilidad antidemocrática, demagógica y autoritaria.

Como todo movimiento, hubo consecuencias favorables y negativas, no obstante, la inconformidad social representada por los jóvenes difícilmente cesará, sus expresiones participativas ensalzan la realidad cotidiana, la necesidad de cambio para lograr un bienestar social inalcanzable.

A continuación, se presentan dos imágenes (Véase imagen 1 y 2) que rescatan el sentir de los jóvenes que habitan actualmente en Tlatelolco, se aprecian en ellas, los valores y las creencias que tienen sobre ese evento histórico, que actualmente se revive cada año y eventualmente cada vez que suceden abusos sociales contra los jóvenes.

Imagen 1. Mural en Tlatelolco



Fuente: <http://vivirtlatelolco.blogspot.mx/2013/05/las-paredes-oyen-pero-tambien-gritan.html> citado en (León, Miranda, 2013)

Imagen 2. Pinta en los alrededores de Tlatelolco



Fuente: <http://vivirtlatelolco.blogspot.mx/2013/05/las-paredes-oyen-pero-tambien-gritan.html> citado en (León, Miranda, 2013)

La representación del movimiento de Tlatelolco encarna una de las dos tradiciones juveniles complementarias que Reguillo (2010) refiere como: “expresión militante o radical”, que en términos generales hace alusión a la dictadura del partido político priista. La segunda expresión del *graffiti* juvenil que refieren los autores es la “expresiva simbólica” o “bohemia” representada por movimientos de libertad. Los jóvenes son reiteradamente los protagonistas de cambio, desde su cultura.

Desde los años ochenta hasta la actualidad se han diversificado las culturas juveniles, identificándose por ellas mismas y por la sociedad como: *góticos, tecno-ravers, skateros, cletos, graffiteros, raztecas, cholillos, rancholos, colombianos, neo-punks, vaqueros, gruperos, outsiders, estudiantes cacheros, hip-hoperos*, entre otras (Gómez, 2012 haciendo referencia a Urteaga y Reguillo, 2010). Su identificación invita a pensar en su expresividad y en la manera en cómo se manifiestan culturalmente a través de sus creencias y prácticas individuales o colectivas. En la misma línea, el *graffiti* es, por tanto, una expresión de estas culturas juveniles, lo que Mendoza (2011) define como:

(...) un acto de comunicación alternativa, una pulsión, un deseo de transgresión, un acto ilícito, una moda inconsciente, una agresión directa al espacio público y privado, una actividad artística, un lenguaje visual, una cultura juvenil (p.45).

Finalmente, el *graffiti*, aceptado o no, es un medio de expresión de ideas de algunos jóvenes que encuentran en él la facilidad para comunicar su existencia, que, visto desde fuera, comunica a la sociedad una situación de conflicto, de lucha o de rebeldía que va más allá de la literalidad de los mensajes o de la motivación de quien y quienes lo realizan (Candia y Rodríguez, 2011).

Una sociedad con un corte moralista, cae en la percepción errónea de señalar que los jóvenes son un problema debido a sus formas de revelarse, percepción que denota miopía e hipocresía, una sociedad que no es capaz de revisar que el problema no está en los jóvenes si no en ella misma. “Ellos están haciendo visible lo que hace tiempo se ha venido pudriendo en la familia, en la escuela, en la política (Barbero, 1998 citado por, Chaparro, 2004:4).

Los jóvenes están reconstruyendo nuevos modelos de convivencia social, nuevas subjetividades, nuevos valores a través de creencias y visiones. La expresión del *graffiti* juvenil es un síntoma social que vale la pena mirar de cerca para tratar de comprender e interpretar al joven, como construye y entreteje su realidad, pues a partir del crecimiento urbano tan acelerado; con los cambios tecnológicos emergen nuevos espacios de coincidencia para la socialización; espacios cargados de sentido para los jóvenes, quienes buscan irrumpirlo con sus propuestas (Valenzuela, 2010).

Se puede resumir que el *graffiti* es una expresión cultural-artística cargada de significados, considerado ya como patrimonio cultural en México y como tal, requiere atención, tanto en su expresión legal como ilegal. Cabe destacar que el *graffiti* se transforma a través del tiempo y su concepción también. Si bien es cierto que surge desde la ilegalidad ante el reproche y rebeldía juvenil contra el sistema social, también es cierto, que, se concibe como arte.

2.2. INICIACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DEL GRAFFITI DESDE EL SER Y EL HACER

Cuando se habla de identidades y lugares necesariamente se debe remitir a la relación que posee el joven, la ciudad y la forma en la se implican en una práctica cultural.

Desde los estudios de la cultura es posible explicar los fenómenos de la realidad social y cultural en la que nos encontramos inmersos. En este sentido y para la temática que compete, la tesis de Pierre Bourdieu respecto a la comprensión de lo social, en el que la cultura juega un lugar preponderante para análisis de las relaciones y diferencias sociales es fundamental para explicar el papel de la práctica.

La práctica entendida desde Bordieu es la repetición de una serie de comportamientos, reflejo de las condiciones de existencia de la sociedad en la que habita el sujeto y que se representan a través del *habitus* (Bourdieu, 1981 citado por, Reyes, 2005). En otras palabras, la práctica es el reflejo de la cultura (Reyes, 2005). Lo que Bourdieu define como “(...) los modos de ser, de apreciación y de acción, como sistema simbólico, considerado como legítimo en una formación social determinada (...)” (Bourdieu, 1981 citado por, Reyes, 2005:246).

Para analizar la realidad social y cultural la teoría bourdiana sugiere hacerlo a partir de los conceptos de *campo* y *habitus* y la relación dialéctica entre estos (Reyes, 2005:246). Al respecto el *habitus* es el que da la información sobre la práctica: la interiorización de ella por parte de los sujetos, el comportamiento del campo y la composición de la misma. El *campo* dota de información acerca de la posición y puesto que ocupan los sujetos. La relación dialéctica de ambos aspectos da como resultado la práctica (Reyes, 2005:247).

El *habitus* como un sistema que involucra a los sujetos, la información de la práctica y su composición; la interiorización de la misma; el comportamiento del campo integra “todas las experiencias pasadas” y “funciona en cada momento como una matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones”. De este modo, hablar de *habitus* implica, sin lugar a dudas, tener en cuenta la historicidad de los sujetos, –la experiencia–. (Bourdieu, 1989: s/n). En este sentido la experiencia vivida es fundamental para la construcción del *habitus*; las primeras están dotadas de sentido condicionan y/o estructuran las subsecuentes. El *habitus* pensado como todo lo que se encarna socialmente, es irreversible relativamente, pues las experiencias condicionantes y los estímulos son percibidos por los previos (Bourdieu, 1989: s/n).

De modo similar, desde el *habitus* se genera la interiorización de los elementos culturales y de la cultura, de la relación del sujeto-mundo y desde las características particulares del campo, es posible explicar o definir a las prácticas culturales. En su dimensión teórica, el concepto debe situarse en un cruce entre la teoría de la cultura y la teoría de los agentes sociales, considerados éstos como sujetos activos que se significan a ellos mismos, su quehacer y su entorno.

Así entonces, las prácticas culturales son productoras de identidad (como se ha mencionado líneas anteriores), en tanto que producen sujetos concretos; a la vez, las prácticas son concebidas por esa misma identidad, por el *habitus* incorporado. Para que la incorporación del *habitus* se lleve a cabo, el sujeto necesita poner en práctica el valor, o la representación en el campo social.

Giménez (2000) menciona que existe una interdependencia entre práctica cultural e identidad es decir la práctica cultural es ejercida en el espacio social por sujetos concretos

quienes a partir de la incorporación de un *habitus*, producen y reproducen identidades, lo que a su vez genera prácticas culturales.

Definir teóricamente la noción de práctica cultural a partir de los elementos de *habitus* y *campo*, brinda la posibilidad de comprender como sujetos concretos, poseedores de un *habitus incorporado* y constructores de capital cultural, llevan a cabo una práctica cultural concreta; en este caso, la del *graffiti*, y a través de ella producen y reproducen identidades en un espacio social determinado.

Si bien es cierto que los conceptos de *habitus* y *campo* no se utilizarán en este proyecto, sirven para explicar la definición de las prácticas culturales, además, reafirman la importancia que posee la experiencia vivida y acumulada para los sujetos que construyen, poseen identidades y que ejercen prácticas en un campo determinado.

Bajo este tenor es importante destacar que el concepto de identidad es vital para entender como el sujeto reconoce al *graffiti* como práctica cultural desde su papel de graffitero; como ha vivenciado desde su identidad y como se ha construido desde el hacer. En consonancia, cuando se habla del ser-hacer, se reconoce la subjetividad propia del individuo, la apropiación de su papel de graffitero; su identidad y experiencia.

Definidas como representaciones sociales las identidades se piensan como estructuras que poseen significados, son:

enunciados verbales, imágenes, o cualquier otras formulaciones sintéticas de sentido descriptibles y diferenciables, producidas por actores sociales como formas de percepción o simbolización de aspectos claves de la experiencia social” (Mato, 1995:153).

Las identidades como representaciones permiten organizar la experiencia; orientan las prácticas de los sujetos al mismo tiempo que son construidas por estos (Jodelet, 1988 citado por, Mato, 1995). Desde esta perspectiva “es posible situarse en el proceso de construcción de identidades a partir del análisis de las prácticas y discursos desde quienes las construyen” (Mato 1995:24). En este sentido si se logra comprender el contexto en que los sujetos elaboran sus identidades; el lugar que ocupan dentro de la estructura simbólica; los

procesos de comunicación que permiten la interacción entre los sujetos y las prácticas simbólicas que establecen, entonces es posible entender a los sujetos, sus objetos de conocimiento, interpretación y la orientación de sus prácticas (Bermúdez, 2001).

Cuando se habla de identidades juveniles no se puede perder de vista que también se hace referencia en primer término a las representaciones que los jóvenes construyen sobre sí mismos y sobre los otros, lo anterior implica un principio de diferenciación; nosotros/ellos y el reconocimiento e integración a un grupo; y en segundo término, el cómo los jóvenes construyen sus identidades más allá del grupo al que se adscriben, como viven sus experiencias de vida de manera individual; a esta dimensión se le denomina relacional/situacional (Valenzuela, 1999:3 citado por, Bermúdez, 2001).

Bajo esta perspectiva, se considera la identidad del sujeto como una reconstrucción que les lleva a obtener experiencias de vida a través de la práctica. Por ello es importante saber cómo los sujetos inician en la práctica del *graffiti* como forma de expresión y significan la práctica desde su “ser graffitero”; desde su propia experiencia. En otras palabras, conocer desde el ser y el hacer.

2.2.1 El autoreconocimiento y el reconocimiento de las identidades en la práctica del *graffiti*

Las personas, en este caso los graffiteros no solamente pueden ser definidos bajo la identidad de joven, pues es imposible numerarlos y definirlos como objetos. Las personas poseen una identidad plagada de cualidades, una identidad “cualitativa” que se forma, transforma, re-configura, manifiesta en y por los procesos de interacción social y de comunicación (Habermas, 1987: 145).

Para configurar la identidad no es suficiente que las personas se perciban como distintas; también deben ser reconocidas y percibidas por los “otros” como diferentes. Toda identidad requiere de reconocimiento para existir socialmente.

Para revisar al ser y el hacer del *graffiti*, se acude a los conceptos de autoreconocimiento y heteroreconocimiento desde la perspectiva de experiencia vivida. Para hablar sobre los conceptos es menester retomar de manera general el concepto e identidad.

Cuando los autores del *graffiti* narran su vida, es decir revelan su vida de una manera autobiográfica, como identidad biográfica, se requiere un marco de intercambio mucho más íntimo con quien se conversa, pues desde ahí es posible llegar a niveles más profundos del ser que da cabida a una auto-revelación que le va dando sentido (Pizzorno 1989 citado por, Giménez, 1997).

Quién escucha la narrativa va interpretando, reconociendo, apreciando, rechazando y aceptando lo dicho, cuyo interés le va atribuyendo relevancia. A este tipo de intercambio de la auto-narrativa personal y el reconocimiento de la misma por la contraparte, facilita construir representaciones sociales fungiendo como un filtro para reformular una coherencia y orientación a la experiencia vivida (Giménez, 1997).

Entonces, la identidad desde el punto de vista del individuo, es una distinción cualitativa, en el sentido de que surge de una pertenencia social, del desempeño de un rol y de resaltar una serie de atributos con respecto a él (Giménez, 1997):

la identidad personal se define como la representación –intersubjetivamente reconocida y “sancionada”– que tienen las personas de sus círculos de pertenencia, de sus atributos personales y de su biografía irrepetible e inajenable (Giménez, 1997:10).

Dicho de otro modo, las personas o grupos al ser investidos de una identidad cualitativa que se forma, se conserva y se revela en y por los procesos de interacción social, siempre oscilaran entre el autoreconocimiento y el heteroreconocimiento.

Honneth (2006) expone que el reconocimiento es un tensor moral que dinamiza la vida social, pues un sujeto requiere del reconocimiento (positivo o negativo) del otro para poder construir una identidad estable y plena, puesto que la finalidad de la autorrealización humana es precisamente el establecimiento de una relación consigo mismo consistente de auto-confianza, auto-estima y auto-respeto.

La identidad se fundamenta en la consciencia de sí-mismo sobre las relaciones intersubjetivas del elemento humano: ser, vivir y existir. La identidad o el “self” más o menos estable depende tajantemente del reconocimiento (acontecimiento de identificación y

validación) (Honneth, 2006). La relación que tenga el individuo consigo mismo determina su visión ante la vida.

Comins (1997) clasifica la auto-relación del individuo de tres maneras:

- 1) En éste el individuo se refiere a sí mismo de tal forma que concibe sus necesidades físicas y sus deseos de manera articulada con su propia personalidad. La auto-confianza refleja una correcta auto-relación del individuo en un primer nivel.
- 2) El individuo, es consciente de sus propios actos, por lo tanto, es moralmente responsable, en ese sentido, existe una buena relación en su nivel de auto-respeto.
- 3) En esta forma de relación, el individuo manifiesta tener o no habilidades buenas o valiosas, lo que genera la auto-estima.

La necesidad de existir como una cualidad de lo humano solamente es alcanzable a través de la interacción con el otro, lo cual es significativo, pues proporciona la posibilidad de tomar conciencia de la propia existencia.

En este caso, el análisis de las relaciones entre la sociedad y el “graffitero” o entre los “grupos graffiteros” es fundamental. Para hacer la revisión al respecto, surgen las interrogantes: ¿Cuáles son los factores que intervienen en el fortalecimiento o en la disolución de las interacciones entre ellos? ¿Acaso la comprensión y tolerancia social de ese tipo de expresión mejorará la aceptación de la práctica del *graffiti*?

No es suficiente que el graffitero se perciba como distinto bajo algún aspecto (auto-reconocimiento); también tienen que ser percibido y reconocido como tal (hetero-reconocimiento) independientemente del tipo de desprecio en que sustenta sus acciones. Toda identidad (individual o colectiva) requiere la sanción del reconocimiento social para que exista públicamente.

La representación de polaridad entre auto-reconocimiento y hetero-reconocimiento de la identificación es: por un lado, la capacidad del actor de afirmar su propia continuidad y

permanencia y de hacerlas reconocer por otros; y por el otro, la capacidad de distinguirse de otros y de lograr el reconocimiento por esta diferencia.

Por ejemplo, para la mayoría de los graffiteros, el *graffiti* es un arte, una manifestación artística donde expresan lo que sienten (aunque sea mal comprendido), por tanto, admiten que debe tener una parte ilegal, de lo contrario, se convertiría algo vendible y comercial y eso no es lo que se pretende. Simplemente desean expresar a través de este tipo de arte urbano lo que cotidianamente pasa en el lugar donde viven o de su propio país. Su mensaje es despertar la consciencia social ante la discriminación, abuso a la naturaleza, y asuntos de diferentes rubros que afectan negativamente a su comunidad, grupo o a ellos mismos. Desean provocar en las personas que aprecian sus trabajos, sentimientos, risas, disfrute. Para ellos su motivación es aportar su quehacer a la sociedad.

En otro sentido, desde una perspectiva negativa, en muchos sectores de la sociedad perciben el *graffiti* como un acto de vandalismo o invasión visual, el gobierno particularmente lo aprecia como un ataque a la arquitectura pública de la ciudad. Y, desde una postura más positiva, es un arte que cada vez más está siendo valorado por otros sectores de la población, que lo promueven y apoyan, pues básicamente esto es un proceso más para la integración cultural de una comunidad.

Lo anterior nos habla de la polaridad coexistente entre el auto-reconocimiento y hetero-reconocimiento; perspectiva articulada como una categoría de carácter relacional: identificación/diferenciación para comprender la identidad (Reguillo, 2000). De acuerdo a esta disposición, que ha sido analizada desde los estudios sobre la juventud, los jóvenes se refieren a sí mismos como un "nosotros", lo que les permite crear un sentimiento de pertenencia; así se diferencian de "el otro", refiriéndolo -casi siempre- como el "antagonista", o "alteridad radical" (Reguillo, 2000: 19).

En suma, la identificación es la capacidad que posee el sujeto (joven) de afirmar su propia persistencia y subsistencia, haciéndose reconocer por otros; la diferencia, es la capacidad de distinguirse de otros y lograr el reconocimiento a partir de esta.

Para analizar la identidad se distinguen cuatro posibles configuraciones, propuesta que mana de la tipología expuesta por (Melucci, 1991 citado por, Bonfil, Valenzuela, 1992).

Se habla de una *identidad segregada*, cuando el sujeto se identifica y afirma su diferencia sin importar el reconocimiento por parte de los otros. La primera identidad es la que se nombra como segregada y se trata cuando el actor se identifica y afirma su diferencia independientemente de todo reconocimiento por parte de otros; la *identidad heterodigida*, se refiere al sujeto que es identificado y reconocido como deferente por los otros, pero el reconocimiento personal o autónomo está debilitado; se habla de la *identidad etiquetada*, cuando el sujeto se auto-identifica, pero su configuración ha sido determinada por otros; por último, la identidad desviante hace referencia al sujeto que se adhiere completamente a los modelos de comportamiento del afuera, de los otros (p.42).

La tipología antes expuesta describe como la identidad de un sujeto es resultado de una la relación que se establece entre auto-reconocimiento y hetero-reconocimiento. Se configura en el juego dialéctico que se instituye entre estas dos fronteras; rebasa la concepción de ser una propiedad biológica o exclusiva del individuo, pues posee un carácter relacional que se origina en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos; en otros términos, la autopercepción de esta mediada por el reconocimiento y la aprobación de otros (Rizo, 2004).

El joven como individuo es distinto a los demás gracias a la definición de otros individuos; se diferencia debido a las cualidades propias y roles que desempeña socialmente, que son reconocidos por los distintos grupos o colectivos a los que se encuentra adherido y gozan de cierto reconocimiento; o porque ha construido y configurado un trayecto biográfico que lo ha dotado de reconocimiento y prestigio social.

La identidad también tiene distintas dimensiones que hacen referencia a las maneras en como el individuo construye sus propias trayectorias y experiencias de vida. La *dimensión locativa* implica la forma en como el individuo se posiciona en un campo y delimita el territorio de sí mismo; la *dimensión selectiva* considera al individuo que ha delimitado sus propias fronteras y elige libremente algunas posibilidades y descarta otras y la *dimensión integrativa* comprende a la identidad como el proceso a través del cual los individuos interpretan y vinculan sus propias experiencia de vida con el fin de construir trayectos y vivencias. La identidad puede dimensionarse también desde lo individual o lo colectivo; lo

individual hace referencia al “yo” y lo colectivo es hace referencia a la formación del “nosotros” (Rizo, 2004).

Bajo este tenor se reafirma la importancia del reconocimiento para la constitución de cualquier identidad, pues legitima al “ser” reafirmando en el espacio social. Los graffiteros adquieren reconocimiento gracias a sus trayectorias en la escena urbana, el reconocimiento es experiencial y acumulativo; la definición de un estilo propio o la adhesión a alguna ideología devienen del reconocerse y ser reconocidos en el mundo del *graffiti*. El reconocimiento y la afirmación de ellos mismos es dada por los “otros” que en este campo pueden ser los mismos colegas graffiteros o distintos sujetos inmersos o no en esta práctica: organizaciones, académicos, artistas, sociedad en general (Gómez, 2012).

En la actualidad se puede afirmar que el *graffiti* es una práctica fortalecida y aceptada social y culturalmente. Los graffiteros gozan de mayor aceptación en la esfera social, a diferencia de hace algunas décadas. Su presencia mediática es cada vez más fuerte, en festivales, publicaciones, exposiciones e internet. Lo anterior conduce a pensar que existe un reconocimiento social de la “identidad graffitera” en términos muy generales. Figueroa (2007) expone algunas características que han propulsado la aceptación del *graffiti* y los graffiteros por parte de la sociedad y por ende el reconocimiento de la práctica:

- ❖ Se trata de un revulsivo cultural o social que puede aportar una renovación y mejora del modelo social vigente.
- ❖ Es un medio de prevención de explosiones sociales o individuales, evitando otro tipo de actos violentos.
- ❖ Permite, desde la esfera marginal, el desarrollo de un cauce extraoficial de opinión e información, libre de las tendencias oficialistas.
- ❖ Es un baluarte democrático, una práctica popular asociada a la libre iniciativa.
- ❖ Se perfila como un medio o herramienta de autoconocimiento personal.
- ❖ Su desarrollo como un medio artístico enriquece culturalmente el espacio público urbano.

- ❖ A través de su práctica los individuos establecen vínculos afectivos o identificativos con el entorno o el territorio que habitan.

Para los graffiteros el reconocimiento de sí mismos como sujetos históricos y la realidad que viven les brinda la posibilidad de expresar “desde su ser” asumidos en su identidad graffitera y a través de sus obras el universo de pensamientos, ideas, sentimientos que desean. Esa identidad se debe materializar, y cuando se *es*, lo natural es *hacer*.

En otras palabras, cuando el individuo logra comprender su realidad, la compara, por tanto, la describe expresándola. La configuración identitaria desde el hacer, refleja lo que el individuo es: “El hombre es el único de los seres vivientes que tiene la suficiente capacidad para representar simbólicamente la realidad” (Hernández, 2016: s/n).

Para que el individuo represente su realidad, se apoya en diferentes herramientas del lenguaje, ya sea verbal o no verbal, ante ello, requiere dominar los símbolos que le permitan comunicarse con el otro: “Se denomina expresión a la manifestación de los deseos, pensamientos y emociones de una persona” (Hernández, 2016: s/n).

La inquietud por expresar algo es hacerlo evidente y manifiesto para los espectadores, para afirmarlo, basta constatarlo en el hombre primitivo que plasmó en las paredes de las cavernas su cotidianidad. La evolución natural de la expresión es mediante la utilización del arte para materializarla, por ejemplo, la música se vale de sonidos, la pintura de colores, la escultura de formas y la literatura de palabras.

El *graffiti* al ser un medio de comunicación, considerado por unos como arte urbano, que al principio no buscaba estilo sino más bien ser reconocido, se fue transformando con el tiempo. Al inicio los jóvenes que lo practicaban ponían su *tag* para superar a otros, así florecieron los distintos estilos tanto en caligrafía como en los métodos de ejecución (Medina, 2014). Para un graffitero la sed por expresarse a sí mismo lo impulsa a buscar el modo de hacerlo, el lugar, el discurso, los colores, la técnica; para que la intervención “la pinta” pueda tener mayor proyección.

2.2.2. La conformación de la identidad graffitera juvenil

La palabra identidad es definida por el FUHEM⁶ como un conjunto articulado de rasgos específicos de un individuo o grupo, por ejemplo, la descripción de la edad, género, estado civil, religión, entre otras. Además, le constituyen un sistema de símbolos y valores que le permiten afrontar las situaciones de su vida cotidiana, de tal suerte, que esto explica la reacción tan diversa que tienen los individuos para actuar ante las situaciones.

Los graffiteros desempeñan diferentes roles en su vida cotidiana, que van desde el ser: padres de familia, empleados, estudiantes, hijos; que, a su vez, vinculados con distintos entornos; familiares, laborales o barriales; ubicados en distintos estratos sociales, étnicos o de género; los ubican en una posición subjetiva que hace compleja su realidad, tanto como su identidad.

La construcción de la identidad se da con respecto y en relación a los “otros”, pues se influyen mutuamente, se modifican el uno al otro (FUHEM, 2002), incluso aunque no sea evidente, siempre hay una interacción. De acuerdo con Candia y Rodríguez (2011), existen dos funciones principales con respecto a la identidad: una función de valoración de sí mismo y una de adaptación. En esta última, el medio donde se desenvuelve el graffitero de manera positiva es en su colectivo, pues en este se conocen los códigos que ahí funcionan, pero fuera de este, en la sociedad que los desconoce, la subcultura del *graffiti* tiene la necesidad de ser reconocida, en “su cultura”.

Para Sciolla (1983 citada por, Giménez, 1997), existen tres funciones básicas de la identidad:

1. Función locativa: Para situar al sujeto en un espacio y un momento.
2. Función selectiva: Para brindar la posibilidad del sujeto a elegir.
3. Función integradora: Para confluir un marco interpretativo de experiencias pasadas y presentes del sujeto.

⁶El FUHEM Ecosocial es un espacio de reflexión, encuentro y debate que analiza las tendencias globales desde una perspectiva crítica y transdisciplinar, cuyos temas de interés es la investigación en torno a la democracia, sostenibilidad y cohesión social, su misión se ubica en el siguiente link; <http://www.fuhem.com/ecosocial/Default.aspx?v=121>

Describiendo dichas funciones para fines de la investigación, se puede decir que en la función locativa, el graffitero se ubica en una sociedad y una ciudad: San Cristóbal de Las Casas; en su función selectiva el joven decide si el *graffiti* es legal o ilegal, si hacerlo individualmente o con un *crew* y la hora para ejecutarlo, para finalmente cumplir la función integradora, que se da de acuerdo a lo narrado por ellos en las entrevistas, en las experiencias que van adquiriendo *graffiti* tras *graffiti*, partiendo desde un *tag* hasta murales más complejos y de mayor inversión (permisos, costos de la pintura, negociaciones y posibles sanciones).

Se considera que los intereses y motivaciones que incitan a los sujetos a iniciar con el *graffiti* son diversos, en ellos coincide la necesidad de expresión y reconocimiento. Al ser una expresión que no se dirige a alguien en particular, sus autores sí desean que se les reconozca, en el sentido de que es una proyección de lo que son y de lo que creen. Lamentablemente, la sociedad de San Cristóbal de Las Casas, se encuentra dividida por quienes aceptan al *graffiti* como arte y brindan por ello sus espacios, y quienes lo recriminan por ser clandestino. Esa percepción de la sociedad también define la identidad del graffitero:

en muchos casos, el hecho de ser graffitero representa ser portador de una identidad proscrita en los diferentes espacios donde los sujetos jóvenes se relacionan con las personas adultas (la escuela, la familia, la calle o el trabajo) (Gómez, 2014).

Con lo anterior, se rescata un tema relevante en cuanto a la definición de espacio privado o público que establece la sociedad; ¿Qué es permitido y que es prohibido? ¿Cuál es el espacio para manifestar un desacuerdo? ¿Las vías son realmente públicas?, si no, ¿a quién pertenecen? ¿Cuáles son los límites para las manifestaciones artísticas? ¿Quién impone las reglas de los espacios públicos?

La expresión sociocultural e identitaria en lo individual (*tag*) o en lo colectivo (*crew*), respaldada por la subjetividad de los símbolos, técnicas utilizadas, estilos y demás, son procesos que están íntimamente relacionados con los espacios públicos donde se mueve cotidianamente el graffitero con el ánimo de “socializar” su sentir, incluso, hacer uso de él

como terapia. La identidad, en cierta forma permite a su autor reconocerse a sí mismo y situarse en un espacio y un momento sociocultural. La identidad individual, es capaz de distinguirse y diferenciarse de otras identidades que le son opuestas.

Giménez (1995) enfatiza que la identidad social es considerada una noción vaga, puesto que, se encuentra inmersa en cualidades morales y jerarquías sociales, a su vez, también tiene que ver con la autoconciencia y percepción, aunado con un super-ego idealizado, que es similar a una cultura inventada. “Lo que ocurre con los graffiteros, quienes se perciben a sí mismos con un nombre que es otro, distinto al asignado socialmente (Giménez, 1995:24).

La vida se conforma de experiencias, y las personas atribuyen a éstas un sentido subjetivo que les permite afrontarlas. Gleizer (2012) atribuye que la forma en que las personas actúan y responden ante la vida están determinadas por las características de la sociedad, es decir, su cultura, a su vez, la construcción de identidad, que es más una responsabilidad individual que social.

Entre cultura e identidad existe una relación estrecha, en el sentido de que la cultura abriga muchas identidades, en la medida que la identidad es la resultante de la internalización de la cultura. En consecuencia, es unidad y es diferenciación (Giménez, 1995).

La tradición sociológica ha establecido sólidamente la tesis de que la identidad del individuo se define principalmente —aunque no exclusivamente— por la pluralidad de sus pertenencias sociales.

Así, por ejemplo, desde el punto de vista de la personalidad individual se puede decir que el hombre moderno pertenece en primera instancia a la familia de sus progenitores; luego, a la fundada por él mismo, y, por lo tanto, también a la de su mujer; por último, a su profesión, que ya de por sí lo inserta frecuentemente en numerosos círculos de intereses [...]. Además, tiene conciencia de ser ciudadano de un Estado y de pertenecer a un determinado estrato social. Por otra parte, puede ser oficial de reserva, pertenecer a un par de asociaciones y poseer relaciones sociales conectadas, a su vez, con los más variados círculos sociales (Simmel, citado por, Pollini, 1987: 32).

Pues bien, esta pluralidad de pertenencias, lejos de eclipsar la identidad personal, es precisamente la que la define y constituye. Más aún, según Simmel debe postularse una correlación positiva entre el desarrollo de la identidad del individuo y la amplitud de sus círculos de pertenencia (Pollini, 1987). Es decir, cuanto más amplios son los círculos sociales de los que se es miembro, tanto más se refuerza y se refina la identidad personal.

¿Pero qué significa la pertenencia social? Implica la inclusión de la personalidad individual en una colectividad hacia la cual se experimenta un sentimiento de lealtad. Esta inclusión se realiza generalmente mediante la asunción de algún rol dentro de la colectividad considerada (v.g., el rol de simple fiel dentro de una Iglesia cristiana, con todas las expectativas de comportamiento anexa a sí mismo); pero, sobre todo mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión (v.g., el credo y los símbolos centrales de una Iglesia cristiana) (Pollini, 1990). El estatus de pertenencia tiene que ver fundamentalmente con la dimensión simbólico-cultural de las relaciones e interacciones sociales (Giménez, 1997).

La identidad se puede definir como una construcción simbólica de identificación-diferenciación que se hace en relación con un marco de referencia determinado: el territorio, el género, la edad y la clase, entre otros. Es por ello que se suele hablar de identidad de género, nacional, regional, juvenil y de clase, entre otras. Pese a que no se puede pasar por alto esta distinción, cuya validez recae en que esclarece los puntos básicos del debate de los párrafos anteriores, ubicamos nuestra investigación en la dimensión de lo cultural o social, por lo que se ahondará, sobre todo, en el concepto de identidad cultural, también denominada identidad social

Como construcción simbólica, es relacional, dinámica, móvil. Gilberto Giménez (2002) define la identidad como un conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos) a través de los cuales los actores sociales demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás, de los otros.

La relación de interdependencia entre identidad y alteridad queda claramente reflejada en las palabras de López Aranguren (1993), que, abordando la dualidad entre el yo y el otro, relaciona la construcción de la identidad con el establecimiento de la personalidad de los seres humanos:

Al yo, en tanto que el uno por antonomasia, se opone el otro. Pero el otro, los otros me han precedido, me he hecho con ellos y, en mayor o menor grado, por ellos. La dualidad yo-tú, el aprender a ser a partir de los demás, de cómo me miran, me sienten, me ven, genera mi capacidad de verme a mí mismo como si fuera otro, y en esta dualidad entre mi yo y mi alter ego consiste la personalidad (López, 1993: 9).

Esto es, la identidad no se construye nunca, o casi nunca, con un solo referente. Gracias a las aportaciones de distintos autores como Giddens, Maturana, Bilbeny, entre otros es posible definir a la identidad como:

la capacidad de una persona o grupo de personas de sentirse, comprenderse, inventarse y actuar en un espacio-tiempo dinámico y cambiante con la finalidad de dar sentido a la propia existencia, evolucionar, cambiar y mejorar (Benedico (2008: 65).

Bilbeny (2002 citado por, Benedico, 2008) refiere que la identidad posee un carácter multidimensional, es decir está compuesta por distintas facetas que involucran lo íntimo, lo sentimental o lo reflexivo. En este sentido:

No es posible la creación de la identidad personal sin la existencia de una identidad colectiva de referencia (...) así como no es posible la creación de una identidad colectiva o compartida sin el conocimiento, aceptación y respeto de las identidades personales que configuran el grupo, o de los grupos que configuran una comunidad. La identidad "... se hace con el hecho de comprenderse a uno mismo, y eso no tiene término ni conclusión (...) Las identidades no son "producto"; hay que hablar, mejor, de su "producción (Bilbeny, 2002:38 citado por, Benedico, 2008: 65).

Este “retorno del sujeto” supone la reincorporación del actor, del individuo y la colectividad, como sujeto activo, constructor y reconstructor de identidades.

El *graffiti* es una expresión cultural que no tiene un destinatario en particular, ya sea plasmado en imágenes o palabras, siempre será una inscripción urbana anónima como lo refiere Robledo (1999), que trasgrede la censura y que a su vez cae en la contrariedad con el deseo de su autor, que es: ser reconocido. Es una expresión anónima dotada de identidad, puesto que, quien lo plasma, la posee, la construye y la reivindica en todo momento.

Hacia el interior de la expresión del *graffiti*, los jóvenes comparten una porción de cultura que alimenta su identidad conformada por códigos y signos de comunicación intercambiables de uso compartido que los hermetiza ante el resto de la sociedad. Pese a ello, la identidad del propio individuo, se sitúa en un lugar y en un tiempo que le permite reconocerse así mismo, para admitir y diferenciarse de otras identidades o individuos.

La identidad social que asume el graffitero corresponde a su autopercepción idealizada, Giménez (1995) menciona que la idealización de su “yo”, es rebautizado con un nombre diferente para ser reconocido socialmente, por él mismo y por otros graffiteros. El nuevo nombre o *tag* corresponde a su reinención, al cúmulo de su identidad. “En el grafiti se puede apreciar identidad, en el *tag* del graffitero, y también en el nombre de los *crews*” (Arreola, 2005:69).

Las prácticas del *graffiti* resultan no tener sentido para la mayoría de las personas, al ver uno de ellos se desconoce lo que realmente significa, a primera impresión puede ser compleja, tal vez desagradable, es por ello, importante conocer las culturas juveniles e identidades que se encuentra tras de ellas, en sus creadores, para descubrir sus estilos y los significados.

Los graffiteros son personas activas que constantemente reconstruyen sus identidades y sus interacciones sociales que se vincula fuertemente con las calles que transitan y viven. Lo anterior, invita al análisis de las relaciones de poder de manera hegemónica al señalar que no es cultura, es contracultura.

La juventud es parte de una historia de disidencias juveniles que llevan con ella un cumulo de signos, técnicas, ideologías, formas de organizarse y ciertos atributos que son

depositados en el mensaje, que, a su vez, en ejecución siempre serán prácticas socioculturales concatenadas entre política, cultura y juventud que ejercen un parteaguas en la expresión contra los modelos institucionales establecidos (Gómez, 2012).

2.3. LA CIUDAD COMO SOPORTE Y ESCENARIO EN LAS PRÁCTICAS URBANAS

En las ciudades el espacio público es el de la expresión y la apropiación social; acoge el acontecer de la vida colectiva; es el guardián de la memoria colectiva de los habitantes; es el carácter de una ciudad, su identidad; es el que permite observarla y vivirla.

Los espacios públicos ostentan diversas dimensiones y funciones que van desde la urbanización y su uso hasta la interacción social, contemplación y sus dinámicas. El espacio público está en la propiedad de lo urbano, atesora las prácticas urbanas juveniles, la construcción y participación de la ciudadanía por ello es un espacio de encuentro, intercambio y socialización que hospeda, enjambra identidades.

El espacio urbano en este sentido puede definirse, como el lugar para la interacción social y de conflicto, de disputa, de negociación (Delgado, 2003) o como aquello donde las cosas se juntan y como espacio de la pura diferencia (Urteaga, 2013). Es el espacio propicio para la reproducción de las prácticas juveniles que han contribuido a la “visibilización de los jóvenes en la sociedad mexicana actual como agentes sociales con espesor e identidad definida” (Urteaga, 2013).

Las prácticas juveniles urbanas son propuestas culturales plagadas de simbolismos estéticos; son “modos de estar juntos” traducidos en representaciones e imaginarios extremadamente diversos (Urteaga, 2013). Los jóvenes eligen la ciudad para ejercer la práctica, en ella construyen sus propios itinerarios y demarcan las rutas que le son significativas. Así se apropian simbólicamente de los espacios públicos convirtiéndolos en lugares afectivos, vividos que por lo general ofrecen a los jóvenes Libertad, autonomía y socialización. Esta demarcación territorial simbólica o espacialización es fundamental en su constitución como sujetos sociales (Urteaga, 2013).

Cuando se contempla el paisaje urbano contemporáneo, se nota la presencia de ciertos elementos estéticos, gráficos creados desde la iniciativa particular, ajenos a los

criterios de desarrollo de las instituciones. Dichos elementos que eluden el control o escapan de la regulación oficial corresponden al rulo de lo que se considera, la cultura marginal o la subcultura. El *graffiti*, la gráfica (con todas sus variantes), definidas en términos generales como: intervenciones urbanas, son parte entonces de esta denominada cultura marginal. Manifestaciones urbanas que, en su proceso, son un testimonio silencioso de las relaciones que establecen ciertos jóvenes (ciudadanos) con el espacio urbano, entendido como lugar de encuentro e intercambio, espacio de conflicto, espacio de deconstrucción o reconstrucción de los modos de vida urbanos (Figuerola, 2007).

El acto de escribir en muros y paredes es un acto tan antiguo como la necesidad del hombre de comunicarse. “Desde las primeras pinturas rupestres el espacio del arte ha sido el espacio público, el espacio vivido en sociedad” (Peiró, 2009). El arte siempre ha sido público; ha estado presente en la historia como un medio que expresa emociones humanas.

Si se define al *graffiti* a partir de esta necesidad empírica humana se puede definir como el acto de escribir o representar en una superficie; acto tan natural que responde a la necesidad de dejar huella en el mundo. Sin embargo, como práctica compleja su propia definición al convertirse en un acto comunicativo complejo que puede ser usado en el espacio público de la ciudad. La misma ciudad, al albergarla, se complejiza e impide sintetizar a la imagen en muro como el simple acto de escribir en las paredes.

La práctica del *graffiti* es una de las tantas que se expresan en el espacio urbano de las ciudades, práctica ejercida por jóvenes que eligen autónomamente y libremente los lugares para apropiarse simbólicamente de la urbe. En tanto acto de escritura posee su propio lenguaje, su propia configuración que lo reivindica como práctica social-cultural-artística.

A partir de la década de los noventa del siglo pasado, el *graffiti* se considera acto de resistencia, una manera de protesta. La imagen en muro se convierte en un poderosísimo artefacto comunicativo, expresivo que manifiesta con ironía, ingenio, a modo de poesía gráfica, la realidad social que vive un joven. Se considera una irrupción que expresa la ruptura con el orden, con lo regulado, con lo instituido.

Es un fenómeno mediático, cultural protagonizado por los jóvenes, quienes han encontrado en esta forma de comunicación y en otras afines, un modo de reafirmar su identidad, salvarse, encontrarse, criticar o proponer. Todo ello como parte de su momento histórico; tiempo donde no se encuentra freno alguno al progreso tecnológico-virtual, el desarrollo del mediático, la violencia simbólica, el crecimiento demográfico, la expansión de las ciudades y la invisibilización humana (Figueroa, 2007).

El *graffiti* es estético y ético; estético porque lo que muestra y representa es la creatividad humana, los diseños son únicos, efímeros y poseen la cualidad de transmitir “algo”. Es una expresión libre y autónoma; narrativa que da cuenta del entorno. Es ético porque con él se está retando la imposición visual que por sí misma implica la ciudad y sus componentes: la calle, el edificio, la publicidad exterior, los parques. Lo que busca es equilibrar las fuerzas en un proceso que nunca ha sido democrático, como es el desarrollo de la ciudad. La ética del *graffiti* es un reclamo del espacio público, es el resultado y la respuesta de saberse anónimo ante el crecimiento de la ciudad.

En este sentido se puede decir que es una representación simbólica que se configura como un acto significativo porque rompe la rutina visual del paisaje mostrando en imagen y públicamente una manifestación personal. Estas contribuciones, además de mostrar los aspectos personales o estilísticos de cada autor, poseen un carácter político en el sentido de que siempre hay algo que decir, evidenciar, criticar o proponer públicamente en el espacio urbano; así también se dota o agrega identidad a ciertos espacios de la ciudad (una calle, un muro, un edificio) (Figueroa, 2007).

Respecto al discurso del *graffiti* se aprecia en los gestos, modos de vestir o de peinarse, en lo que se pinta, incluso en los tatuajes que los jóvenes portan, en este orden de ideas el *graffiti* es una herramienta más que permite a sus autores compartir un rasgo identitario porque, como lo afirma Giménez:

el discurso puede servir también para proteger, reforzar y aun construir identidades (...) Tratándose de identidades no reconocidas, estigmatizadas y amenazadas por el entorno hostil del ‘orden establecido’, estos discursos adquirirán obligadamente un tono defensivo, reivindicativo y polémico (1997:24, 26).

El *graffiti* es un acto de salir a escena para ser reconocido y mostrar la construcción de unos en oposición con otros. Reguillo (1995) menciona que una de las características de valor entre la interacción de agrupaciones juveniles y sociales en torno a ello es precisamente la identidad como forma de establecer un control del tiempo, el arte y el mundo social en el que viven, a lo que atribuye como una especie de medio de comunicación con una fuerte vinculación a la territorialidad de la identidad.

A pesar de que el *graffiti* nace en la ilegalidad por estar realizado en espacios privados y algunas veces sin permiso, no implica que sus autores sean criminales; estos son fieles al arte (aunque mucho no lo reconozcan así) y tienen la necesidad de expresarse. El *graffiti* es una expresión artística –pensando el arte como esta actividad en la que el hombre re-crea con fines estéticos, un aspecto de la realidad o un sentimiento valiéndose de la imagen– que no tiene límites. Fidel (2016) diferencia al *graffiti* del arte únicamente por un aspecto, comenta que ambos, son expresiones puras, no tienen ni intermediarios, ni validadores estéticos, pero el arte sí.

Bajo esta argumentación se reafirma que esta manifestación gráfica, personal, es una expresión apasionada y racional que mana de la imaginación; irrumpe lo público como síntoma del cansancio generalizado; palabra expuesta de lo que habita en el encierro, en lo privado, y da paso a una voz hecha grafismos que se afianza en las paredes para sí y para los otros; invade la rutina mental de los ciudadanos que lo observan y confeccionan la ciudad. Pues el espacio urbano público es el espacio de quien lo acoge. El *graffiti* conquista visualmente para mostrar su disposición estilística, técnica; para gritar a través de las caligrafías urbanas en un acto simbólico lo prohibido, lo inadmisibile, lo in-decible; proponiendo con ello otras maneras de vivir lo público y asumirlo (Figuroa, 2007).

La discusión del «me gusta» o «no me gusta» es una discusión no resuelta, que puede resultar inútil pues obedece al criterio particular. Lo cierto es que vivimos en una sociedad que no cede la participación equitativa en la expresión; ahí se configura la reivindicación moral del *graffiti* al ser una filosofía de vida para los jóvenes, una forma de expresarse; es también un metáfora de la globalización; un fenómeno mundial en el que participan miles de artistas en y de todo el mundo. Esta práctica ha expandido sus propias fronteras; las

tecnologías, la virtualidad lo han difundido de tal forma que el *graffiti* se ha hibridado volviéndose también virtual.

2.3.1. El *graffiti* como práctica cultural-artística discursiva en la ciudad

El espacio urbano público es el espacio natural para la práctica del *graffiti* y para los graffiteros. Cada *graffiti* es una muestra visible de la existencia de jóvenes únicos que se dan voz de manera autónoma en la ciudad. Implica así un acción autónoma que se hace en el espacio público, sin consejo o consentimiento de alguien; la autonomía simbólica implica un ejercicio político –en el sentido de que dicha práctica conlleva un sin fin de significados representables, que son lenguaje, por tanto hay un discurso–, en donde el sujeto intenta imponer su presencia en el espacio que “pertenece a todos”, espacio que en términos jurídicos se administra y rige a partir de reglas y leyes. La simbolización autónoma del espacio se acompaña del deseo inmanente de reconocimiento, es por ello que los graffiteros ejercen su práctica para inmortalizar sus identidades y su pertinencia social y cultural.

Hablar de espacio público implica un espacio social y común; todo lo relacionado con él depende de la comunidad y por tanto del estado, quien desde el ámbito jurídico lo controla a través de su administración y gestión. El espacio público es:

espacio construido por el ser humano, con la ciudad como principal paradigma, es, ante todo, un espacio para ser ocupado, para servir y ser usado, para llenar y vaciar con la presencia real o simbólica, para interactuar con otras personas en un entorno y para interactuar con el entorno en tanto que personas. Es éste un espacio normalizado, definido a través de reglas y convenciones; las menos, aquellas legalmente estipuladas; las más, aquellas construidas social o culturalmente. (...) Las personas y grupos interpretan y reinterpretan constantemente esa unidad, significándola para cada ocasión, para cada momento concreto creando así configuraciones contextualizadas «persona-entorno» (Valera, 1999: 2).

Ahora bien, surge la pregunta ¿por qué estos jóvenes eligen el espacio público? Quizás porque el espacio público les brinda la posibilidad de ser anónimos y al mismo tiempo imponer su presencia de manera simbólica; posiblemente porque apropiarse de un lugar público les posibilita dominar simbólicamente un sitio que no les compete, les facilita hacer “privado” un rincón de la ciudad que posiblemente pertenece a alguien más o a la comunidad. En este sentido Valera (1999:2-3) argumenta que:

Es la propia relación persona-entorno la que da sentido a nuestra vida permanentemente contextualizada en el espacio y la que, a su vez, define ambas instancias: con nuestros actos transformamos y dotamos de significado, de sentido al entorno mientras que éste contribuye de manera decisiva a definir quiénes somos, a ubicarnos no solo ambiental sino personal y socialmente y a establecer modalidades de relación con nuestro mundo perceptivo, funcional y simbólico. Y es en este contexto en el que creo puede enmarcarse la dialéctica entre lo privado y lo público en relación al espacio urbano (Valera, 1999: 2-3).

Al ser la ciudad un bien común, todos tenemos derecho a ella, siempre y cuando se hagan valer las reglas y leyes impuestas por la misma comunidad y el estado. Andía (2007:2) retoma a las autoras Amoros y Arendt y arguye que el espacio público es de reconocimiento y de individualidad; está íntimamente relacionado con lo que se llama el poder: “es el espacio de los iguales que se auto -instituyen en sujetos del contrato social, donde no todos tienen el poder, pero son posibles sujetos de poder” (Andía, 2007:2).

Lo anterior permite decir que el espacio público se construye por las relaciones sociales que ahí se despliegan, instituyen o llevan a cabo los graffiteros a través de su práctica. Dichos sujetos como constantes del espacio público practican relaciones de poder en todos los niveles.

Los grupos juveniles exponen su forma de pensar, ideales y naufragios a través de inscripciones en los muros de la ciudad. Los *grafittis* son el grito que expresa resistencia, disputa y transgresión; manifestación identitaria que regala a la ciudad un crisol de discursos sociales, políticos, culturales; magnitud expresiva mediante, gráficos, íconos y símbolos. Los graffiteros así, dan cuenta de su sentido de pertenencia a través de una lógica propia y de

mecanismos que demarcan su territorio por su propio emplazamiento dentro de la ciudad, de esta forma modifican el aspecto de un sitio.

Por tanto, la práctica del *graffiti* en el espacio público ejecutada por sujetos usuarios del mismo implica un ejercicio de poder, en tanto que existen ellos desde su propia frontera y coexisten “los otros” desde sus propios límites y diferencias.

El derecho a la ciudad no es tan solo el derecho a usarla, sino también el derecho a interpretarla, a identificarnos con ella, a apropiarnos (aunque sea simbólicamente) de sus espacios, a "privatizar" lo público y a "publicitar" lo privado, y ello de manera fluida, espontánea, creativa (Valera,1999: 10).

De este modo, cabe hacerse la pregunta ¿De qué forma la producción del *graffiti* se inserta en el espacio urbano? Se parte del supuesto de que las imágenes en muros de la ciudad nacen para ser expuestas en la calle. Sólo ahí, cubiertas de lo anónimo y clandestino, representan la estructura de lo prohibido a través de un acto simbólico de escritura que tiene la capacidad de decir lo indecible, de expresar la resistencia al control y a las imposiciones de los poderes fácticos y hegemónicos, esa es su naturaleza.

El *graffiti* –por su propia naturaleza– utiliza sus componentes formales, icónicos y textuales para inscribir sus propias estructuras y expectativas en el medio público y para los públicos a los que se dirige. Se configura como práctica cultural recreada en ejes particulares que comparte otras formas culturales y artísticas urbanas emergentes. Bajo este tenor se sostiene que la práctica social-cultural y artística del *graffiti* es un ejercicio político discursivo, es decir, es discurso.

La imágenes plasmadas en muro poseen una función dentro de la ciudad, el primer contacto es visual; el habitante se conecta con el muro cuando lo ve, quizás esa es la relación más primaria entre muro-observador; esa relación puede complejizarse cuando se descifra el lenguaje de la imagen; el discurso del joven que le dio vida, quizás ese *graffiti*, más allá de sus colores, trazos y formas posea la cualidad de evidenciar desde el imaginario del autor la historia que permanece en las sombras; los conflictos culturales, sociales o políticos que

tienen representación dentro un territorio. Así se da voz a aquello que busca un espacio: mensajes, verdades o posturas.

Se considera que la función que juega el *graffiti* en San Cristóbal dice mucho más de lo que los propios ojos ven; más de lo que los prejuicios o la moral dice. Cada imagen plasmada es única e irrepetible, pues cada uno de los ejecutantes también lo es. Este fenómeno cultural está presente en San Cristóbal de Las Casas y deviene de las transformaciones constantes de la globalización, posee características particulares. Es una manifestación tangible y por tanto debe ser estudiado por las ciencias sociales, la comunicación, la sociología del arte, pues el lenguaje de la imagen actúa como medio de comunicación, confrontación e identificación ante lo instituido.

Se parte de la idea de que la imagen visual artística no ha superado del todo (aun en nuestros días) la idea de que el arte es de goce o contemplación solamente; el arte también habla de la experiencia vivida, la política, la experiencia que propone, cuestiona.

El *graffiti* posee siete características esenciales de acuerdo con Silva (1987), mismas que le otorgan valor y son: *Marginalidad; anonimato; espontaneidad; escenicidad; precariedad; velocidad y fugacidad* (p. 2)⁷.

El carácter antagónico, de resistencia del *graffiti* también se manifiesta en la producción de la imagen, en este sentido la estética del *graffiti* no pretende la estética institucional del arte; su configuración visual no pretende cumplir con cánones estéticos institucionales –sí los usa– los deconstruye; su espacio de exposición es el espacio público; no respeta soportes, ni paletas de color, ni escalas, ni técnicas plásticas únicas –siempre juega con la hibridación de técnicas y materiales–, tampoco se realiza de acuerdo a estilos propios o establecidos por convencionalismos estéticos, es por ello que se dice que el *graffiti* se aleja por completo de las formas y categorías estéticas institucionalizadas. Sin embargo el *graffiti* puede considerarse una forma de expresión artística que muestra una conciencia individual o colectiva del sentir popular frente a realidad que se le presenta al graffitero.

⁷ Armando Silva Tellez propone en su artículo “La ciudad como comunicación” siete valencias para definir al graffiti como inscripción urbana. En este artículo Silva Tellez propone la elaboración de una teoría sobre el graffiti en las ciudades contemporáneas, con especial referencia a ciudades colombianas y latinoamericanas, y la evolución de sus argumentos hasta la formulación de una tesis integral sobre la ciudad intercomunicada por territorios urbanos. Artículo disponible en: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/23-revista-dialogos-la-ciudad-como-comunicacion.pdf>

Es importante comentar al respecto del sentido artístico del *graffiti* que la categoría de campo expandido⁸ propuesta Rosalind E. Krauss (1978) vislumbra mayores posibilidades para explicar fenómenos artísticos y culturales antes ignorados. El *graffiti*, entendido como parte del arte público urbano, se expresa dentro de ese campo expandido al redefinir las prácticas artísticas y culturales. Dicha expansión funciona en ambos sentidos: cualquier práctica social, cultural o tecnológica que hace uso de géneros artísticos puede pensarse como una práctica artística o viceversa cualquier práctica artística que hace uso de elementos culturales y sociales puede pensarse como una práctica cultural. El ejercicio teórico que plantea Rosalind E. Krauss parece abrir la puerta para establecer una especie de fórmula en la que cualquier práctica podría expandirse.

El *graffiti* puede verse como una práctica artística-cultural que pretende como en las vanguardias artísticas la fusión del arte-vida al considerarlo como una especie de género en donde la disciplina artística de la pintura se expande y agrupa con otra serie de materiales, formas, soportes y generan una propuesta, en donde la imagen poseedora de signos y símbolos reconocibles, leíbles adquiere vigencia desde el contexto en el que se produce, lo cual hace posible explorar cierto estilo en la forma de creación de estos discursos que llegan incluso a convertirse en símbolos, donde lo estético, lo maravilloso, lo literario, lo grotesco pueden mezclarse como un crisol, no solo de formas sino también de lenguajes.

2.3.2. El graffitero y su relación con el espacio urbano de la ciudad: Hacer lugar

Una de las características que define al espacio urbano o público es su complejidad, en su interior coexisten diversas formas de percepción. Los que lo habitan conciben los sitios y los ocupan de una manera peculiar. Así, en tanto exista diversidad de percepciones acerca de lo que significa o implica un lugar mayor será la dificultad de describirlo.

Claro es que las características demográficas y económicas a la cual pertenecen los individuos que habitan ciertos territorios marcan divisiones claras, en cuanto a desigualdades de desarrollo. De acuerdo con Tomadoni y Romero (2014), el desarrollo del sistema urbano

⁸ Concepto publicado originalmente en la revista *October*, en 1979

actual es muy diferente al de antaño, si bien, inicialmente todo el movimiento económico y político se encontraba en el “centro” de las ciudades, después se iría a la periferia debido al crecimiento socioeconómico demográfico. Resulta complicado definir los espacios urbanos físicamente, tomando en cuenta que la tecnología de la información y el conocimiento no se ubica en un solo punto, si no en varios de una manera simultánea.

Una ciudad, como porción de un territorio tiene una identidad propia que se convierte al espacio público en sujeto al análisis. Los espacios públicos son complejos porque se encuentran interrelacionados entre sí y con el contexto al que pertenecen; un espacio público se interpreta simbólicamente al revisar esta relación. Lo anterior, denota que un espacio urbano se percibe por su materialidad, es decir lo concreto; pero también por su inmaterialidad, lo subjetivo. Esta condición promueve una metamorfosis de símbolos permanentes, donde el lugar hace a sus habitantes y estos, hacen lugar (Tomadoni y Romero, 2014).

Por tanto un espacio nunca será igual a otro ni en lo subjetivo, ni en lo concreto, debido a que las formas de apropiación son diversas, diferentes, no poseen una lógica concreta y son atemporales, así el espacio tenga las mismas características estructurales o de construcción. El tiempo en que las personas se apropian de los lugares depende de su cultura, demografía, forma de vida, condición económica y formas de relación social.

Para Augé (2001) los espacios simbólicos o inmateriales son resultado de las creencias e ideas de sus habitantes en relación con el lugar, con sus semejantes y con los otros. De esta manera, la complejidad que guardan está sujeta a múltiples particularidades de concepción, por ejemplo: un monumento que representa a un personaje importante de la historia es valorado por la comunidad por sí mismo; una plaza comercial o un lugar natural que se frecuenta también tiene una representación significativa independientemente del motivo de su apreciación. Más aún, si dicho espacio ofrece cualidades perceptuales en su ambiente.

El quehacer cotidiano de las personas en un espacio deja huellas, a lo que Latour (2008) refiere como que cada acción es parte de un flujo que permite aprehender la inmensidad de un todo. Así, la vivencia del espacio habitado es la existencia misma regulada por las acciones cotidianas de la gente que a su vez demarcan los límites de dicho espacio.

Las prácticas cotidianas en un espacio urbano y la relación con los objetos presentes se denominan *habitat*. Las formas de *hábitat* de cada lugar resignifican permanentemente el lugar debido a contextos ajenos al mismo lugar (Lefebvre, 1947 citado por Tomadoni y Romero, 2014).

Esa cultura de habitar podría traducirse en palabras de Michel de Certeau (2000) como un modo de resistirse al avance racionalizador, como una segunda producción del espacio en la que, entre estrategias y tácticas desplegadas en la acción cotidiana, se ejerce una microrresistencia sobre la acción dominante, como lo suele evidenciar la validación social de las prácticas informales en el espacio, o también el uso de grafitis en los extensos conformado por espacios percibidos, espacios concebidos y espacios vividos, y que Soja (1997) recreará con su propuesta de la dialéctica de la espacialidad (Tomadoni y Romero, 2014:101).

De modo similar, las formas de *hábitat* son divididas por las influencias de las transformaciones sociopolíticas y económicas que rompen con las culturas. Por esta razón, asignar dimensiones al lugar trae consigo aceptar sus alcances y limitaciones.

El espacio- tiempo es definido por Tomadoni (2007) como una condensación: idea del espacio como tiempo condensado; se visibiliza por medio de los testimonios que emergen de la información y conocimiento que genera una comunidad para declarar su existencia.

La declaración de existencia, en definitiva, podría resumirse como una donación del sujeto al objeto o a otro sujeto, para validarse a sí mismo y reconocerlo como «el lugar» (Tomadoni y Romero, 2014:105).

Al igual que se hace existencia con acciones repetidas como parte de un todo, también, el lugar tiene una dimensión de estabilidad, donde los momentos de coexistencia también se repiten, dicho de otro modo, la experiencia del lugar junto a otros. Un ejemplo de ello, son las celebraciones cíclicas como ir a misa los domingos, celebrar actividades en verano, o en una hora del día en particular.

Dado que las acciones y los momentos que distinguen a un lugar, también la espacialidad lo caracteriza, de ahí que una esquina, una calle, un muro, un barrio tengan su propia descripción socioespacial cuyas políticas urbanas delimitan su concepción y vivencia cotidiana.

El espacio vivido y percibido cotidianamente como el lugar propio no es el espacio de la ciudad micro espacialidad deben atribuírseles las más simples manifestaciones de coexistencia social, como la interacción que se da en una pequeña plaza, el encuentro en un café, o incluso el regular encuentro de jóvenes en alguna esquina (Tomadoni y Romero, 2014:106).

Por tanto, allí se definen los mismos, como configuraciones espaciales con tendencia a la apropiación, misma que tiene que ver con la forma en que las personas conforman el lugar en relación con otros, objetos, normas y espacios; bajo otra forma, construyen su realidad, su cultura.

En suma, los lugares son una representación de una realidad, de una cultura, hay un símbolo tácito en ellos. Tomadoni (2007) atestigua que un lugar en el espacio público también puede ser examinado por la codificación de un rol, adquiriendo una trascendencia particular por el o los tipos de intercambio que facilitan.

Recapitulando, el espacio público está conformado por lugares materiales e inmateriales que se autoconstruyen y a su vez representan memorias, identidades, símbolos, acciones, momentos y personas; lugar de expresión debe ser cuidado por todos pues es “(...) un bien colectivo” (Tomadoni y Romero, 2014:111).

En este sentido cualquier práctica urbana se puede apreciar desde esta perspectiva de lugar. El *graffiti* es un objeto cultural complejo que, al ser urbano, establece una relación dinámica con la ciudad que funge como soporte de esa expresión gráfica que ayuda a “crear la ciudad, material y simbólicamente” (Sandoval, 2002: 2). La ciudad y sus espacios públicos en este sentido, son un espacio complejo, medular, que posibilitan la comprensión de la experiencia humana contemporánea y provocan re-pensar las distintas formas del “habitar la

ciudad” y entender los diferentes procesos simbólicos que en ella se desarrollan (Sandoval, 2002).

La ciudad como espacio complejo implica mirarla desde distintas perspectivas: a) como realidad material socialmente construida, espacio que habitamos y con el que establecemos una relación sensual y simbólica; b) como un conjunto de prácticas, estructuras e instituciones específicas que nos preceden y de la que somos producto, y que a la vez, reproducimos y, c) como una representación imaginaria, una construcción simbólica discursiva, producto de nuestra imaginación y sobre todo del lenguaje⁹ (Remedi citado por, Sandoval, 2002:3). La ciudad en tanto *Ciudad Imaginada*, para este proyecto existe porque es una representación imaginaria, construcción simbólica discursiva que se expresa en símbolos o metáforas que pueden dar cuenta de la cultura y de las maneras en cómo se vive la ciudad.

Así, la ciudad es también un espacio donde lo social y político se expresa y representa desde diversas fronteras. También se expresan las luchas simbólicas por el espacio que manan desde esta necesidad de apropiación; así, es un espacio en disputa, donde las luchas por la supremacía se ven traducidas en marcas que relacionan el espacio y las prácticas significativas: disputas culturales entre centro y periferia, nuevos ordenamientos territoriales, intervención de espacios públicos, entre otros que lo único que pretenden es establecer un diálogo con la ciudad a fin de considerarse parte de ella (Sandoval, 2002).

El *graffiti* es una marca en la ciudad, representación social (Pino, 2010) que reúne un conjunto de conceptos, experiencias, explicaciones originadas en la vida cotidiana (Moscovici, citado por, Pino, 2010:18). Es el resultado de identidades que se configuran en el espacio público, como lugar de encuentro e intercambio.

Si bien todo lo anterior sirve para explicar la interrelación del *graffiti* y la ciudad es importante destacar la importancia que tiene el uso del espacio público para el graffitero y en general para su práctica. Para él la ciudad es territorio fértil y efectúa un seccionamiento del territorio en zonas; es decir, rastrea el espacio hasta encontrar un muro que tenga las

⁹ Remedi, G. Propone en su texto “Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural” una tipología para comprender la existencia de las ciudades. PDF disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Ciudad1.htm>.

características precisas (visualidad, notoriedad, buena superficie, fondo homogéneo) para llevar a cabo la intervención. Algunas veces el muro antecede a la pinta y otras la pinta al muro, lo anterior enuncia que el proceso creativo e imaginativo del autor es constante y que la práctica está tan interiorizada que es parte de su vida cotidiana. Por esto mismo la elección de los muros para su intervención es espontánea, natural y algunas veces ilegal (Pino, 2010).

Con respecto al carácter legal o ilegal de las pintas se argumenta que realizar un *graffiti* no es un proceso sencillo para los creadores. Para que éste sea un vehículo de comunicación expresivo los graffiteros deben considerar algunos aspectos: la idea de lo que se quiere plasmar debe ser clara; el lugar donde se pintará debe estar definido y se debe tener conciencia de lo que implica pintar en el espacio público. Las obras producto de estas intervenciones generalmente son en gran formato, implican una irrupción visual del espacio público y en ese sentido modifican el paisaje visual y por ello, muchas veces, tienden a no ser aceptadas por algunos sectores de la sociedad.

Existen dos denominaciones para nombrar la participación graffitera en el espacio público, ambas son propias de la cultura y precisan la manera de accionar en el espacio urbano. La primera es el “*graffiti* ilegal” o “clandestino” que se define como aquella “pinta” que regularmente se hace de noche, cuando la ciudad duerme. Aquí el espacio es previamente seleccionado; los jóvenes penetran, invaden y conquistan el espacio que quieren con el sueño de dejar su huella, marcar su territorio o encumbrarse considerando los riesgos que ello implica. Este tipo intervenciones consisten en realizar dibujos rápidos, monocromáticos o con poco color, dibujar caricaturas, letras, consignas o *tags* en distintos estilos. La representación gráfica ilegal postrada sobre un muro se traduce en una cicatriz efímera; marca o señalamiento de su paso por un lugar específico.

La segunda forma de nombrar este ejercicio de intervención es “*graffiti* legal”; no por alguna norma jurídica que lo certifique como tal, sino porque existe previa autorización de los propietarios del inmueble, muro o barda. Para que sean “legales” solo basta un permiso escrito firmado o el consentimiento verbal para llevar a cabo su pinta en el muro. Ésta es una intervención que por lo general se hace de día, pues la luz permite alcanzar mejor calidad, mayor detalle. Los jóvenes aquí disponen del tiempo suficiente para realizar intervenciones

gráficas más complejas. Esto culmina en obras que son estética, gráfica, técnica y estilísticamente mejor logradas, incluso que se alejan de las propuestas tradicionales para dar vida a imágenes que dentro de la tipología del *graffiti* se definen como *Wild Style*, abstracto, mural o bien la combinación de todos estos (Gómez, 2012).

Es importante mencionar que la mayoría de los graffiteros comienzan incursionando en el espacio público de manera “ilegal”. Posteriormente, factores diversos como la edad, la responsabilidad, el miedo o el cambio de estilo, técnicas o intereses median para que den el salto hacia lo “legal”. Orbe comenta que comenzó a pintar de manera “ilegal” pero que por distintos factores e intereses gráfico-estilísticos decidió pintar de forma “legal”. Ser “legal” implica –parafraseando a Orbe– entregar más tiempo para producir trabajos más complejos y discursos elaborados.

Existen muchas y muy diversas opiniones al respecto del *graffiti* legal e ilegal. El “legal” puede definirse, de acuerdo a lo dicho por los jóvenes entrevistados, como aquella creación que posee una propuesta más artística en términos de la complejidad gráfica, estilística y discursiva de las pintas. Por su parte, el “ilegal” es aquel que se ejecuta con mayor fluidez, las propuestas gráficas y estilísticas son más sencillas –no por ello más fáciles– y generalmente se considera transgresor, pues irrumpe de la noche a la mañana un espacio. Lo que queda claro hasta este punto es que cada graffitero, creador o interventor gráfico de la ciudad decide conscientemente su propia manera de ver y entender la actividad graffitera, las razones que le forjan a decantarse por uno o por otro estilo de intervenir la ciudad.

Lo cierto es que “lo vandálico” es la idea más generalizada que se da con respecto a esta práctica: “esta gente ve al *graffiti* como vandalismo, consideran además, que detrás se origina otra clase de males como robos, delincuencia, degradación social entre otros” (Pino, 2010:20). A pesar de esta idea, no puede negarse que el *graffiti* como intervención urbana es una forma de expresión que emerge como una exclamación de los jóvenes; su voz pretende ser consciente y se hace en el espacio público y privado porque para ellos estas fronteras se diluyen cuando encuentran ese “soporte” que con la pinta se convierte en “lugar”.

Cuando se habla del “lugar” se hace referencia a estos espacios que son apropiados por los sujetos a través de estrategias de delimitación, construcción y evaluación, que se

realizan individual o colectivamente (Campos, López, 2004: 25). Espacios que son percibidos, concebidos, espacios vividos (Lefebvre 1991 citado por, Tomadoni, et.al.:2014). Y, a esto, cabe preguntar ¿qué es un lugar? Son los espacios de la ciudad que están cargados simbólicamente de identidad e historia; puntos en donde se construye identidad y memoria. ¿Quién la construye? El sujeto que habita el sitio y lo transcurre cotidianamente. Dichos espacios están inscritos en las ciudades, en el espacio público; pueden ser espacios que nos regalan lugares de la memoria “lugares animados producidos por una historia más antigua y más lenta, donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan, donde se intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad”(Toro, 2014) o lugares en donde se desarrollan distintas actividades cotidianas; puntos geográficos en donde cada ciudad reivindica su propia historia y crea su propia identidad (Toro, 2014).

Así se reafirma que los graffiteros “hacen lugar” en la ciudad al habitarla desde la práctica del *graffiti*. Ellos establecen estrategias de apropiación¹⁰ del espacio para transformarlo en lugar significativo, ya sea por acumulación de experiencias, proyección, nostalgia o por querer perpetuar algo que ya no está, quizá por querer vislumbrar el futuro pensando en él como una alternativa de lo posible. El lugar originado en este proceso de “hacer lugar” o “lugarización” expresa la relación “afectiva” que se establece con un espacio próximo, ya sea este un espacio personal o un espacio en tránsito donde concurren distintas prácticas y cohesiones simbólicas (Campos, López, 2004: 27).

Para finalizar este apartado se argumenta que:

¹⁰ En este sentido, la apropiación se define y entiende bajo ciertas premisas que a continuación se exponen: La Apropiación es un proceso en el que el sujeto se hace a sí mismo a través de sus propias acciones; no es meramente dominio legal (no imprescindible) sino que es el dominio de las significaciones de objeto. La Apropiación es un saber hacer histórico mediatizado socialmente, por tanto implica un proceso de socialización y las potencialidades del individuo. La Apropiación, en tanto que "saber hacer" o modo o estilo de acción no está necesariamente ligado a la posesión material. La Apropiación, en tanto a su dimensión social, debe ser siempre considerada dentro del contexto sociocultural concreto. - La Apropiación no es una adaptación sino el dominio de una aptitud (por tanto la socialización y la educación son muy importantes); en este sentido, la cultura de cada individuo implica una apropiación diferente. Toda Apropiación es un proceso, un fenómeno temporal. Por tanto habrá que considerar el cambio del sujeto en el tiempo, no sólo el cambio del objeto, o del espacio. La Apropiación es un proceso dinámico de interacción del individuo (vivencia interiorizada, subjetiva) con su medio externo. Lo expuesto líneas arriba son consideraciones expuestas por Pol. E. (1996) “La apropiación del espacio”. En L. Iñiguez y E. Pol (Coords) *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Monografías Psico/Socio/Ambientales. Núm. 9. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona,

Así como los cuerpos transitan por la ciudad, las memorias fluyen dejando manifestaciones de orden casi arqueológico por el territorio de la urbe. En torno a esto (...) la escenificación de memorias colectivas en tanto indicadores de cierta identidad, se constituye en formas particulares de generación de patrimonios, donde lo fundamental no sería el patrimonio en sí mismo, sino la singular estrategia de construcción de éste (Campos, López, 2004:30).

Los *grafittis* así, pueden ser pensados como manifestaciones que se quedan en el territorio de la urbe, son legajo de identidad y constituyen parte de la memoria de los jóvenes que habitan la ciudad.

2.4. EL MURO COMO CONTENEDOR DE IDEAS. TIENE PODER EN LA CIUDAD

El término *graffiti* es sinónimo de escribir o dibujar en una pared, muro o cualquier superficie plana. Escribir sobre los muros es un impulso humano bastante antiguo. El dibujo como primaria forma de comunicación impulsó al ser humano a usar las paredes de las cuevas; después, las civilizaciones antiguas plasmaron sus jeroglíficos como forma de escritura y arte. Las culturas pre-colombinas también utilizaban espacios abiertos o públicos para comunicar en algunos casos en paredes de roca o suelo. Hasta el siglo XIV la pared fue uno de los principales soportes para la producción artística, un claro ejemplo de ello fue la pintura mural.

Aunque existen antecedentes de pinturas sobre muros u otras superficies, el *graffiti* se asocia a las comunidades urbanas del siglo XX, especialmente de Estados Unidos y Europa. Es un fenómeno propio de los últimos cien años, tiempo en el que ha proliferado su producción hibridándose y nutriéndose de nuevos conceptos, otros estilos y formas.

Actualmente se denomina como *graffiti* a la pinta hecha en una pared que puede contener texto o imagen y que busca transmitir un mensaje determinado. Los *grafittis* han existido como medio de comunicación o forma de expresión urbana y anónima que en muchos casos implanta posturas políticas; puede ser creado mediante aerosol de distintos

colores, pintura, tinta, plumones, erosión, grabado a través de una o varias técnicas con el objetivo de expresar un mensaje y lograr un mejor trabajo.

Son expresiones anónimas que se socializan en el espacio público; por ello muchas veces se dice que carecen de estética, pues su técnica implica trazos simples que a simple vista pueden no tener mucho significado; sin embargo, no es así, el *graffiti* guarda un mensaje complejo en la medida que sus trazos, colores y metáforas contienen un mensaje oculto. Esta expresión se hermana con la pintura mural pero su manifestación es urbana, comparte con ella cierta complejidad estilística, la profundidad en los trazos y el dibujo, el uso del color, entre otras características.

Dicha tendencia estilística también hace confusa su definición. Como se ha mencionado antes, pertenece al campo extendido de las artes, debido a que algunas técnicas y modelos tradicionales de la pintura han abierto la posibilidad a propuestas diferentes que pueden entenderse y aceptarse como artísticas: como arte callejero: arte urbano. El *graffiti*, incluido dentro de este campo, puede ser considerado una práctica artística y las obras, con ciertos parámetros de subjetividad, como obras artísticas. Esta es la perspectiva a la que se adhiere esta investigación, pues el *graffiti*, para mí tiene características particulares que lo hacen una manifestación única que en muchas ocasiones puede ser percibida como artística. Desde mi perspectiva éste debe verse aparte de aquellas grafías y las pintas que violentan el espacio urbano porque no tienen sentido ni mensaje y muchas veces sólo pretenden molestar al espectador.

Como propuesta artística el *graffiti* ha recibido influencias de las vanguardias artísticas de mediados del siglo xx, como el surrealismo y el dadaísmo y distintos artistas que se han inspirado en los manifiestos de estas corrientes. La noción de arte-vida o vida-arte hace referencia a la necesidad humana de dejar huella, plasmar emociones, creencias en algo que puede resultar bastante personal o impersonal. La creación, de acuerdo a esto, es un acto íntimo y a la vez público que no deja de ser la exteriorización de un sentimiento o pensamiento, o la puesta en escena de un cúmulo de reflexiones políticas que buscan la provocación del espectador o esa necesidad buscar el cuestionamiento, la sátira, la metáfora

a partir del uso de figuras retóricas. Lo anterior permite definir al *graffiti* como arte callejero o *Street art*.

Los artistas contemporáneos, creadores o graffiteros intervienen sus ciudades con la idea ser “uno con”. La noción de arte-vida cobra sentido aquí pues ellos, a través de acciones extraordinarias y de corto tiempo, intervienen tanto el espacio como al hombre urbano; proponen otro modo de estar: un descubrir-penetrar, un transitar-pasar, un inusual pertenecer –al mundo, a la vida– (Ramos, 2011).

El verdadero *graffiti* es el que posee esencia, memoria, conciencia, independientemente de que no posea trazos o dibujos complejos. No es vandálico porque su propósito no es dañar sino transmitir, expresar o comunicar. En muchas ocasiones carga una temática política-social y, en estos casos, su producción aumenta en situaciones de opresión, movilización social, represión, cambios históricos, exigencias sociales, políticas o puntos álgidos. En cualquiera de estas situaciones el *graffiti* se alza como una voz emergente que comunica, expresa, aguanta, divulga, transfiere el mensaje y reivindica el movimiento para repeler la postura hegemónica y los poderes fácticos o institucionales que resultan antagónicos para el suceso. Gracias al anonimato y a su carácter público es el medio perfecto para dar una visión crítica de un determinado suceso.

En síntesis, el *graffiti* nace espontáneamente con el objetivo de inmortalizar una identidad, un imaginario. Su temporalidad es efímera y depende de las circunstancias públicas que lo envuelven. Lo anterior es un referente directo para las nuevas propuestas de *graffiti* que hoy día vemos en las calles de muchas ciudades del mundo, especialmente en muchas de Latinoamérica.

Para reforzar la importancia del tema es menester mencionar al muro como soporte para simbolización del *graffiti*. El muro como lienzo implica reforzar el poder simbólico que este posee. Existen concepciones en torno al muro: las hay desde su perspectiva física hasta la simbólica. Los muros representan barreras físicas pero también culturales y sociales. Por ejemplo el Muro de Berlín que, más que encarnar una barrera geográfica, representaba una donde el entendimiento de la cultura, política e ideologías eran diferentes. Su

derrumbamiento se constituyó como un logro simbólico que por muchos momentos pretendió abolir los gobiernos totalitarios.

La Gran Muralla China es otra representación simbólica que implica una barrera de división. Su fin era la protección de los chinos contra la invasión de los mongoles, su función simbólica era resistir psicológicamente a la fuerza militar. En México se encuentra otra: el muro divisorio que lo separa de Estados Unidos; su diseño obedece a la necesidad de salvaguardar la seguridad de E.E. U.U. prohibiendo la entrada de inmigrantes ilegales procedentes de México.

Como vemos, desde la perspectiva de la estrategia territorial los muros funcionan como elementos que dividen, ponen límites o resisten a diferentes causas, desde la perspectiva de Stano (2008:3), los muros implican: “dentro vs fuera, visible vs invisible, continuo vs discontinuo, reflejando y explicando a nivel expresión de contraposiciones existentes al nivel del contenido y de significado: las diferencias étnicas, culturales y sociales”.

Los muros así traen consigo límites o separaciones, ya sea a nivel geográfico, ciudad o barrios. Estos límites sirven para proteger los espacios que exigen conductas dentro y fuera de ellos. Asimismo, estos muros contrapuestos son parte del paisaje urbano, buscan reflejar una imagen para quienes los caminan. En ese sentido, las formas discontinuas espaciales son decisivas para construir cualquier identidad cultural, esto hace que los sujetos tomen consciencia no sólo de sí mismos, si no de las posibilidades que tienen en actuar en su entorno (Stano, 2008).

El espacio es el reflejo de la sociedad que, plasmándolo, lo habita: se trata de procesos de significación mutua en los que el espacio, cultura e identidad se interdefinen recíprocamente (Stano, 2008:2).

Los muros, a propósito, no son barreras esencialmente materiales, sino la manifestación de límites culturales. El hombre en su dimensión histórica y cultural ha tenido la necesidad de dejar huella transformando su realidad. Desde esa perspectiva, recurre a diversas formas de expresión, entre ellas, la más sobresaliente es la escritura. Por ello los primeros trazos dentro de las cuevas, en las columnas erigidas a través del desarrollo de la civilización.

El *graffiti*, por tanto, se deriva de esa necesidad de plasmar en los muros mensajes realizados en forma de palabras o imágenes concretas dirigidas a un público receptor. *La Real Academia Española* destaca la característica del *graffiti* al referir que es “una marca o inscripción hecha rascando o rayando un muro” (RAE, 2010), cuyo mensaje es preponderantemente agresivo¹¹ y de protesta de carácter público.

Analizar los muros es descubrir en ellos los mensajes de poder y control social a los que resisten y que imponen límites a las personas. Son un espacio de reivindicación que pueden ser utilizados para expresarse. Por supuesto que están prohibidos por las leyes, por ello también hay que observarlos como espacio de desobediencia o “protesta”. Pese a esto último el arte urbano o callejero es empático con la gente común que habita los espacios; en ese sentido su función social y política se encuentra al alcance de todos al redefinir el espacio público y social. El muro deja entonces ser un medio de aislamiento y da paso a un medio de comunicación real que ofrece a cualquier individuo la posibilidad de expresarse. El acto de enunciación que confiere a su autor un papel activo.

El *graffiti* hace lo opuesto a lo que un muro intenta –hablando metafóricamente–, cancelar las identidades al impedir su comunicación y diálogo. El muro intervenido se resemantiza convirtiéndose en un portal de múltiples posibilidades. La calle, al ser un soporte de protesta, es una especie de museo abierto que queda al alcance de todos.

La mayoría de los graffiteros comienzan “rayando” su firma en los muros. La apropiación constante, la disciplina y la relación intrínseca que establecen con la ciudad lleva a estos jóvenes a desarrollar y evolucionar su propio estilo hacia algo muralístico (Ské, 2008). Al respecto refieren Mosquera y Djukich (2001):

Pese a que el grafiti posee un claro contenido de transgresión y vandalismo, su tendencia actual apunta hacia su uso como arte, en el sentido de que se requiere ciertas habilidades y práctica, así como tiempo de dedicación y deseo (p. 52).

11 Aunque la palabra agresividad denote una cuestión negativa, en realidad, se refiere más al ímpetu del mensaje que mantiene a las ideas, convicciones e identidades.

El arte urbano posee una característica que es ineludible a su existencia, es temporal o efímero. Ya sea por las condiciones climáticas al estar a la intemperie o por las decisiones de los dueños de los muros, este desaparece. Sin embargo gracias a la era digital es posible registrar, mapear todo lo que se produce en las calles, compartir en redes sociales y socializar las producciones. El internet le da al arte urbano la permanencia que no encuentra en las calles (Álvarez, 2014).

Como fotografías en la red, el carácter efímero y local del arte urbano se transforma en imágenes permanentes que se difunden en el espacio digital donde no existen fronteras. La protesta también viaja con ellas, el mensaje que se expone en la calle llega a las pantallas y *smartphones* de todo el mundo convirtiéndose en una herramienta global para los movimientos sociales (Álvarez, 2014: En línea).

Pese a las bondades de la tecnología para dar permanencia a los *grafittis*, es menester rescatar el objetivo que tiene una obra urbana implantada en el espacio público; pues sirven como monumentos conmemorativos que ensalzan la historia y lo que se habla de ella, pues las paredes también hablan.

La máxima expresión del arte urbano es sin duda el *graffiti*. En el nuevo marco del urbanismo, forma parte del reclamo político y cultural en las ciudades, pues son el escaparate ideal para liberar la voz.

A pesar de que el *graffiti* ha ganado un gran número de adeptos dentro de las sociedades y en algunos debates se reconoce como una nueva forma de arte contemporáneo, todavía se encuentra en peligro. En algunas ciudades latinoamericanas, en los últimos 15 años, ha ganado mucha fuerza como propuesta artística y política, tal como lo expresa María Elena Ramos (2011: 288):

El arte es zona libre –de acción vivaz, con placer y sin coerción– (...). Puede hacer aflorar –para la vista, las sensaciones, los sentimientos– el verdadero ser de una ciudad lo que la diferencia y la hace única (...). El arte puede leer –y hacer

comprender– códigos oscuros de la ciudad (...). Esa ciudad incomprendida, poco conocida o disfrutada, es objeto creciente del arte contemporáneo (2011: 288)

2.4.1. Motivos, sentidos y significados en la práctica de intervenir muros de la ciudad

La participación y acción juveniles en la construcción del nuevo mundo se manifiesta a través de sus distintas prácticas en el espacio de la vida social: el espacio público. El espacio urbano público y sus laberintos se convierten así en lugares propios para expresar, protestar o decir lo que creen.

Así, la práctica del *graffiti* es una expresión urbana, pública que habita en los muros de las ciudades. El muro (desde sus distintas concepciones) es el soporte; pancarta que enarbola un mensaje comunicativo-expresivo, gracias al el podemos ver, leer e interpretar el mensaje que habla de un autor y sus realidades. El muro visibiliza (cuando así se quiere ver) los sentidos y significados de la propuesta gráfica, misma que funciona como dispositivo de pensamiento, narración final de toda una práctica cultural. La forma de ocupar un espacio para plasmar una realidad concreta por medio de una imagen es una acción reivindicativa de una lucha social simbólica.

El grafiti es un espacio de reivindicación de las luchas populares y un llamado a sumarse a dicha resistencia (Vivero, 2012:83).

Las acciones emprendidas por el gobierno de cualquier localidad ante una “pinta” provocadora hecha desde el anonimato son de represión y paralelamente de promoción, cuestión que cae en lo paradójico por su condición preponderante de ilegalidad. En otras palabras, a pesar de que la práctica del *graffiti* ha sido cuestionada y criminalizada por los poderes gubernamentales e institucionales por romper con el orden social y urbano, paradójicamente ha sido también un recurso del que echan mano para promocionar “políticas” incluyentes, eventos políticos y partidarios con el único fin de ganar adeptos.

El espacio público y los muros siguen representando un símbolo de resistencia social, de alguna manera en ellos se materializa la postura de los sectores sociales que son excluidos,

por aquellos que son conscientes de una condición de clase. Por ello el diseño de un *graffiti* tiene como objetivo hacer un llamado a la sociedad para resaltar las diferencias desde este ámbito en particular y a través de mensajes simbólicos.

Al respecto, un artista urbano, que a su vez pertenece a una organización activista de izquierda refiere:

Estoy de acuerdo con que el Municipio otorgue espacios para la práctica del graffiti. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la institucionalización del graffiti implica la imposición de temáticas a la práctica. Sobre este punto estoy en total desacuerdo. Más bien, soy partícipe de la idea de socializar espacios porque parto de la realidad de que cada grafitero aprovecha cualquier área para depurar su técnica y potenciar su mensaje. En este sentido, el hecho de que me entreguen un muro no es malo en sí mismo y no implica que yo pierda mi criticidad política (Guerra, 2002: s/n).¹²

Guerra (2012) menciona que una política cultural que medie la creación del *graffiti* conduce a una democracia que transpone a tener acuerdos institucionales básicos que den paso a los intereses individuales y grupales; dichos acuerdos no deben promover la hegemonía cultural de un grupo, sino simplemente crear un marco institucional de posibilidades, en donde los individuos y grupos puedan materializar sus intereses.

Referente a la realización del *graffiti* legal e ilegal, la diferencia es muy marcada. En la pinta legal, el grafitero selecciona y solicita con anticipación el espacio; una vez conseguida la firma de autorización del dueño del inmueble, el documento se lleva a la estación de policía para que el comandante dé su visto bueno y así se evite una violación a las leyes establecidas. Por el contrario, en la elaboración del *graffiti* ilegal, el joven sale a la calle con un espacio en mente ya seleccionado (o no), motivado con la sensación de dejar su huella y con la adrenalina suficiente para encontrar aquellas condiciones que le permitan ejecutarlo, como: una calle silenciosa, la oscuridad, la complejidad para llegar a su objetivo, entre otras (Gómez, 2012). Independientemente del origen legal o ilegal del *graffiti* el común

¹² Trabajo publicado por Guerra (2002) al revisar una entrevista desarrollada a DiabUMA el sábado 16 de marzo de 2013 en el marco del Segundo Taller de socialización del Corredor Cultural Alternativo del Sur de Quito, bajo la coordinación del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito con la participación de alrededor de 60 colectivos y gestores culturales del sur de la ciudad.

denominador en ambos casos es la visibilidad de la imagen. Por ello se buscan espacios que se ubiquen en avenidas o esquinas.

Los estilos de *graffiti* están ligados al tipo de elaboración legal e ilegal; los ilegales son más rápidos, entre ellos los *tag* y los *bombarderos* son los más recurrentes. Actualmente los jóvenes usan diversas técnicas y materiales y demás recursos a fin de elaborar mejores propuestas.

La producción de un *graffiti* obedece a la realidad del graffitero; como creador elige qué técnicas usar y qué mensajes plasmar. Las emociones, los sueños, las inconformidades, la realidad, lo irreal son los propulsores que estallan sobre el muro; algunos se inclinan por dibujar rostros, caracteres, realismo, la represión del Estado, la propia cercanía a la muerte o el gusto por la naturaleza y la protección del medio ambiente:

Así, podemos señalar que el *graffiti* que se experimenta en San Cristóbal de Las Casas, tiene, por un lado, una fuerte influencia del *graffiti* neoyorkino constituido en la década de los sesentas y setentas. Asimismo existe una presencia amplia de arte callejero, particularmente de plantillas con contenido que satirizan a diferentes personajes políticos, las cuales se identifican más con una herencia europea, particularmente francesa de los años sesenta. Sin embargo, la mezcla entre ambos tipos de intervenciones no es algo en que todos los graffiteros estén de acuerdo, pues el *graffiti* es reconocido como algo diferente del arte callejero, pero que puede llegar a unírsele (Gómez, 2012:75).

Generalmente los graffiteros viven un proceso evolutivo estilístico; comienzan haciendo firmas para después mejorar en las bombas o en las letras 3d y culminar en la elaboración de murales más complejos. En cualquier caso, independientemente de la técnica, lo importante es que imprimen sensaciones, ideas, angustias y deseos de la vida cotidiana.

El *graffiti* por su propia naturaleza posee un discurso contestatario, se apropia de otros discursos que rodean la realidad personal, social, histórica o política para plantear distintas visiones de un determinado momento. El discurso político aparece mayoritariamente, lo cual,

invita a plantearse las interrogantes sobre los roles sociales y la problemática en el contexto nacional y local.

Los mensajes y el quehacer político son parte de la cultura graffitera a través de los tiempos:

La performatividad permite en lo juvenil culturizarlo político, ver y hacer política desde la cultura, desde la vida cotidiana y, por ende, la ciudadanía deja de ser un ejercicio pasivo de recepción a ser una agencia, una actuación propositiva (Herrera y Muñoz, 2008:198).

La cita anterior da cuenta de que a través de la práctica del *graffiti* también se construye ciudadanía; ésta, de acuerdo con Gómez (2012), se establece y es resignificada por los graffiteros a partir de tres dimensiones: la del reconocimiento de ellos mismos como sujetos y de los otros; la de la subjetividad y la de la acción política. En la primera resalta el potencial humano, la autoafirmación. En cuanto a la subjetividad, se identifican los sentires, los contenidos y el ejercicio del que-hacer político; por último, la acción política implica la participación social que les permite redefinir sus espacios y expresar su discurso. La subjetividad y la acción nos remiten al sentido político desde lo que los jóvenes expresan en sus obras y en su forma de actuación social.

Se ha expuesto que la práctica del *graffiti* implica para el graffitero vivir la ciudad, en otras palabras, “hacer lugar”. Dicha expresión implica que a partir de un ejercicio de apropiación el creador elegirá libremente el muro o barda que dará vida a su composición. Justo a estos espacios que poseen una ubicación espacial y temporal son a los que en esta tesis se denominan “lugares”: espacios que se simbolizan y generan una identidad (la del graffitero que los apropia), se re-significan. Espacios vividos efímeramente mientras el creador los posee y los hace suyos con sus obras:

ese límite subjetivo, que encuentra su reflejo en un límite físico, lo que algunos autores denominan «lugar», y a quien, o quienes, significan esa territorialidad, se

les ha nombrado «topofílicos¹³» por afiliar su existencia al topos (Yori, 2007). Así, la vivencia del espacio puede interpretarse como «una declaración de existencia» (Yori, 2007:54) mediada por las prácticas cotidianas. Es decir, los límites del lugar guardan cierta correspondencia con las características que poseen las prácticas cotidianas en el espacio de uso colectivo (Tomadoni, et.al., 2014: 104).

Entonces sí existe una producción del espacio y una transformación del paisaje que repercute en la vivencia, la identidad individual o colectiva de quienes habitan la ciudad (Tomadoni, et.al., 2014). En este sentido hacer *graffiti* es hacer vida cotidiana, crear experiencia, lugar.

Para reforzar lo antes expuesto se reafirma que los sujetos que viven y practican el espacio público otorgan importancia a ciertos puntos en la ciudad, debido a que el espacio es un lugar practicado; cruce de elementos en movimiento “los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo” (Toro, 2014). De esta manera, algunos espacios públicos –calles, muros, bardas, avenidas– que podrían considerarse como “lugares” o espacios “afectivos” por no solo ser sitios transitados y de paso; se convierten en quedas de identidad y realidad; fragmento del imaginario colectivo, al ser prueba viva y colectiva de reminiscencias, relatos e historia (Toro, 2014).

Así se construyen también otras formas del habitar la ciudad, al desplegar múltiples prácticas cotidianas que involucran objetos y espacios que conforman el entorno. Estas formas co-crean una cultura que está en un decidido resignificar de aquello que ya existe y que es constantemente incorporado desde contextos ajenos al lugar (Toro, 2014):

Esa cultura de habitar podría traducirse (...) como una (...) producción del espacio en la que, entre estrategias y tácticas desplegadas en la acción cotidiana, se ejerce

¹³ El término “topofílico” hace referencia a aquellos sujetos, personas que desarrollan afectividad por ciertos espacios. Término que mana de la geografía y surge del término de “topofilia”, desarrollado por el geógrafo Yi-Fun Tuan. Sirve para relacionar la “afectividad”, que une a una persona con el lugar donde vive (barrio, vecindad, ciudad, país); muchas veces esto va relacionado con las experiencias de vida de las personas y el lugar donde crecen, provocando que se desarrollen sentimientos de mayor o menor “afectividad” hacia un determinado lugar. Así mismo, la topofilia es una de los conceptos que el postmodernismo geográfico, usa para revalorar y entender al concepto de “paisaje”, dando mayor valor al “lugar” como centro del estudio geográfico, también sirve para explicar la relación entre el hombre y su medio. Referencia retomada de Yori, C. (1997). “La topofilia: una estrategia para hacer ciudad desde sus habitantes”. En *Cuadernos de Estudios Urbanos, Construcción socio-cultural del espacio urbano*. PDF disponible en: <http://132.248.35.1/cultura/2003/ponencias-2/Wpon5.html>

una microrresistencia sobre la acción dominante, como lo suele evidenciar la validación social de las prácticas informales en el espacio, o también el uso de grafitis en los extensos muros ciegos de escuelas, fábricas, trenes, entre otros (Tomadoni, et.al., 2014:104).

2.4.2. La expresión simbólica del *graffiti* en la ciudad

Desde el siglo pasado, el *graffiti* ha estado presente dando respuesta a la política enmarcada por los sucesos de interés público, ha sido de alguna manera mediador la anarquía y el orden. Este por su propia naturaleza posee un discurso contestatario, se apropia de otros discursos que rodean la realidad personal, social, histórica o política para plantear distintas visiones de un determinado momento; el discurso político aparece mayoritariamente, lo cual, invita a plantearse las interrogantes sobre los roles sociales y la problemática en el contexto nacional y local.

En la reconfiguración social y política de algunas ciudades los *graffittis* contestatarios se propagan en todos sus espacios manifestando la resistencia ante la injusticia. Desde siempre, ante estos hechos, la intervención del espacio público es sinónimo y representación de acciones libertarias, antirepresivas y autoritarias, incluso, se materializa la democracia directa “la voz colectiva dice, la dicotomía persona/Estado busca disolverse” (Gabbay, 2013: s/n). Los mensajes y el quehacer político son parte de la cultura graffitera a través de los tiempos:

La performatividad permite en lo juvenil culturizar lo político, ver y hacer política desde la cultura, desde la vida cotidiana y, por ende, la ciudadanía deja de ser un ejercicio pasivo de recepción a ser una agencia, una actuación propositiva (Herrera y Muñoz, 2008:198).

La cita anterior da cuenta de que a través de la práctica del *graffiti* también se construye ciudadanía. La ciudadanía, de acuerdo con Gómez (2012), se construye por el reconocimiento de ellos mismos como sujetos y de los otros; por los sentires, contenidos y el ejercicio del

que-hacer político y por la participación social que les permiten redefinir sus espacios y expresar su discurso.

A través de la historia el uso de *graffiti* expone una mirada pública a la inconformidad y la queja, como dos expresiones de denuncia ante las injusticias. Dicha particularidades se conservan hasta la actualidad y su práctica discursiva cobra fuerza al asociarse con movimientos sociales y culturales trascendentales.

En todo fenómeno social-cultural existen mecanismos de simbolización consecuencia de las relaciones que construyen los sujetos. Desde esta perspectiva las expresiones culturales-artísticas en el espacio urbano consiguen recuperar y poner en un escenario interpretable estas significaciones. Las expresiones culturales-artísticas en este sentido son solamente parteaguas que busca interpelar al espectador a fin de posibilitar la construcción de un espacio reflexivo y cuestionamiento donde se pueda pensar “al otro” desde sus propias diferencias. Los muros se llenan de denuncias (con todas las técnicas) buscando y a la vez proponiendo una nueva alternativa de medio de comunicación diferente a los otros medios convencionales (tele, radio, impresos, principalmente) con discursos monotemáticos.

El *graffiti* recupera el espacio público, la voz del pueblo que contraría el discurso deshumano del Estado. Estos discursos obligan a los gobiernos a replantear sus acciones (aunque normalmente con represión), debido a que el espacio que recupera el pueblo (el graffitero), a través de su discurso, le ayuda a descansar, a reflexionar y a deconstruir su ser o no ser ante el sistema que lo avasalla. Dando razón a lo que expone Silva (2006), cuando refiere que el *graffiti* es una manifestación cultural que sirve para que la gente despliegue sus emociones y diga lo que piensa.

En consecuencia, las expresiones culturales-artísticas en el espacio urbano son un reflejo de las dinámicas; relaciones sociales y culturales que se entretajan en la sociedad. Dichas expresiones “significan y comunican algo, son parte de la premisa de que toda acción humana tiene un valor comunicativo y que al ser una expresión poseen una carga interpretativa” (Chacón; Cuesta, 2012: 66).

En este sentido el *graffiti* como expresión cultural artística en el espacio urbano de la ciudad, considerada como acto comunicativo y expresivo, lucha incansablemente por

interpelar al espectador; propiciar la reflexión, el cuestionamiento o la construcción imaginada de un espacio donde se pueda interpretar un modo de hacer mundo y de hacer con el mundo (Chacón; Cuesta, 2012). Cabe destacar que los *grafittis* son expresiones culturales-artísticas que hacen uso del espacio urbano público, lo cual reivindica a la práctica como un que-hacer político, dado que el espacio público es un escenario de la ciudad donde se alimenta la tensión natural de lo político.

San Cristóbal de Las Casas es un lugar en donde las propuestas gráficas en muro se caracterizan por poseer fuertes implicaciones político-culturales. En otras palabras, y para aclarar la diferencia entre la política y lo político, Gramsci (1975), refiere que política es lo que hace el Estado y establece dos tipos de ésta: la gran política y la pequeña política.

La primera, comprende cuestiones como la creación y función de nuevos estados, la lucha para la destrucción y defensa, la conservación de determinadas estructuras orgánicas económico-sociales; cuestiones de dictadura y hegemonía. La segunda, comprende las cuestiones parciales y cotidianas que se plantan al interior de una estructura ya establecida, debido a las luchas de preminencia entre las diversas fracciones de una misma clase política (Gramsci, 1975:175).

Para Weber (1984), la política es simplemente la influencia que se tiene sobre un Estado, y concibe a éste como una “relación de dominación” de hombre sobre hombres que se sostiene por medio de la autoridad legítima. Schmitt (1985) infiere que en la política siempre existe un enemigo u otro al cual hay que someter, por lo cual, es necesario establecer normas.

Sin embargo, los individuos que no son “políticos” también hacen política, pues la desorbitante lucha de poder es el parteaguas de los comportamientos sociales.

Entonces hablar de política es hablar también de lo político, así se argumenta su diferencia:

lo político como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a la política como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden,

organizando la existencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (Mouffe,1999)

En este sentido se arguye que la política y hacer política es parte de la sociedad y de la cultura, pues las configuraciones sociales parten de esta constante lucha de poder simbólica que veladamente pretende el reconocimiento del ser, del otro, de los otros y de las diferencias.

Un sistema establecido siempre tendrá sus aliados y rebeldes, pues son las dos caras de la moneda. Las subculturas que se apartan para reconvenir el poder existente actúan desde diversas fronteras, estableciendo posturas desde el anonimato precisamente por ser minoría. Estos pequeños grupos dinámicos contrapuestos y en competencia reivindican su autonomía a través de expresiones que pueden ser sociales-culturales o artísticas para hacerse presentes relativamente con respecto al sistema central, la sociedad es pluralista (ITAM, 1993).

Las producciones visuales se nutren de la política central y de las políticas que rigen sus grupos afines –aunque no exclusivamente–, hacen uso de ellas como parteaguas para expresar sus demandas y reivindicarse como grupo social existente. Gómez (2014) refiere que los jóvenes participan activamente en la construcción de entidades colectivas para el cuestionamiento creativo de las políticas que les afectan y a su vez se disputan con otros jóvenes para definir su paisaje urbano.

Construyendo este mismo concepto, Barthes (1994) refiere que la ciudad es un discurso y sus habitantes lo hablan, pues al desplazarse por ella asumen el rol de lectores, lo cual les obliga a releer hermenéuticamente para decodificar nuevos significantes reiteradamente en un encuentro con el otro u otros. Las ciudades con sus barrios, parques, calles, muros se traducen en un paisaje de significados que comunican.

San Cristóbal de Las Casas presenta una situación cultural particular, la cual la hace que sea un lugar atractivo para el *graffiti*. Las diversas transformaciones socioculturales, económicas y políticas trastocan la interacción de su población, los eventos más trascendentales mencionados por Gómez (2012) son:

1. La migración del campo a la ciudad (principalmente por causas de violencia ante creencias religiosas).
2. El levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) (ante este hecho nuevamente se instalaron nacionales y extranjeros que apoyaron el movimiento, y con ello, trajeron consigo actividades destacadas en educación, cultura y comercio).
3. Las nuevas comunicaciones (el internet y la infraestructura para conectar ciudades).
4. Sector Turismo (al denominar al estado como Pueblo Mágico y promotor del turismo sustentable).

Ante estos acontecimientos, el *graffiti* se presenta recurrentemente en un contexto de transformaciones. Los jóvenes que lo practican aprenden de los sucesos históricos, sociales y tecnológicos para enarbolar sus propuestas. Sus estilos, ideologías y códigos se adaptan y re-adaptan al entorno para ser utilizados como un medio donde expresan tal cual sus frustraciones, miedos, angustias, pero también sus sueños, ilusiones y deseos hacer un mundo mejor (Gómez, 2012).

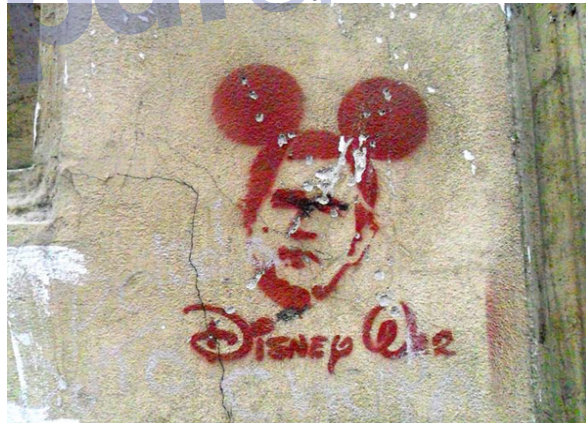
Tras estas manifestaciones humanas cambiantes y la conformación de nuevos textos brindan una nueva decodificación de la significación urbana que se propaga a través de los ojos y la consciencia de la ciudad, alterando todas las miradas, perturbando el *status quo* semántico y exigiendo la renovación de la red simbólica de los gobiernos o la autoridad que oprime. De ahí que un Estado que no sepa incorporar continuamente dichas modificaciones sociales no será capaz de sostener su discurso ni su poder.

El *graffiti* como proceso implica comunicación-arte y política que resemantizan y transforman a la ciudad, a la sociedad, e interfieren en las nuevas significaciones de quienes participan. La ciudad es el espacio que expresa las cercanas inconformidades o las posturas. Se reivindica así como una práctica que rompe con la imagen de una ciudad idealizada en armonía. El *graffiti* es antagónico por naturaleza, pues desafía la armonía urbana ya instaurada.

El grado de comprensión de los símbolos en las calles es relevante para dialogar con el autor y con la realidad, pues dichos signos replantean el discurso oficial del Estado y el mensaje que promueven los medios de comunicación masiva. En un primer momento el arte urbano normalmente absorbe su estética de la cultura a la que pertenece, pero la mayoría de las ocasiones recurre a pequeñas áreas manifestadas por esa cultura que sostienen el simbolismo social, el discurso político irreal, como lo es la televisión, la publicidad o el cine.

Por ejemplo, la inserción de personajes o iconos tomados de diferentes géneros, como el comic o de dibujos animados representan el símbolo requerido en el discurso para resaltar los falsos significados del discurso político. La siguiente imagen (véase imagen 3) resignifica el símbolo trillado de Mickey Mouse, utilizado para denunciar el espíritu bélico norteamericano. En su descripción aparece el ex-presidente Bush como una rata representada por las grandes orejas, lo que establece una contrariedad entre lo banal de los medios de comunicación y lo bélico del gobierno, ambas posturas como parte de un mismo rostro.

Imagen 3
Estencil Disney War



Fuente: Gabbay (2013). Elaborado por el colectivo Bs.As. Estencil.

En muchos de los casos el discurso oficial que emana del Estado se distorsionará por parte del observador y se hará inverso mientras se mantenga vacío, pues esta característica como símbolo insignificante lo desgastará hasta otorgarle la vacuidad que será rellenada con la realidad discursiva del grafittero.

La mirada dialógica de un observador es imprescindible para decodificar el dialogo intertextual contenido en un muro, saber qué es lo que expresa. Puesto que el arte urbano estará en constante dialogo con los medios de comunicación para disputarse con ellos la hegemonía semiótica del Estado. En palabras de Gabbay (2013):

La palabra en la calle, que surge en primer lugar para despertar el cuerpo individual, entumecido por el dolor social, es, por lo tanto, una herramienta no solo catártica, sino también una vía de comunicación de emergencia, por la cual, como el fénix, el cuerpo individual busca, por última vez, recobrase mediante su propio éxtasis, antes de refundirse y difuminarse en el cuerpo social, transformándolo. La necesidad de articular la relación entre ambos cuerpos politiza al cuerpo individual: la vida en la ciudad se torna resistencia y combate (s/n).

Si el arte en las calles se soporta de la dimensión dialógica, entonces antes de leerlo se debe tener en cuenta el contexto sociopolítico en el que se inserta, pues el texto será utotexto¹⁴ del arte popular.

Recogiendo lo más importante del simbolismo del discurso del *postgraffiti*, más allá de su rebeldía política, imprime diversas posibilidades visionarias que rompen con un sistema o ideologías represivas del Estado, pues intensifica el despertar de una conciencia hacia un cambio sociocultural más libre, a favor del cuidado del medio ambiente, el buen uso de los recursos, el apoyo a las comunidades marginadas, el fomento de los valores en las escuelas, el fomento de la educación alternativa, la disminución del consumismo, la producción de alimentos orgánicos, la promoción de movimientos culturales, entre otras iniciativas. La producción de un *graffiti* obedece a la realidad que vive el graffitero como sujeto creador que elige qué técnicas usar y qué mensajes plasmar. Las emociones, los sueños, las inconformidades, la realidad, lo irreal son los propulsores que estallan sobre el muro.

Es así como los jóvenes sancristobalenses adheridos a esta práctica construyen una identidad graffitera y sus identidades sociales, a través de la organización colectiva la

¹⁴ El utotexto, en el sistema intertextual, es el texto futuro que será introducido en la red dialógica y que se encuentra potencialmente inscrito en los intersticios elípticos del hipertexto. Dicho concepto fue propuesto por Gabbay en su tesis doctoral *La lírica de Julio Cortázar: Intertextualidad y otredad literaria*.

socialización y la práctica como parte de un ejercicio crítico, autónomo que los reivindica como sujetos históricos y políticos. Ante estos acontecimientos el *graffiti* se presenta recurrentemente en un contexto de transformaciones. Los jóvenes que lo practican aprenden y aprehenden de los sucesos históricos, sociales y tecnológicos para enarbolar sus propuestas.

El *graffiti* entonces se concibe como una práctica, pero también como un discurso alternativo que legitima a los graffiteros como sujetos productores de cultura (Tella, Robledo, 2012). Con sus expresiones, –las piezas, su arte–, los creadores intentan interpelar al ciudadano, invitarlo a la reflexión al mismo tiempo que demandan ciudades más inclusivas. Proclaman a gritos callados: “¡Ciudad despierta... que sos nuestra!” (Tella, Robledo, 2012: 54). En este sentido el *graffiti* es acción social; su finalidad es producir un significado en quienes lo aprecien; así se reivindica como acción cultural.

Si bien es cierto que el *graffiti* surge como una forma de protesta social, se convierte con el tiempo en una expresión artística que es reflejo del contexto y la realidad social de donde surge. No es abstracto, se funda en una realidad concreta que se internaliza y expresa para cuestionarla; impuesta por este acontecer de la modernidad con todas sus contradicciones (Tella, Robledo, 2012). Es una representación genuina de comunicación pública que algunas veces tiende a la insurgencia; sí, una expresión inherente a las realidades urbanas y sociales, verdadero movimiento cultural y artístico de las juventudes que se ha propagado con suma rapidez gracias al “boom” tecnológico que lo ha difundido por el mundo (Tella, Robledo, 2012).

El *graffiti* es también una expresión pictórica contemporánea cargada de belleza y dificultad estilística. Ha sido considerada como obra de arte de carácter popular (Ovalle, 2005) ya que conjuga distintos componentes que hacen sea singular. Como movimiento cultural-artístico acoge “lo vandálico y lo constructivo, lo legal y lo ilegal, lo individual y lo colectivo, y hasta lo marginal y lo central” (Ovalle, 2005:10).



CAPITULO III

HACIA LA *CIUDAD IMAGENADA*:
TRAYECTORIA METODOLÓGICA

CAPÍTULO III

HACIA LA CIUDAD IMAGENADA: TRAYECTORIA METODOLÓGICA

3.1. ANTECEDENTES DE LA TRAYECTORIA METODOLÓGICA

Ser un caminante cotidiano de la ciudad, un habitante, un observador del paisaje, posibilita construir una mirada propia de la urbe. El Caminante es el ser que siente en el placer de recorrer, el contacto con la tierra; avanza para encontrarse con gente; para redescubrir el mundo que está a *ras de suelo*. El caminante es así un espectador que mira lo que parece imperceptible, aquello que no puede someterse al lenguaje del habla pero lleva a construir una mirada propia de lo que sus ojos observan.

En el caminar es posible descubrir a la ciudad como un interminable ejercicio visual donde es posible descubrir la mirada propia, esa que se construye al visualizar las imágenes que se posan en un muro, una barda y que regalan una galería abierta, autónoma a todo aquél que las observa (el investigador).

El caminante en este sentido, no es aquel que únicamente observa y busca desentrañar lo que ve, sino también aquel que continuamente construye sus propias trayectorias al apropiarse de la ciudad y busca de-construir o modificar el paisaje urbano; lo anterior como parte de sus propias prácticas culturales o sociales en el espacio (el graffitero).

Las prácticas del andar, particulares del espacio urbano, remiten a una temporalidad diferente a la lógica discursiva y a una espacialidad constituida en las experiencias del cuerpo en el lugar. Por ello su lenguaje preferido es la metáfora (los *grafittis* o las imágenes sobre muro) (Escobar, 2007). A través de las miradas en el andar es posible retomar los espacios singulares que escapan de lo normativizado, para volver al modo individual, corporeizado y experimentante de una reapropiación del espacio que se teje y desteje en el andar (Escobar, 2007). El caminante como dibujante de lo urbano, interpreta su propio espacio de conocimiento en itinerarios que se demarcan sus propias trayectorias, configurando circuitos y nodos de experiencia. En tal sentido, su cartografía es fugaz, efímera, porque implica una concepción distinta del espacio y refiere a flujos e itinerarios.

El interés por estudiar la presencia del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas, surge de inicio en el proceso de andar la ciudad y observar que el paisaje urbano, los espacios públicos, los contornos, los muros y bardas han cambiado visualmente con los años. La ciudad así, se presenta como un ejercicio visual que se nutre mirando trazos, dibujos o imágenes que usan de soporte un muro. Ser un espectador de las imágenes en muro lleva a construir una mirada propia, estética del espacio urbano. La ciudad y los muros se presentan como una galería abierta o un museo al aire libre.

Así comienza el primer acercamiento al fenómeno del *graffiti*, al detectar la presencia de murales que llaman la atención, de inicio, por complejidad plástica y estilística, por los colores, las formas, y la composición de los mismos. Su presencia es constante y se diferencian unos de otros por la diversidad de estilos que poseen.

Lo anterior habla de la experiencia misma desde lo vivido como un suceso, con una implicación ética, política y una mirada social hacia lo que existe y los que existen más allá de las percepciones propias y permite acercarse al fenómeno a investigar y a los sujetos de estudio; en este caso los graffiteros. El graffitero, es un individuo más en el espacio urbano; individuo histórico, social con experiencias, memorias, recuerdos; quien se define como “ser” allende lo que significa el adjetivo; individuo complejo, poseedor de conocimientos, ideología y formas de pensamiento que construye desde su ser joven; una realidad digna de ser conocida y reconocida. Pertenece a la juventud interpretada por Reguillo (2003) como una etapa de transición consiente y autónoma.

Así, como nodo inicial para este trabajo se retoman las experiencias, emociones y recuerdos que se obtienen de las vivencias como graffiteros en el espacio urbano y que ellos mismos usan como recursos para re-significar a través de sus obras a la ciudad. En esta investigación se describe, analiza e interpreta aquello que los sujetos de estudio expresan acerca de la práctica del *graffiti* en el espacio urbano público de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas; locuciones que se construyen a lo largo de su trayectoria y que aportan elementos para vislumbrar los motivos, sentidos y significados que posee la práctica y que devienen en imágenes que plasman en los muros de la ciudad.

Es importante mencionar que el interés por estudiar la presencia del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas, puede surgir del gusto por el dibujo, la ilustración, la pintura y todas las expresiones que derivan de la bidimensionalidad, plasticidad y se expanden. Vargas (2007) menciona que toda investigación independientemente de su importancia comienza necesariamente por una de dos razones: por inquietud personal o una demanda externa; de acuerdo a esta apreciación es que se considera que, quien hace investigación motivado por intereses personales produce mejores resultados debido a la pasión por conocer.

El interés por estudiar las propuestas visuales urbanas, se afianza al intentar descifrar los mensajes de lo que se ve en la calle, muros y medios de transporte que alguien elabora, pretendiendo saturar la ciudad. Dichas imágenes guardan un misterio, al mismo tiempo que decoran el paisaje; así, el *graffiti* está por todas partes. De esta manera germina en un empírico deseo por desentrañar el mensaje que posee códigos específicos para su comprensión, es por ello que desde la investigación académica se intenta dar cuenta de los significados culturales que los graffiteros establecen en la creación de los *grafittis*, desde la indagación de los hechos y la creación por parte de sus autores.

La investigación construye conocimiento respecto a una realidad determinada mediante un proceso sistemático. Los tipos de investigación son: empíricas (que sólo se dan en el tiempo y en el espacio), teóricas (que se dan en el mundo de las ideas), teórico-empíricas (que se ponen en dialogo algunas teorías con las realidades empíricas) y las aplicadas (que se orientan a solucionar problemas específicos) (Vargas, 2007). En este caso, la inclinación inicial de esta exploración fue el empirismo, para después complejizarse y dar paso a una visión teórico-empírica.

El individuo como un ser social tiene la capacidad de generar y acumular conocimiento de la realidad en que vive, a su vez de aplicarlo y transformarlo. A través de la historia gracias al conocimiento se han construido plataformas conceptuales de manera permanente han dado lugar al desarrollo y generación de más conocimiento; tienen como objetivo estudiar los fenómenos sociales y naturales.

Para explicar el campo de conocimiento por la vía científica, existen tres posturas epistemológicas resultantes del pensamiento de Jergen Habermas citado por, Vargas (2003), que son: a) Paradigma positivista, b) Paradigma Hermenéutico-interpretativo y c) Paradigma crítico.

Antes de describir el paradigma al que se adscribe este estudio, se define que es una postura epistemológica. Para Escobedo (2005), es el conjunto de teorías o ideas apropiadas para el desenvolvimiento de una investigación. El enfoque paradigmático elegido es el hermenéutico, que requiere del acompañamiento de una metodología.

Paradigma hermenéutico también llamado interpretativo, construye el conocimiento subjetivamente y continúa de aquello que le da sentido a la realidad investigada, de manera que el todo se relaciona con sus partes y dan un significado. Las conjeturas definitivas son el resultado de formulaciones de sentido común. En esta postura la realidad es: Subjetiva, sistémica, compleja e interpretable. El sujeto se implica con el objeto.

La naturaleza que existe entre el sujeto y objeto de estudio se debe al tipo de postura que se asume para estudiarlo, por tanto, cada una de ellas establece métodos y técnicas para llegar al conocimiento y comunicarlo. La dimensión epistemológica permite entender qué es el conocimiento y cómo se construye. Por tanto, la metodología indica el modo que se procede para descubrir el objeto de estudio. Para Pacheco y Cruz (2005), ubican la metodología como un proceso coherente destinado a la explicación y transformación de la realidad.

Existen tres tipos de metodologías de investigación: cuantitativa, la cualitativa y mixta. La metodología cualitativa, definida por Taylor y Bogdan (1987) es que está basada en métodos, observables, técnicas e instrumentos diseñados para observar de manera subjetiva algún aspecto de la realidad. Su análisis fundamental se enfoca en la cualidad o característica del objeto observado. Sus resultados son patrones, nodos, ejes, etc., y se distingue por la relación sistémica que existen entre las partes.

La definición epistemológico-metodológica implica un ejercicio mental de análisis y reflexión de lo que se desea investigar y del interés que se tiene por lo investigado, antes, y a lo largo de todo el proceso (Vargas, 2007: 22). Ante las definiciones plasmadas, dada la

naturaleza del objeto de estudio, la ruta metodológica elegida en esta investigación no obedece propiamente a una lógica tradicional basada en una estructura científica de investigación. En su lugar, se ha optado por usar la técnica de campo y retomar el enfoque cualitativo de manera flexible, respetando, la experiencia misma desprendida de la investigación.

En consecuencia, y siguiendo la definición presentada por Vargas (2007), se aclara que esta investigación tiene un enfoque cualitativo cuyo objetivo es la comprensión, centrando la indagación en los hechos y aspectos de creación del arte callejero y la intervención urbana. De esta forma, se considera que dicho enfoque es el que ha permitido comprender el tema de estudio, y el que mejores herramientas ha facilitado para acceder a las configuraciones y significaciones de los *grafittis*, ya que considera que los fenómenos culturales son claras expresiones que reflejan la vida diaria y con ella la cotidianidad de los individuos, grupos, sociedades y organizaciones como una permanente construcción social e histórica, puesto que permite hablar al sujeto estudiado, en su propio entorno.

La investigación cualitativa se convierte en una posición en la que prevalece el lado comprensivo del fenómeno del *graffiti*, se trata pues, de interpretar para comprender a profundidad. Es por ello, que tradicionalmente se orienta de acuerdo con Sandin (2004), a la comprensión, transformación, optimización, valoración y toma de decisiones. Lo que supone el análisis profundo de los eventos propios del graffitero.

La investigación cualitativa se desarrolla en estado natural, con sujetos y actores en contexto, para lo cual y dependiendo de los objetos, existen diferentes métodos, por lo que se dice que “la investigación de carácter cualitativo es muy amplia; en ellas tiene cabida una gran variedad de métodos y corrientes” (Pérez, 1994).

Por lo tanto, para acercarse al sujeto de estudio que en este caso es el *graffiti* y sus autores, se debió implementar un método de acuerdo al enfoque elegido para abordar la investigación.

Para poder encontrar esos patrones, se eligen a las principales fuentes de información, representadas por: los graffiteros y los lugares donde se encuentra plasmado el *graffiti*. Después de haber elegido las fuentes que proporcionarán información se recurre a la

elección de las herramientas para la recolección de los datos de información de campo, por tanto, se eligen cuatro de ellas: Observación directa, entrevistas de profundidad individual y colectiva, registro del discurso y foto.

La intención es poder cruzar la información de entre las técnicas y construir fuertemente la certidumbre interpretativa de los datos recabados.

Tamayo (2004) menciona que todo comportamiento social involucra diversos grados y niveles de observación, de manera que en el proceso de socialización se aprenden los aspectos fundamentales de una cultura, con tanta eficacia que el individuo percibe a su entorno social como natural.

La observación directa hizo posible que los propios graffiteros expresaran su personal forma de hacer, sentir y pensar el *graffiti*. El registro del discurso hablado, se obtiene de forma directa de persona a persona (Vargas, 2007), independientemente de la herramienta utilizada (cuaderno de notas o grabadora) permite obtener fielmente el sentir del sujeto. Por otro lado, el uso de la fotografía, también es un elemento muy usado en las investigaciones, debido a que posee la particularidad de captar la realidad de manera fija (Vargas, 2007).

La entrevista, es una de las herramientas investigativas más usadas en el paradigma interpretativo (Vargas, 2007), ya que, permite llevar a cabo una conversación de manera más formal pues lleva con ella una intencionalidad sustentada por un objetivo. La entrevista profunda es determinada de antemano por la información más relevante que se desea obtener, se basa en realizar preguntas abiertas para recibir matices en las respuestas obtenidas, de tal suerte, que se dé pie a la interrelación de temas. En esta técnica el investigador requiere tener una completa actitud de escuchar (Vargas, 2007).

El escuchar y registrar la entrevista logró privilegiar el discurso de los graffiteros; sus formas de organización, modos de vida al interior del fenómeno *graffiti* y, en el entorno social de la Ciudad de San Cristóbal de Las Casas, así como los sitios que ellos eligieron. Todo ello sirvió de marco para el diseño de la entrevista. Las fuentes informativas si bien fueron variadas, cada una proporcionó información puntual, para conocer, comprender y acercarse un poco más al fenómeno del *graffiti*. Es importante destacar que las entrevistas, por

proporcionar datos de primera mano, fueron de gran riqueza para esta investigación pues lo humano comenzó a permear el objetivo principal.

3.1.1. Acercamiento inicial a la ruta crítica de la investigación

Esta investigación lleva por título *La Ciudad Imagenada*. Expresiones discursivas en torno a la práctica del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas y comenzó a gestarse en el año 2014; desde el paradigma cualitativo y fundamentada en la interpretación de entrevistas realizadas a algunos productores del *graffiti*.

Las expresiones discursivas que se generan en torno a esta práctica en San Cristóbal de Las Casas, son el objeto de estudio; ello implica tratar de entender el producto final de esta práctica: el *graffiti* como imagen. Para desentrañar las expresiones discursivas fue de vital importancia recoger desde la propia oralidad de los sujetos todas aquellas narrativas, memorias, historias, relatos (que también se consideran discurso) que germinan y crecen en el ejercicio cotidiano de esta práctica sociocultural-artística. Ante la necesidad de sumergirse en la forma de vida que se pretendió comprender, se optó por analizar los discursos de algunos graffiteros tomando como ejes de reflexión: la cultura, la identidad, la ciudad y la ciudadanía y la apropiación de los espacios urbanos desde las nociones de hacer lugar y emplazamiento.

La luz que ha dado vida a esta investigación, parte del objetivo principal y de la pregunta, que tienen como propósito, comprender los discursos que manan desde la voz y el pensamiento de los jóvenes graffiteros que utilizan la imagen en muros como dispositivo expresivo de su pensamiento y a la ciudad como lienzo, y que son respectivamente: “interpretar las expresiones discursivas en torno a la práctica del *graffiti* en la Ciudad de San Cristóbal de Las Casas” y ¿cuáles son los discursos que poseen los *grafittis* que los jóvenes plasman en los muros de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas?. Otro de los propósitos clave de este objetivo, fue comprender los elementos culturales relacionados a la práctica del *graffiti* en la ciudad como vía para la construcción de *La Ciudad Imagenada*: propuesta analítica que remite a lo que se imagina; a los sentidos y significados que los graffiteros

construyen en y sobre la práctica y que finalmente se expresan y plasman haciendo uso de la imagen en muros de la ciudad.

Bajo el mismo tenor, los objetivos específicos y sus interrogantes fungieron como columna vertebral para pensar y re-pensar la investigación en distintos momentos, sobre todo al momento de estructurar el trabajo de campo. Objetivos como:

- Mostrar que las imágenes poseen un discurso propio y son objetos del pensamiento de los jóvenes graffiteros de San Cristóbal de las Casas, pues a través de estas prácticas per-fórmicas los jóvenes asumen, generan identidades simbólicas y la pregunta ¿por qué algunos jóvenes utilizan la práctica sociocultural del *graffiti* como el lenguaje que les permite expresar?
- Sistematizar y desentrañar las propuestas discursivas de Imágenes en muro en función de la identidad de los jóvenes que las elaboran y la pregunta ¿cómo se construyen identidades a partir de la práctica socio-cultural del *graffiti*?
- Analizar la estética formal y conceptual de los murales urbanos con el propósito de cartografiar visualmente la ciudad y mostrar que como estas imágenes (objetos del pensamiento) reconfiguran y resignifican a la ciudad como espacio vivido y la interrogación ¿de qué forma la producción del *graffiti* se inserta en el espacio urbano, configura o re-configura a la ciudad como espacio vivido?

3.1.2. Aproximación al trabajo de campo

En un esfuerzo por dar respuesta a las interrogantes y alcanzar los objetivos programados fue indispensable plantear una ruta o esquema de trabajo puntual que implicó en todo momento la interacción directa entre el investigador y el sujeto. Además de establecer una postura epistémica y trazar una ruta metodológica que implicó el uso de herramientas investigativas.

Cabe decir que la observación participante y la interacción constante con los sujetos y sus redes sociales; las entrevistas a profundidad (realizadas en el periodo comprendido entre diciembre de 2014 a octubre de 2015) y el registro fotográfico fueron las “herramientas” elegidas para esta investigación que se inscribe dentro de los estudios culturales que buscan comprender a las juventudes, sus diversas prácticas urbanas y dinámicas en la ciudad.

Se comenta que la información obtenida a través de las distintas herramientas permitió generar un mapeo urbano de las rutas que los graffiteros usan para territorializar la práctica.

Es importante resaltar que los sujetos que cooperaron y participaron en esta investigación son *Orbe*, *Punker*, *Dyg Nojoch* y *Dkdenz*. Graffiteros con diferentes trayectorias y estilos, quienes continúan pintando como parte de sus actividades cotidianas; así, se advierte la relevancia de esta investigación, pues se estudia a un fragmento de una cultura urbana a través de su propia práctica en un intento por adentrarse en su propio universo desde una dinámica de comprensión y no de exclusión. Desde esta mirada que se pretende transdisciplinaria es posible acercarse a un fenómeno sociocultural, local que involucra procesos históricos, culturales, sociales, comunicacionales y sobre todo urbanos.

En la búsqueda de los sujetos participantes fue fundamental el contacto y colaboración de dos jóvenes inmersos en el mundo del *graffiti*: *Zadrack* y *Hammer*, quienes refirieron y contactaron a los graffiteros con mayor presencia en la ciudad, *Orbe* y *Punker*, ellos se enlistan como los primeros participantes, quienes a su vez comienzan (cada uno por su parte) a sugerir a los otros. Gracias a *Orbe*, se contacta a *Dkdenz* y *Azpa* (a pesar de no haber trabajado con él, su información fue clave). *Dygnojoch* fue contactado por *Zadrack* aproximadamente 4 meses después de haber comenzado a trabajar con los primeros tres. Los cuatro sujetos que accedieron a cooperar con la investigación son individuos con diferentes trayectorias y estilos en la práctica del *graffiti* y actualmente continúan pintando como parte de sus diferentes actividades cotidianas.

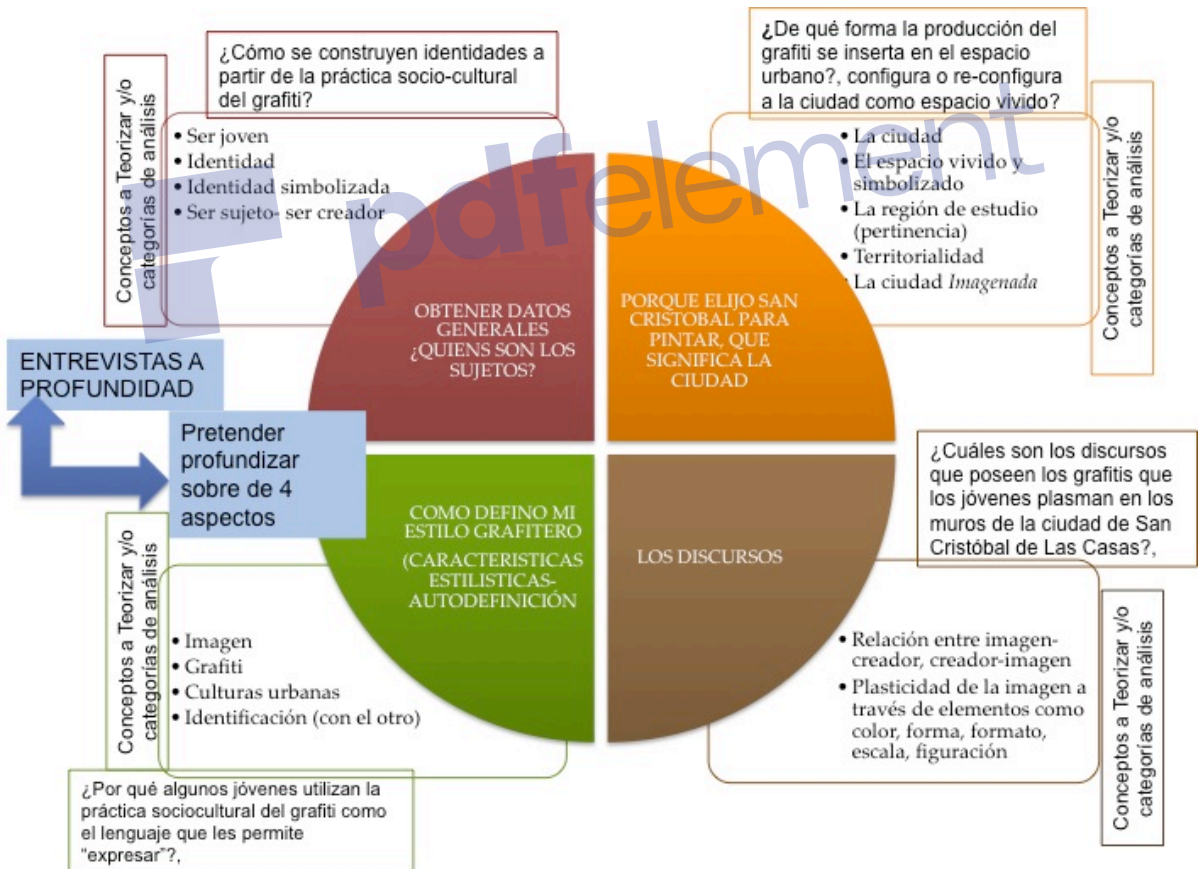
A vuelo de pájaro se mencionan las distintas fases durante el trabajo de campo. Como acercamiento inicial al terreno del *graffiti*, se realizó un registro fotográfico, la ubicación de las calles y espacios en donde se detectó el mayor número de pintas en la ciudad de San Cristóbal; lo anterior auxilió determinar *a priori* la diversidad de estilos y capacidades creativas de los autores.

Dicho procedimiento implicó detectar firmas y pseudónimos que se repetían constantemente en algunas zonas de la ciudad. A raíz de estos primeros acercamientos fue posible tener un panorama general de cómo se llevan a cabo las intervenciones con imagen

en muros de la ciudad; se creó una bitácora visual y se produjo el contacto con algunos graffiteros (informantes clave) quienes propiciaron el primerísimo acercamiento con los autores participantes en esta investigación; con todos se establecieron varias entrevistas que aportaron la información para articular el estudio.

Con el objetivo de realizar un trabajo de campo adecuado y obtener toda la información requerida para responder las preguntas; lograr los objetivos planteados en la investigación y categorizarla fue necesario organizar las actividades en fases que se llevaron a cabo siguiendo un modelo para dar orden y claridad a la temática. El modelo fue diseñado para mantener coherencia en lo planteado (ver Figura 1).

Figura 1
Organización de las entrevistas a profundidad a partir de cuatro aspectos.



Fuente: Elaboración propia, 2015

Las entrevistas a profundidad se dividieron en cuatro fases que cubrieron cuatro aspectos fundamentales:

- 1) El primer aspecto (marcado en color rojo en el esquema anterior), tuvo como propósito definir quiénes son los sujetos de estudio; la concepción desde su propia auto-definición y su identidad, lo anterior, llevó a preguntarles sobre quiénes son y sus inicios en el mundo del *graffiti*: que los ha llevado a “ser grafiteros” y mantenerse vigentes en los muros de la ciudad.

De la información obtenida, emergieron algunos conceptos de análisis que fundamentan los conceptos de la tesis. La primera subcategoría se encuentra enmarcada por “La identidad del joven graffitero”, pues es quien crea los *grafittis*; posee un discurso que usa como lenguaje a la imagen; es una voz que está presente y que se manifiesta de forma clandestina y anónima en los muros de una ciudad. Los conceptos analizados en esta sub-categoría son:

- Ser joven
- Identidad
- Identidad simbolizada
- Ser sujeto- ser creador
- Hacer *graffiti*

- 2) El segundo aspecto (en color naranja), profundizó sobre la relación que poseen los sujetos con la ciudad. Comprender desde su propia oralidad la visión que tienen de San Cristóbal de las Casas, es decir, como ven, perciben, sienten y viven la ciudad a través de la actividad del *graffiti*. La ciudad ha sido construida desde su ser sujetos, desde su ser graffitero.

La información obtenida se analizó a partir de la sub-categoría que permitió mirar a San Cristóbal de Las Casas como la región de estudio. Los conceptos analizados son:

- La ciudad
- El espacio vivido y simbolizado
- La región de estudio (pertinencia)
- Territorialidad
- La ciudad *Imagenada*

3) El tercer aspecto (en color verde), ahondó sobre la actividad graffitera de cada sujeto, es decir, como definen su estilo como graffiteros: indagar acerca de sus estilos, formas, el proceso creativo de sus imágenes. Información que fue fundamental para comprenderlos desde su identidad, además de que permitió acercarse a sus composiciones (conceptualmente, plásticamente).

Acercarse al estilo de cada uno de los participantes fue básico para percibir al sujeto graffitero, penetrar en la relación de la imagen (el *graffiti*) con la ciudad. Por ello fue necesario acompañarlos, observarlos *in situ* y con ello *revisar* desde el punto de vista plástico-estético sus obras, para definir estilos, formas de hacer-crear. Los conceptos analizados son:

- Imagen
- *Graffiti*
- Culturas urbanas
- Identificación (con el otro)

4) El cuarto punto (en color café), profundizó en los discursos. En este espacio se hizo un recorrido por el trabajo creativo de cada sujeto: seleccionar y elegir imágenes del archivo fotográfico (de los propios sujetos); Caminar con ellos la ciudad y hacer una bitácora visual (fotográfica) de las obras de su propia autoría que aún están presentes en el paisaje urbano de San Cristóbal de Las Casas.

Una vez concluido el trabajo de campo, se procedió a la sistematización y análisis de la información obtenida, para posteriormente estudiar los *grafittis* seleccionados (es necesario aclarar para el análisis de la producción del *graffiti* se tomó como criterio de selección piezas plasmadas con una tendencia más figurativa, compleja y conceptual, es decir, propensas hacía la noción de mural urbano o narrativo), identificando los aspectos plásticos o formales de las imágenes representadas en las piezas seleccionadas, dividiéndolas en unidades mínimas dotadas de significado para después poner nuevamente en relación cada una de estas unidades con el resto, con la intención de extraer su significado global.

Cabe reiterar que conocer el trabajo de intervención de muros de manera individual reconociendo las experiencias, vivencias y sentir en torno a la práctica del *graffiti* permitió (en un clima de subjetividad), identificar las prácticas, interacciones y flujos que conlleva la práctica en la ciudad, así como, entender cómo viven y simbolizan el espacio urbano.

Tras el análisis final de las entrevistas, se definen las categorías y ejes de análisis que permitirán realizar la interpretación de las expresiones discursivas.

- 1) *Ser-hacer* y las sub-categorías: *iniciación, significación y existencia*
- 2) *Hacer-lugar* y las sub-categorías: *efectividad en la elección de los muros, vinculación afectiva del graffiti en la ciudad y valor histórico de los espacios.*
- 3) *Graffiti* a partir de sus dimensiones *estética y política*

De esta manera, se reafirma que parte de la información para el análisis mana también de espacios no convencionales como: los muros de la ciudad; dicha exploración se empata con el estudio del discurso de los creadores, sus motivaciones, necesidades, formas de interpretar, juicios de valor, su relación con los espacios y con el entorno, a fin de llegar a conocer aspectos relativos a la cultura de la práctica del *graffiti*.

3.2. ANTECEDENTES DE LA ACTIVIDAD GRAFFITERA EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS

Se considera que ser joven en un país como México y en un estado como Chiapas puede representar en muchos sentidos ciertas limitantes. La multiculturalidad existente y los problemas sociales que están latentes en el estado dejan ver que quizás no existe un estatus económico fijo; no existen oportunidades a largo plazo y existen grandes franjas de desigualdad social, cultural y económica, que componen extensos umbrales de exclusión en la vida, sobre todo de las juventudes.

En San Cristóbal de Las Casas, el sector juvenil es amplio. La edad media promedio de 22 años aproximadamente; 30% de la población oscila entre los 15 y los 29 años de edad, lo anterior indica que existe un alto porcentaje de hombres y mujeres etapa juvenil (INEGI, 2010)¹⁵. La población joven de este municipio ha sido testigo de las diversas transformaciones de la ciudad durante las últimas décadas, producto de diversos procesos sociales, culturales, económicos y políticos como pueden ser: el incremento de las migraciones, los desplazamientos humanos, las protestas político-sociales, el deterioro ambiental, el impulso al sector turístico, la emergencia del movimiento zapatista y otros movimientos sociales y el impulso del sector turístico entre otras (Gómez, 2014: 678).

Es posible sugerir que ante la falta de capacidad de los gobiernos para fomentar la participación e inclusión juvenil, muchos jóvenes significan, crean e impulsan un sinnúmero de prácticas individuales o colectivas que permiten a partir de la reflexión crítica de sus propias realidades, la construcción de otros espacios de expresión, producción cultural, social y la diversificación identitaria (Gómez, 2014).

Bajo esta mirada se piensa que los jóvenes hacen uso del *graffiti* en el espacio urbano como lenguaje para manifestar formas de pensamiento. Los *grafittis* son así la manifestación de lo que los jóvenes imaginan, piensan, incluso sienten, y que se genera como un fenómeno latente en el espacio urbano de San Cristóbal de Las Casas.

¹⁵ Datos retomados de la página oficial de INEGI, según el último censo poblacional del 2010. Página disponible en: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=07>

El *graffiti* es una manifestación cultural presente en la ciudad que sirve para que los jóvenes desplieguen sus emociones y digan lo que piensan con respecto a temáticas como la política, la religión, el amor, el arte, el humor y demás aspectos de la cotidianidad:

la inscripción urbana que llamamos *graffiti* corresponde a un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta. De este modo el *graffiti* corresponde a una escritura de lo prohibido, género de escritura poseído por condiciones de perversión, que precisamente se cualifica entre más logra decir lo indecible (Silva, 1988:2).

Es utilizado para expresar un tipo de lenguaje simbólico y clandestino que reproduce identidades colectivas. Es parte de las llamadas “culturas juveniles”, que hacen referencia a la forma en que los jóvenes expresan colectivamente las experiencias sociales a través de la construcción de estilos de vida que los distinguen. Las culturas juveniles desempeñan la función de espacios sociales en donde los jóvenes se identifican en torno a una producción cultural.

Los jóvenes siempre se han agrupado de manera espontánea con quienes comparten gustos, formas de vestir, ideas, música, lenguaje, espacios, creencias, actividades; a través de estos elementos como rasgos principales se construyen grupos e identidades. Mismos elementos que generan espacios de reconocimiento y diferenciación. Así se crean códigos particulares, sentido de pertenencia y asociación (Cruz, 2010).

Las identidades juveniles son tan variadas y únicas como lo son los jóvenes. Pueden existir chavos banda, punks, cholos, darks, ravers, taggers, grafiteros, skatos, gays, lesbianas, transgéneros, y patinetos, metaleros, salseros, raperos, indígenas. La presencia de estos grupos no es exclusiva de las grandes ciudades; es un fenómeno cultural presente con características locales y globales (Cruz, 2010).

La identidad de los individuos no solamente esta mediada por la pertenencia o adscripción a algún grupo o cultura juvenil, es intercedida también por los espacios en donde

ellos construyen y colectivizan su identidad, en este sentido la ciudad y los espacios urbanos juegan un papel importante por el hecho de que estos no son solamente el asiento de las actividades humanas en el territorio sino, los espacios en los que los individuos viven, se relacionan e interactúan con el resto de la colectividad o grupo al que pertenecen o se identifican. Lo anterior nos remite a la idea de que la identidad también se vincula a un territorio, a un espacio vital donde se desarrollan los procesos de vida social. La identidad pone un rostro a la serie de pugnas, reivindicaciones, llamados y demandas de los actores sociales en el espacio, la ciudad entonces se convierte en el espacio de interconexión en donde se producen múltiples identidades.

Es difícil señalar con exactitud el momento en el que nace el *graffiti* en el estado de Chiapas, posiblemente su nacimiento se encumbra a mediados de los 90 del siglo XX, posteriormente al levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Una progresiva diversidad gráfico-iconográfica en el paisaje urbano, con las comúnmente llamadas “pintas” marcan el inicio de una práctica que con el paso de los años se intensificaría. Jóvenes influenciados por la moda global de plasmar imágenes en muro; por la creciente tecnología virtual que les permite conocer el trabajo de graffiteros de otras latitudes; interpelados por el ambiente revolucionario, disidente que alberga la ciudad en aquellos momentos; influenciados por las movilizaciones sociales, políticas, estudiantiles de aquella época, algunos jóvenes comienzan a tomar por asalto los muros de las calles para expresar su sentir individual o colectivo respecto a lo que viven y piensan individuos, como jóvenes, como colectividad, como sociedad.

El *graffiti* hip-hop llega a México desde las ciudades fronterizas del norte, replegándose paulatinamente hacia las ciudades del centro del país. En San Cristóbal de Las Casas, su incidencia está relacionada a la emergencia de otros gremios juveniles como los skates, bmx, los B-boys/girls, grupos adheridos a la cultura del hip-hop¹⁶.

¹⁶ El *Hip hop* es un movimiento artístico y cultural compuesto por una amplia gama de prácticas culturales. Su origen se encuentra dentro de una subcultura marginal (jóvenes latinos y afroamericanos) que nace en Nueva York, específicamente en una zona del Bronx y Harlem, en la década de los setenta del Siglo XX. La cultura del *hip hop* se caracteriza y conforma gracias a la existencia de 4 elementos que la manifiestan como cultura: La práctica oral y musical del *rap*; la práctica auditiva-musical del *Djing*; el *breaking* que se traduce en la práctica del baile o de destreza física y el *graffiti* práctica visual-plástica. El *hip-hop* no es solo un género musical, es una cultura que tiene sus propias expresiones artísticas, donde la pintura encuentra su máxima expresión en el *graffiti*; desde esta perspectiva se convierte en una práctica cultural que busca visibilizar una identidad social y una manera propia de estar con el mundo. Su relación con el *Hip Hop* se debe a que cada *graffiti* es producido por un conjunto de personas, por lo general jóvenes, que encuentran un lugar de expresión en el

El *graffiti* en ese entonces se manifestaba como una práctica aislada, incipiente que se reducía a pintar *tags* o *bombers* (Gómez, 2012). Así surgen los primeros indicios del *graffiti* en San Cristóbal teniendo como representantes a los hoy reconocidos en la escena grafitera nacional *Kone* y *Coka*. Ellos legarían a los graffiteros que los subsistieron toda una gama de estilos, símbolos y probablemente ideologías que permearían las primeras propuestas de los creadores urbanos que hasta el día de hoy prosiguen en la práctica sociocultural.

Algo que definiría su rumbo en San Cristóbal, fue el contacto de algunos graffiteros originarios de otras ciudades y la misma movilización de los jóvenes originarios de San Cristóbal a otras ciudades, lo anterior marcaría una fuerte influencia en el desarrollo de la práctica en San Cristóbal.

Gómez (2012: 50) menciona que graffiteros como *Aníbal*, *Muro*, *Uva*, fueron algunos de los pioneros en San Cristóbal de Las Casas y que crearían las primeras organizaciones, grupos o *crews*, entre ellas la HI¹⁷, NSK¹⁸ o la FAK¹⁹ por mencionar algunas, estos *crews* se considerarían posteriormente como “la vieja escuela”, y aunque es importante recalcar que algunas de estas agrupaciones ya no existen, los graffiteros pioneros o fundadores que aún siguen en la escena son considerados parte de “esa vieja escuela” y son “referente” para las nuevas generaciones de jóvenes inmersos en la práctica.

Estas agrupaciones representaron en aquel momento la vanguardia en la ciudad por su osada incursión en nuevos estilos; además de ser *crews* que poseían una carga ideológica fuerte, encaminada hacia las causas sociales y hacia la cultura anárquica disidente del *hip-hop*.

“La vieja escuela” está conformada hoy en día por graffiteros como *Frank*, *Punker*, *Trato*, *Aspa* (estos tres últimos pertenecientes a la HI, *crew* que sigue en activo); *Orbe* (fundador y miembro activo de NSK), *Ekto*, *Hurto*, *Darek* –(mujer, quien incursionó tiempo

espacio urbano. El *graffiti* en el *hip hop* se configuran en torno a la autorrepresentación en el marco urbano público, en la crítica de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados, y como símbolo de resistencia contra la presión social ejercida desde un principio contra la cultura *hip hop* en general. El ámbito de acción del escritor de *graffiti* está comprendido en un primer momento de su actividad dentro del marco de las calles, de lo urbano, con el fin de alterar la espacialidad que lo rodea, por medio de sus propios medios de expresión: las letras y la pintura. El *graffiti* en la cultura *hip hop* sirve como medio para demostrar su existencia, su pensamiento y su forma de sentir, además de presentarse como un relato y una narración del contacto que tienen los jóvenes con la calle y con todo lo que en ella sucede. El *graffiti* en el *hip hop* 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.

¹⁷ Hombres imparables, indomables...

¹⁸ Nunca Sombras Krew

¹⁹ Finge, ataca y corre

después a los de la vieja escuela, pero quién resulta importante debido a su participación activa y sobresaliente en un área en donde la presencia de las mujeres ha sido mínima); ella es un referente de la participación de la mujer en la práctica del *graffiti* en San Cristóbal (Gómez, 2012).

Desde entonces los graffiteros han desarrollado una diversidad de trayectorias tanto de manera individual como colectiva. Sus propios itinerarios resultan fundamentales para vislumbrar el desarrollo de la práctica en San Cristóbal, además es posible entender algunos aspectos frecuentes en los procesos de constitución identitaria.

En San Cristóbal de Las Casas comienzan a surgir las primeras pintas discursivas en 2007, provocando disgusto en las esferas políticas y círculos de la sociedad pues las intervenciones se consideraban solamente “pintas” que dañaban el paisaje urbano, la estética urbana y el patrimonio histórico.

Bajo este criterio después de un sinnúmero de controversias políticas, se implementó un operativo para detener a cualquier persona que fuera sorprendida pintando algún espacio público. La criminalización de los jóvenes no se hizo esperar, ese año significó para los graffiteros una serie de violaciones a sus derechos humanos. La violencia simbólica ejercida, sucede como consecuencia de las medidas represivas tomadas por el Ayuntamiento en contra de las manifestaciones culturales en espacios públicos.

Es posible decir, tomando como referencia experiencias similares en otras ciudades que la estigmatización y criminalización de la práctica del *graffiti* y la intervención urbana surge cuando las intervenciones que normalmente proliferan más en las periferias de la ciudad se mueven al centro, afectando espacios que son considerados patrimoniales (Melel Xojobal, 2011). El caso de San Cristóbal, se suscita por intereses políticos, económicos, turísticos, pues el Operativo Antigraffiti y el terrorismo institucionalizado emerge como una medida “preventiva” municipal que tuvo como trasfondo el salvaguardar el nombramiento de San Cristóbal de Las Casas como “Pueblo Mágico” y la recuperación de espacios públicos.

Si bien es cierto que esta medida represiva sirvió como punto de partida para que socialmente e institucionalmente se explicitará el repudio a la práctica del *graffiti* y los graffiteros también es cierto que se revela la inconformidad a través de la protesta desde

distintos foros y escenarios. A través de marchas, mítines, pronunciamientos, eventos culturales y académicos distintas agrupaciones urbanas, artistas, colectivos, estudiantes, activistas de derechos humanos, organizaciones, padres de familia y personas de la sociedad en general levantaron la voz, analizaron, repudiaron y cuestionaron este tipo de políticas y la falta de políticas públicas inclusivas para la juventud.

Es importante comentar que “el sujeto” en este caso “el joven²⁰” es y se considera la célula que da vida a estos discursos a través de sus distintas prácticas traducidas en movimientos sociales y estudiantiles, participación social-política, protesta a través de diversas vías y medios. Para reforzar lo escrito líneas arriba Rossana Reguillo (2000: 14) argumenta que:

Entre los jóvenes, las utopías revolucionarias de los setenta, el enojo y la frustración de los ochenta, han mutado de cara al siglo veintiuno, hacia formas de convivencia que, pese a su acusado individualismo, parecen fundamentarse en un principio ético-político generoso: el reconocimiento explícito de no ser portadores de ninguna verdad absoluta en nombre de la cual ejercer un poder excluyente (...) De maneras diversas, con mayor o menor grado de formulación, lo que caracteriza a estas grupalidades –juveniles– es que han aprendido a tomar la palabra a su manera y reapropiarse de los instrumentos de comunicación.

El carácter anárquico, anónimo y clandestino que proyectan dichos grupos, encuentra el ecosistema propicio para convertir dichos aparejos en instrumentos de lucha, protesta y resistencia. Es entonces cuando la imagen en muro reconfigura el espacio de la ciudad, las calles, los muros, los edificios y los monumentos. A través de este se resiste, denuncia y se presentan de otra manera los imaginarios individuales o colectivos. Los espacios se resignifican para incorporar otras sensaciones expresando simbólicamente una postura, un

²⁰ Esta investigación se comprende la etapa de “joven o juventud” no solamente como la etapa transitoria de ser joven a ser adulto, sino como un conjunto de condiciones sociales como comportamientos, normas, instituciones sociales, constructos culturales como valores, atributos, rituales que los distinguen como jóvenes entre jóvenes. Esta visión no pretende acentuar la diferencia entre grupos de jóvenes, ni la diferencia entre joven adulto, más bien, intenta enmarcar a la juventud en el proceso transitorio biológico-social-cultural que vive un joven y que está plagado de atributos ideológicos, valores, ritos, objetos materiales como moda, bienes de consumo, y elementos inmateriales como la música, el lenguaje y las prácticas culturales (Taguenca, 2009: 173-1749).

pensamiento o una realidad casi siempre personal. Generalmente los edificios elegidos para realizar las intervenciones cuentan con una carga simbólica y forman parte del patrimonio tangible de las ciudades.

Así, en el año 2012 la ciudad de San Cristóbal vuelve a ser escenario de múltiples intervenciones urbanas en muros, ahora en el marco de las elecciones presidenciales de julio de 2012. Nace el movimiento “Yo soy 132”²¹. Algunos jóvenes autoafiliados al movimiento comienzan a intervenir los muros de las calles de San Cristóbal de las Casas, como se aprecia en la siguiente imagen (véase imagen 4).

Imagen 4
Mural elaborado en el marco de las elecciones presidenciales de 2012



Fuente. Obra de Orbe y la NSK (Nunca sombras Krew), Archivo personal de Orbe

El año 2014 fue testigo de nuevas intervenciones en muros. El descontento social ante la desaparición de 43 jóvenes estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero estudiantes generó distintas movilizaciones sociales que dieron muestra del descontento generalizado de la población ante hechos tan indignantes y ante la actual coyuntura política-social del país. La imagen en muro, el *graffiti*, el estencil, la intervención urbana, que se retomaron como instrumentos de lucha y como lenguaje para

²¹ El movimiento “YoSoy132” fue un movimiento ciudadano conformado en su mayoría por estudiantes de educación superior, tanto de instituciones públicas como privadas, residentes en México, así como habitantes y simpatizantes en más de 50 ciudades del Mundo El nombre *YoSoy132* se refiere a la autoafiliación y apoyo al movimiento como el miembro número 132, tras la publicación de un vídeo en el que 131 estudiantes contestan las declaraciones de algunos funcionarios públicos. El movimiento inicialmente buscaba: la democratización de los medios de comunicación, la creación de un tercer debate entre los candidatos presidenciales contendientes en esa época y el rechazo a la imposición y polarización mediática de Enrique Peña Nieto en ese entonces candidato en las elecciones presidenciales 2012. Posteriormente el movimiento “YoSoy132” presentó un plan de seis puntos que incluía diferentes temas de interés público. Las protestas realizadas en contra del entonces candidato a la presidencia por el PRI en las elecciones federales en México de 2012, fueron un detonante que puso en marcha una cadena de manifestaciones que se fue uniendo a este movimiento, en este sentido muchos colectivos, creadores y artistas urbanos protestaron plagando los muros, los vagones del metro, los edificios, calles y parques de imágenes con discursos de protesta.

manifestar la impotencia, el descontento, el repudio a la política, al estado, al sistema en general.

El movimiento emergente #43X43 de apoyo a Ayotzinapa es una: *expresión que le apuesta a la paz, que rechaza la violencia como método de lucha para transformar a la sociedad y al país*²² cobró fuerza en distintas ciudades del país y distintos espacios del mundo. San Cristóbal de Las Casas no fue la excepción; inmersos en este ambiente de lucha social pacífica algunos jóvenes autoafiliados al movimiento, algunos graffiteros se manifestaron vistiendo los muros de la ciudad con distintos mensajes traducidos en imágenes y gráficos con fuerte contenido político-social.

En el marco del primer aniversario de la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa los jóvenes vuelven a hacer uso del espacio urbano al intervenir los muros y vallas del parque central de San Cristóbal de Las Casas. Con frases, consignas y una intervención mural, algunos jóvenes y colectivos dan muestra de una realidad social. En este sentido, reitero que estos discursos que encuentran lugar en el espacio público llegan incluso a convertirse en símbolos donde lo estético, lo maravilloso, lo literario, lo antiestético se reúne para hilvanar un entramado de formas, pensamientos y lenguajes (véase imágenes 5, 6 y 7).

Imagen 5 y 6

Murales conmemorativos del primer aniversario de los 43 jóvenes desaparecidos



²² Palabras pronunciadas por el vocero del movimiento 43x43 José Alcaraz García en el discurso expuesto en noviembre de 2014, al arribo de la caravana al Zócalo capitalino. El movimiento #43x43 le apuesta a la paz, porque es en paz, con seguridad y justicia como se puede avanzar y trascender.

Imagen 7

Jóvenes realizando mural en conmemoración de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa



Fuente: Archivo personal (2015). Mensajes pintados por distintos colectivos en las vallas del Centro Histórico de San Cristóbal de Las Casas

El *graffiti* es desde hace más de una década una forma de expresión presente en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas; en este espacio estas manifestaciones urbanas han configurado su propio escenario condicionado por las propias características urbanísticas; condicionantes sociales, políticas, culturales e históricas. Los movimientos emergentes y críticos del sistema establecido se hayan en la frontera de los límites artísticos generados por el poder, rectifican la realidad artística del momento y son voz de las “culturas de la calle”, aquellas que nacen a raíz de distintas movilizaciones sociales y que sólo disponen de la calle y el espacio público, para expresarse. En este sentido se aduce que la expresión urbana, la intervención surge como una manera de reivindicación política en el sentido de que no existe una regulación o normatividad institucional para controlarlo y cuyo signo diferenciador es la autoría de la juventud.

En sus variedades, como expresión urbana, es una caja de pandora que congrega corrientes de actuación muy diferentes en origen, forma e intención. Es una representación reivindicativa del arte urbano, hincada en la toma de los muros de la ciudad. Ha sido la técnica más utilizada durante años para expresar la discordancia con la falta de espacios de expresión o los derechos soslayados.

Por lo antes expuesto se reitera la importancia de estudiar la presencia de estos fenómenos emergentes, efímeros, que devienen de la realidad de las juventudes, generan

experiencias únicas de vida; a pesar de ser imperceptibles o invisibilizados en espacios locales como la ciudad de San Cristóbal de Las Casas.

A continuación, se muestran algunas imágenes en muro producto de diversas técnicas y estilos pertenecientes al género del *graffiti* y *posgraffiti*; con este último término se hace referencia específica a la técnica del *estencil*²³ repetida en varios espacios de San Cristóbal de Las Casas a lo largo de 10 años.

El discurso de las siguientes imágenes puede considerarse político, debido a que algunas poseen una fuerte carga ideológica marcada hacia alguna realidad en particular o simplemente son mensajes plasmados en el espacio público de manera anónima y autónoma. Acompañadas de mensajes de indignación o simplemente cargadas de mensajes expresivos, personales modifican el paisaje urbano. Cabe aclarar que las siguientes imágenes son solo una muestra de uno de los tantos estilos que posee el *graffiti* desde su tipología.

El mensaje comunicativo de los siguientes ejemplos (véase imagen 8 y 9) está centrado en el discurso político, acompañado de textos cortos y explícitos; el zapatismo es una de las temáticas preferidas de los ejecutantes; así como la resistencia de los pueblos autónomos y organizados.

Imagen 8
Técnica de estencil con mensaje zapatista



Pinta en los muros de los alrededores de San Cristóbal de Las Casas, bajo la técnica de estencil
Fuente: http://www.cloudpeopleadventures.com/wp-content/uploads/2010/08/IMG_3718.jpg

²³ A menudo se hace uso del *estencil* para escribir un mensaje político, el *estencil* se hace de plantillas definidas con anterioridad por el joven que habrá de usarlas. El *posgraffiti* ha sido definido también como *street art*. Desde mediados de los 90 el término *street art* o su equivalente *posgraffiti* se usan para describir el trabajo de un conjunto heterogéneo de jóvenes que han desarrollado acciones artísticas en la calle mediante el uso de plantillas, posters, pegatinas y otras técnicas y códigos que se alejan de la técnica clásica del graffiti. Sin embargo, para los diferentes jóvenes que llevan a cabo la práctica del *graffiti* está diversidad de técnicas clasificadas como Street-art han sido bien recibidas, adoptadas e incluso fusionadas en sus trabajos. Esta fusión de técnicas ha enriquecido el trabajo de los graffiteros e incluso re-definido al *graffiti* mismo.

Imagen 9

Técnica de estencil con mensaje zapatista



Pinta en los muros de los alrededores de San Cristóbal de Las Casas, bajo la técnica de estencil.
Fuente: http://www.cloudpeopleadventures.com/wp-content/uploads/2010/08/IMG_3718.jpg

El discurso comunicativo de los siguientes ejemplos está centrado en mensajes personales de los autores, con estas imágenes los graffiteros expresan sentimientos, pensamientos, formas particulares de ver el mundo. Sus ilustraciones pretenden ser metáforas gráficas de la realidad que observan y viven.

Así, el díptico de una niña indígena acompañada de un juguete tradicional abraza un muro (véase imagen 10).

Imagen 10

Mural pintado en los muros de la central de camiones los Altos de Chiapas en San Cristóbal de Las Casas



Fuente: https://www.google.com.mx/search?q=graffiti+en+san+crisobal+dela+casas+chiapas&biw=1276&bih=624&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiMqf-gx9LJAhVFwj4KHf-PAeIQ_AUIBigB

Una joven de ojos grandes y coloridos marca con la señal de un dedo en la boca el silencio que invita a hablar con mucha más fuerza (véase imagen 11).

Imagen 11
Mural de niña en señal de silencio



Mural pintado por Orbe en el Barrio de Guadalupe, 2010
Fuente: Archivo personal *Orbe*

La representación de una mujer fuerte con una mano levantada representa la auto-representación de la participación de la “mujer” en la actividad del *graffiti* (véase imagen 12).

Imagen 12
Mural sobre la participación de la mujer en el graffiti



Mural pintado por Darek, representa la participación de la mujer en la actividad graffitera
Fuente: Archivo personal *Darek*, 2010

En la siguiente imagen (véase imagen 13) se puede apreciar la forma de la Virgen de Guadalupe, presentada con tonos llamativos y dibujada grandes planos de color que inundan los espacios que deja la línea estilizada; esta imagen posee una gran carga simbólica, pues la Guadalupana representa a los pueblos indígenas sometidos desde la conquista española. Símbolo importante en el imaginario colectivo del pueblo mexicano. Así, cubierta de la mitad del rostro por un paliacate, se convierte en icono distintivo de la mujer zapatista.

Imagen 13

Representación de La Virgen de Guadalupe bajo la técnica de estencil



Virgen de Guadalupe realizada con la técnica de estencil sobre tela y enmarcado. Perteneció al mobiliario del restaurante Tierra Adentro en el centro histórico de San Cristóbal de Las Casas

Fuente: fotografía de archivo personal, 2013

Otras imágenes muy recurrentes en los estenciles con discursos políticos en San Cristóbal son los rostros de personajes revolucionarios como Zapata, Villa y los hermanos Flores Magón (véase imagen 14); símbolos de la resistencia y lucha social; generalmente van acompañados de palabras cortas y mensajes contundentes como “libertad, indisciplina, rebeldía”

Imagen 14

Representación de los hermanos Flores Magón bajo la técnica de estencil



Imagen 13. *Los hermanos Flores Magón, Estencil pintado en los muros del estacionamiento de la Central de OCC, San Cristóbal de Las Casas, 2012*

Fuente: archivo personal, 2012

Es necesario mencionar hasta este punto que las imágenes mostradas son solamente una breve muestra de las técnicas y estilos que se usan en el *graffiti* en San Cristóbal. Estilísticamente poseen una tendencia más marcada hacia lo que se denomina como mural urbano y pertenece a la tipología del *posgraffiti* o *Street art*; es decir, los formatos bien pueden ser más grandes, las técnicas mixtas, fusionan la técnica clásica del aerosol usada en el *graffiti* tradicional, –*tags*, *bombers*, híbridos, rellenados, etcétera– con métodos en pincel, brocha, rotuladores; las temáticas son variadas, la paleta de colores y los trazos más complejos y no necesariamente se centran en el discurso político-social (literalmente).

Lo anterior, se expone como antecedente de la existencia de imágenes en muro elaboradas en San Cristóbal de Las Casas y como evidencia del trabajo de una generación de *graffiteros*. Antecedente obligado para vislumbrar la complejidad del fenómeno del *graffiti* en este contexto y mostrar la evolución y configuración del discurso.

3.2.1. Acercamiento a los sujetos entrevistados: *Orbe, Punker, Dkdenz, Dyg Nojoch*

Para la presente investigación, se hicieron entrevistas a cuatro personajes dentro de la escena del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas, quienes, en la búsqueda de su identidad han logrado dejar en los espacios urbanos un poco de ellos, de su historia, sus creencias, sus valores y su realidad como sujetos históricos.

Resultado interesante indagar se definen ellos mismos, puesto que de alguna forma lo que dibujan en los muros de la ciudad es una representación de su realidad y de lo que quieren transmitir a la gente que aprecia sus creaciones. Los entrevistados fueron: *Orbe, Punker, Dkdenz* y *Dygnó*.

A través de lo expresado en las entrevistas fue posible comenzar a comprender las identidades de estos sujetos y vislumbrar el reconocimiento que han ganado a través de la realización de sus *grafittis*; ya sea utilizando espacios riesgosos para sus propuestas ó al realizar dibujos más complejos o elegir un tema en particular.

En San Cristóbal de Las Casas los graffiteros han desarrollado una diversidad de trayectorias tanto de manera individual como colectiva; sus itinerarios resultan fundamentales para apreciar el desarrollo de la práctica del *graffiti* en este espacio; además de entender aspectos relacionados en su proceso de constitución identitaria.

Hablar con los graffiteros de sus inicios, de su trayectoria y de los sentidos y significados que le otorgan a la práctica, permitió aproximarse al fenómeno e interpretarlo. Todos ellos se abrazan en lo individual o en lo colectivo en un espacio de gozo en torno a la práctica urbana.

Orbe²⁴

Su nombre es Gerardo Gómez Santis, es originario de San Cristóbal de Las Casas, sus padres pertenecen a dos etnias diferentes; madre de Pantelhó y padre de Huixtán, Chiapas. Tiene 29 años de edad, es casado y tiene una hija de 2 años de edad. Estudió la licenciatura en Pedagogía, en una universidad particular llamada “Universidad Maya”, posterior a ello,

²⁴ La entrevista se lleva a cabo el 1º de marzo de 2015, la cual, se parafrasea de tal manera que se puedan comprender sus ideas y rescatar el objetivo del tema.

cubrió interinatos durante dos años en telesecundarias, hasta que gracias a una convocatoria para obtener una “plaza docente” obtuvo un puesto para laborar como profesor de primaria rural en Palenque. Los ingresos de su trabajo le permiten dar sustento a su familia.

Antes de decidir su *tag* pasó por varios nombres en dónde estaba buscando como identificarse, hoy pinta y se identifica con Orbe.

Al momento de definir su identidad, se comienza a definir como graffitero o escritor, aunque consideraba que aún no aportada nada todavía, eso sucedió aproximadamente en el año 97 o 98, puesto que, en ese entonces en San Cristóbal de Las Casas no se conocía muy bien el *graffiti*, se referían a él de una manera errónea, simplemente como una raya o *tags* en la calle.

A finales del año 99, viajó al Distrito Federal en dónde tuvo su primer acercamiento directo, narra que esto sucedió cuando:

al salir a comprar unas pilas, me di cuenta de que había murales por todos lados, y entonces (...) este asunto me atrapo, desde que vi los colores, los tonos, los matices, volúmenes y todo, me atrapo totalmente (Comunicación personal con Orbe, 2015).

Posteriormente, se instalan en San Cristóbal de Las Casas unos graffiteros de prestigio que se hacían llamar Kone y Coka, ya muy conocidos en el medio del D. F., hicieron una escuelita para enseñar a pintar *graffiti*; derivado de ello, en una exposición que hicieron, Orbe se decide a pintar.

Debido a que poco a poco surgen rayas y nombres por aquí y por allá, seudónimos por allá y por la curiosidad de saber quiénes eran, Orbe tiene la necesidad de plasmar, es así que comienza con las ganas de pintar y darse a conocer.

En ese entonces, empezaron a surgir en el medio varios escritores, algunos conocidos otros no. En general las pintas que más se miraban eran de carácter ilegal, eran pintas con plumones, los llamados pilots, son plumones gruesos, como un marcador de aceite, pero más grande. Esos plumones eran uno de los primeros materiales que llegaron a San Cristóbal. Los primeros materiales que se llegaron a

utilizar acá eran las Comex, había una lata que se llamaba Eco, las Sherin Williams también (Comunicación personal con Orbe, 2015).

En 2002 aproximadamente, Orbe decide hacer algo más trabajado, más elaborado, ya con este proyecto, se consolida y da a conocer la NSK (Nunca Sombras Crew).

Actualmente NSK está conformada por 4, ahorita somos 4 de nuevo, esta Textos, Sigth y Mr. Cien (que son los dos nuevos) y pues yo...están chavos uno creo que tiene 19 y otro 18 (Comunicación personal con Orbe, 2015).

Punker²⁵

Su nombre es José Pérez, nació en el año 1983, tiene 31 años y es originario de San Cristóbal de Las Casas, vive por la explanada del Carmen. Tiene estudios a nivel bachillerato. Actualmente es empleado temporal (pintor de casas).

Punker inició en el *graffiti* observando a otros graffiteros, que a decir de él tampoco tenían idea lo que era el *graffiti*. Cuando iba a la secundaria empezó a observar los *tags* o firmas, para él representó un shock y también quería estar ahí, pero no sabía cómo aplicarlo, si con plumón o brocha. A los 15 o 16 años, se consideraba sólo un turista en la “movida” “...al principio solo tageaba” –dice Punker–.

La cultura que inspira a Punker es el gusto por el hip-hop, a lo que menciona:

(...) mi cultura es el hip-hop... el grafiti viene de ahí, cuando yo estaba empezando escuchaba rap...el rap y el *graffiti* son como amantes, inseparables (...)
(Comunicación personal con Punker, 2015).

Punker menciona que el *graffiti* es una cultura. Lo que hace es con disciplina, como su estilo de vida, pues no puede vivir sin dejar de hacerlo, enfatiza:

²⁵ Entrevista llevada a cabo el 14 de marzo de 2014 en el café “Las Nubes”.

(...) cuando pinto es indescriptible tal vez el momento ¿no? es un momento único, es muy personal pintar ¿no? (...) tan tus nervios están a lo que dan, pues lo que yo hago es ilegal, ilegal ¿no? (...) es un reto también para mí mismo (...) los demás queda en segundo lugar” (Comunicación personal con Punker, 2015).

Se considera como graffitero 100% ilegal, en peligro de extinción a nivel mundial, pues actualmente es muy difícil encontrar ilegales.

Dkdenz²⁶

Es conocido también como Santos por su primer apellido, ha preferido no dar su nombre, él es y se asume como Dkdenz, antes Señor Dekadenzia. Originario de algún lugar de Yucatán y crecido en Playa del Carmen. Tiene 27 años y estudio hasta la preparatoria. Comienza en esto del *graffiti* o de pintar en y para las calles en el 2010. Él llega a vivir a San Cristóbal hace aproximadamente 4 años; decide que es su lugar de residencia por el mar de posibilidades que la ciudad ofrece. Desde su perspectiva es un pueblo donde se siente el apoyo de la gente, pinta en las calles de la ciudad desde hace cuatro años y se define a sí mismo como un artista visual dedicado a la intervención urbana.

Dkdenz prefiere pintar y trabajar en las calles porque “la calle es un lugar donde mucha más gente me puede ver”, es importante comentar que para este joven hacer *graffiti* o pintar en la calle o hacer cosas para la calle es una forma de vida. En sus inicios, comienza por crear un personaje “Uno Peso” para una revista manual reproducida artesanalmente; ese era su sustento, su medio económico de vida, así comienza a darse a conocer en San Cristóbal.

A partir de esta actividad sus trabajos empezaron a ser bien recibidos por la gente, paralelamente creaba y desarrollaba dibujos en grandes pliegos de papel que después intentaría pegar por los muros de la ciudad.

A diferencia de otros graffiteros tradicionales, Dkdenz no solamente experimenta con los aerosoles, las pinturas y el muro como soporte; diversifica materiales y técnicas para cada

²⁶ Entrevista llevada a cabo en mayo de 2014.

intervención; él, prefiere hacer uso del papel, el engrudo o pegamento para después intervenir los muros, por varias razones, primero: el papel es más barato, más práctico y permite abarcar más muros de la ciudad en menos tiempo; segundo: las imágenes pueden ser mejor trabajadas y diseñadas porque elaboran en casa y pueden reproducirse en serie, manualmente, pero en cadena y tercero: el papel y el pegamento daña menos los muros, si no le gusta a alguien, va lo quita y no pasa nada, a diferencia del aerosol o la pintura que implica quitar, resanar y volver a pintar.

Para Dkdenz sus piezas son un reflejo iconográfico de lo que piensa; de la realidad que vive. Para él es un proceso reflexivo que comienza por analizar todo aquello que ve en la televisión, en las noticias, en redes sociales y a partir de la información disponible, busca como y de qué manera transmitir su mensaje.

Es un artista urbano que al igual que Dygno ha traspasado territorios, diluido las fronteras, su trabajo puede rastrearse en ciudades como Playa del Carmen, Campeche, Yucatán, Cancún; graffitero activo y reconocido en Guatemala. Pertenece a un colectivo de jóvenes, artistas urbanos de distintas partes de Latinoamérica, lo anterior le ha permitido mayor reconocimiento e identificación en las redes sociales y en la escena del *Street Art* en Centroamérica.

Finalmente para Dkdenz, San Cristóbal implica “...un mar de probabilidades”.

Dyg Nojoch²⁷

Su nombre es Jorge Abel Pérez Rodríguez, tiene 26 años, es pasante de la licenciatura en Diseño Gráfico, su ocupación actual es *freelance*, o como él lo llama “*artista mochilero, voy viajando y vendo las cosas que pinto*”. Es originario de San Pedro, Chenaló, criado y crecido en San Cristóbal. Hijo de tzotziles, aunque el ya no practica el idioma.

Estudió diseño porque le gusta la pintura y esa carrera se acercaba más a ello, interesaba mezclar el dibujo con la ilustración digital. Considera que su inicio en el dibujo fue una historia extraña porque todo comienza por el baile *break dance* en la prepa debido a que le gusta mucho el hip-hop y a consecuencia de las lesiones en los brazos, particularmente al

²⁷ Entrevista realizada el 2 de junio de 2015.

quebrarse uno, se puso como meta dibujar y no traumarse, estableciendo como fin hacer cierto número de dibujos por semana.

Por tanto, el *graffiti* lo perfeccionó en la universidad. Para comenzar le regalaban las pinturas o aerosoles. Dygno refiere que lo que ha llegado a hacer es gracias a la gente. El colorido plasmado en sus murales hace referencia al pueblo y al contexto, por ello, sus creaciones, sus murales son *sociales, son las personas y son para que las personas se sientan bien*.

yo creo un mundo, lo que no es verde es bueno, yo quiero vida, quiero ver un chaneque, un niño, rescatado de nuestra cultura. Me gusta ver la ciudad distinta y lo que la gente se pregunta cuando está ahí parada, propiciar en la gente. Cuando empieza con una mancha, las personas preguntan qué es eso dependiendo de la perspectiva desde donde lo vean y como lo vean me gusta jugar con eso (Comunicación personal con DygNojoch, 2015).

Dygno se considera un muralista urbano, decorador del espacio más que artista, no coincide con lo que la gente dice con respecto al que el *graffiti* es vandalismo. Cree que si uno quiere pintar lo hace, no importa la opinión; refiere que el 80% de las personas brinda los espacios públicos para realizar su trabajo. Últimamente este artista ha experimentado con otros materiales y otros soportes, distintas prácticas urbanas y artísticas, convirtiéndose el *body paint* y el performance –hasta el momento– en sus favorito.

El proceso creativo que sigue Dygno para plasmar su mural es caminar y andar en bicicleta para vivir la ciudad; ver a la gente; ver una barda y el espacio por donde la gente transita; si es visible y necesita estética o vida lo interviene.

Él es de los *graffiteros* que ha expandido el campo de acción de sus obras; actualmente no solo pinta en San Cristóbal, ha sido invitado a pintar con otros artistas urbanos reconocidos como el peruano *Jade*; ha intervenido en ciudades como: Ciudad de México, concretamente Xochimilco, en San Martín de las pirámides en Tehotihuacán, en Puebla, entre otros.

3.2.2. La identidad graffitera de *Orbe*, *Punker*, *Dkdenz*, *Dyg Nojoch*

En San Cristóbal de Las Casas, el reconocimiento de un graffitero se da cuando este logra distinguirse del resto de la colectividad a través de la elaboración de sus piezas, y su alta productividad en el espacio; el desarrollo de un estilo depurado, limpio o propio. La distinción puede implicar el liderazgo de alguna *crew*; la adscripción o invitación a algún colectivo reconocido mundialmente; la participación con algún artista o graffitero reconocido internacionalmente.

Se puede citar el caso de *Orbe*, quién lleva cerca de 20 años en la escena graffitera local y goza de prestigio en este ámbito; es el líder de la NSK (Nunca Sombras *Krew*) y pertenece a “la vieja escuela”. O el caso *DygNojoch*, quien lleva cerca de 10 años en la escena, y ha logrado consolidarse gracias a su estilo particular de intervenir los muros de la ciudad; su potencial creativo y desarrollo estilístico le han llevado a pintar muros en la Ciudad de México, Puebla, Tehotihuacán; ha sido invitado a participar con artistas de talla internacional como *Jade Rivera*.²⁸

En consonancia en San Cristóbal de Las Casas una manera de reconocer a los graffiteros es por su jerarquía en el campo del *graffiti*, es decir, están los que pertenecen a la “vieja escuela” y los que representan a la “nueva escuela”. Esta distinción la establecen los mismos jóvenes inmersos en la práctica; el reconocimiento se da entre ellos y para ellos (Gómez, 2012).

La jerarquía de la “vieja escuela” se traduce en experiencia; son de la “vieja escuela” todos aquellos que comenzaron a pintar a finales de la década de los 90 del Siglo XX, jóvenes que han conformado trayectorias y definido estilos propios. Algunos considerados parte de esta escuela son: *Punker*, *Dygno*, *Orbe*, *Trato* (Gómez, 2012). Ellos, individuos que asumidos en su papel de “jóvenes” instruyen y legan estilos a los nuevos creadores:

²⁸ Jade Rivera es un artista peruano, estudió en un colegio nacional y allí se despertó su curiosidad por el arte. Rivera ha encaminado su obra como un autodidacta desde 1997, ha sido reconocido por sus murales de gran formato y también por sus miniaturas en diferentes partes del mundo. A la par con su obra como artista urbano, Jade dedica gran parte de su tiempo al trabajo en el estudio explorando técnicas más tradicionales como el óleo y la acuarela.

“hay muchos chavillos que me buscan, llegan para que les pases tips, para que les aconsejes. Para que lo quieras expresar te salga, tienes que practicar. Todos comenzamos echando a perder, después pules tu estilo” (Comunicación personal con Orbe, 2015)

La “nueva escuela” está conformada por todos los nuevos graffiteros; aquellos que comienzan después o a partir de los de la vieja escuela. Algunos de estos jóvenes han consolidado también sus trayectorias y después han abandonado la práctica; otros, apenas comienzan a conocer este campo.

Una característica que define a los de la vieja escuela es que han sido constantes y disciplinados; sujetos que conscientemente ejercen la práctica y parten de un proceso reflexivo, crítico; eligen la calle porque en ella han encontrado y degustado las posibilidades “del expresar”. Para ellos –considero, a partir de la información recogida en entrevistas– el *graffiti*, es un modo de vida, una forma de construir un mundo posible.

En término, se argumenta que los graffiteros son distintos entre sí en varios sentidos; individuos complejos para los que el *graffiti* conforma solamente un fragmento de sus identidades. La identidad así es transitoria, en el sentido de que paulatinamente se va abandonando cuando nuevos proyectos, aspiraciones o responsabilidades consumen más tiempo para los jóvenes. El abandono de la identidad graffitera también puede darse de un momento a otro, voluntariamente, la razón principal de que suceda es por la pérdida de interés en la práctica. No obstante, siempre hay jóvenes que se mantienen vigentes en este mundo porque optan por ello como un estilo de vida. *Punker* por ejemplo, expresa:

el *graffiti* es mi profesión, es mi forma de vida, sin eso no puedo estar, no puedo caminar por la calle sin saber que tengo que caminar con orgullo porque se lo hago, lo que he representado, lo que he hecho y no me imagino estar sin eso (Punker, comunicación personal, 2015).

El arte urbano, en todas sus modalidades es también su sustento económico, su forma de vida, por él ha podido desplazarse, movilizarse, expandir sus fronteras personales, corporales y físicas

Cabe destacar que en la construcción de una identidad como las narradas anteriormente, el *graffiti* es incorporado a la misma. Se reconocen como graffiteros, como artistas, como muralistas, pero a la vez como seres humanos que desempeñan un rol social y que debe funcionar para ello.

Lo anterior rompe con el estigma social generado en torno a ellos, como: vándalos, irresponsables, drogadictos, entre otros. Por supuesto, esta percepción no se orienta a ver al graffitero como un ser bueno y victimizarlo ante las discriminaciones; en realidad se intenta apreciarlo como un sujeto que actúa a partir de sus creencias que se reivindica constantemente como sujeto crítico-histórico y social. Que equivocado o no en sus decisiones, tiene el derecho de expresarse.

Algunos fragmentos de entrevistas con los graffiteros involucrados en la investigación permiten constatar que la identidad graffitera comienza a construirse en adolescencia cuando de manera empírica y creativa buscan expresarse visualmente a través del dibujo. Los trazos rápidos, las letras, las caricaturas, la copia de imágenes en cuadernos, son el primer referente común, que denota las habilidades dibujísticas, el interés hacia el *graffiti*, y la construcción primaria de la identidad graffitera.

La expresión gráfica y visual juega un papel fundamental en la vida de estos jóvenes como el medio que les permite plasmar o contener su visión del mundo, deseos sueños y aspiraciones.

Orbe en entrevista comenta:

Es importante mencionar que desde morrito y desde que tengo uso de razón siempre mostré interés por el dibujo (...) Dejo los dibujos inocentes de cajón, guardando los cuadernos que tenía a modo de archivo y comienzo a realizar dibujos con un sentido más urbano teniendo como influencia lo antes visto (Comunicación personal, 1 de marzo de 2015).

Dygnó dice al respecto:

Yo bailaba al principio break dance, me intereso el hip-hop y eso, pero después de un accidente bailando lo deje, no sabía dibujar, escribir tampoco, así empecé a hacer pequeños dibujitos, se hacer letras, pero no dibujos y así me puse un objetivo quiero hacer una cara, un comic, un real y así me puse una meta, fue un diciembre, quiero hacer 50 bocetos, en una semana, y así empiezo con el dibujo y así comienzo al principio. Hacia *graffiti* porque estaba dentro de la cultura del hip-hop (Comunicación personal, 2015).

Otro referente importante de constitución de la identidad graffitera es el *tag* o la firma, distintivo, pseudónimo o “alter-ego” adoptado voluntariamente para identificarse y distinguirse entre y con otros graffiteros. El *tag* simboliza el nacimiento en el campo del *graffiti*, también simboliza el surgir del sujeto que autónomamente decide incursionar en el espacio público.

A lo largo de su propia trayectoria los graffiteros pueden cambiar o modificar parcialmente el pseudónimo. La escritura o el dibujo del *tag* se convierten en una de las primeras incursiones gráficas que los graffiteros realizan en las calles y espacios urbanos de la ciudad.

Orbe comenta:

Pinto Orbe, desde mucho antes de pintar Orbe, pues obviamente pase por otros nombres en donde estaba buscando como identificarme...cuando ya me identifico con Orbe, es cuando ya empiezo de alguna manera a decir que soy graffitero o escritor, como también se le conoce. Al menos yo comienzo con las ganas de pintar y darme a conocer (Comunicación personal, 2015).

Punker dice al respecto:

Yo inicie en el grafiti prácticamente observando a otros graffiteros que no tenían la idea de que era *graffiti*, entre comillas *graffiti*, yo iba a la escuela a la secundaria, y

pues ya empecé a observar *tags*, que son las firmas y eso fue un shock, y yo también quería estar ahí...pero no sabía ni cómo aplicarlo, si con plumón o con brocha, no sé cómo explicarte, cómo llego el shock de querer empezar a pintar (...) a los 15, 16 años solo era un turista en la movida...al principio solo tageaba (...) (comunicación personal, 13 de marzo de 2015).

Hasta este punto es importante mencionar que la adhesión a grupos o la auto-organización en grupos de personas que practican la misma actividad resulta crucial para los graffiteros pues los críos de graffiteros pueden ser parte del inicio y fortalecen su presencia en la ciudad, brindan la posibilidad de socializar códigos, valores normas ideologías, estilos y prácticas; proveen del sentido de pertenencia pues representan un espacio de interacción social que les ofrece reconocimiento y prestigio. En este sentido las *crews* se convierten en referente de la identidad y cultura.

Orbe sustenta en comunicación personal lo anterior:

La necesidad de tener una crew de respaldo se hizo presente, llamándola NS. Los pioneros de este escuadrón fueron Smog, Bero, Ekto y Orbe, a mediano plazo desertan los primeros dos pero lleva a integrar a otros camaradas como Nesk o Hate, Viga, Hiper, Ower, Rie, Diker. Para años más adelante desertar la mayoría de ellos, quedando nuevamente Ekto y Orbe (...). Actualmente NSK está conformada por 4, ahorita somos 4 de nuevo, esta Textos, Sigth y Mr. Cien (que son los dos nuevos) (1 de marzo 2015).

Como se puede observar la pertenencia a un grupo es un ingrediente fundamental para la identidad social, porque al mismo tiempo que el graffitero se siente parte del grupo, el individuo se diferencia de los miembros de otros grupos a los que no pertenece y de otros jóvenes o individuos.

La identidad social se forja a través de un proceso en que el individuo se define a sí mismo, a través de su inserción en una categoría y dependiendo de la forma en que se incluya al grupo, la identidad es adscriptiva o por conciencia. Además, como el individuo no

está solo, su pertenencia al grupo va más allá de lo que piensa acerca de sí mismo, requiere del reconocimiento de los otros individuos con los que se relaciona; por ello se dice que la identidad "emerge y se reafirma en la medida en que se confronta con otras identidades, en el proceso de interacción social" (Giménez, 1996: 11).

Para los graffiteros de esta investigación, el *graffiti* es un medio de expresión cuya característica principal es el poder de comunicación que alcanza en el espacio público, lugar donde se realiza. Así se fortalece como medio de expresión (un dibujo, una firma, un mural en gran formato, una inscripción en muro) permite comunicar lo que se desea, y de paso, como lo afirma DygNojoch "*pone a pensar a la gente o te pone en contacto con la gente que es lo que interesa*".

Quienes tienen ya mucho tiempo ejerciendo la práctica como una forma de expresión, dejan atrás la competencia por los muros y la titularidad; su madurez se orienta a la necesidad de expresión, de creación y resistencia.

Para cerrar, es importante mencionar que la diversidad de individuos que forman parte del campo del *graffiti* deriva en una multiplicidad de identidades, ideologías, estilos, intenciones y significados plasmados en cada pieza (Gómez, 2012). Comparten entre ellos la creatividad traducida en imágenes y trayectorias que devienen en nuevas búsquedas y la adhesión a distintos movimientos culturales mucho más amplios como el *Street art*.

3.3. HACIA LA REDEFINICIÓN DEL TÉRMINO GRAFFITI

Los discursos que poseen las obras de los graffiteros o artistas urbanos pueden comprenderse de mejor manera a partir de la oralidad de los sujetos, se considera que funcionan como dispositivo de su pensamiento; los *grafittis* son en este sentido narrativas visuales que contienen un universo propio de ideas; expresiones construidas en torno a la práctica (que también se consideran discurso). Es decir, el *graffiti* (como imagen) es el resultado final (discurso) que reúne y aglutina el pensamiento del autor y la experiencia de todo lo que conlleva la práctica.

Esta investigación reúne la voz de *Dkdenz*, *Orbe*, *Punker*, *Dyg Nojoch* y recoge las expresiones discursivas en torno a la práctica social-cultural, política y artística del *graffiti*.

Cada de una de sus obras es una muestra tangible de su propia existencia y experiencia vivida en la ciudad; experiencia vinculada a un quehacer político-social, que algunas veces propone, cuestiona y rompe la vida cotidiana (Escobar, 2007).

Aquí, el discurso se entiende como una categoría central que atraviesa esta investigación; pues, el objeto de estudio se construye en torno a las expresiones que manan de la actividad del *graffiti* en espacio geográfico específico.

El “discurso” se define como el conjunto de prácticas significativas; considerando que toda práctica es social y en la medida que pueda ser simbolizada o simbolizable es discurso (Laclau, 1993). Se parte de la noción de que lo simbólico es todo aquello que se puede nombrar y es representable. En este sentido, el ejercicio del *graffiti* implica una serie de expresiones enunciadas por los sujetos involucrados; la representación cumbre de esta práctica es el *graffiti* que se traduce en lenguaje de la imagen. La imagen por sí misma es representable, un lenguaje que involucra tanto códigos estéticos, culturales, históricos y sociales.

Dicha práctica social-cultural-artística posee la cualidad de ser simbólica pues ostenta una multiplicidad de significados y en armonía todo aquello que posee un significado forma parte del universo de lo simbólico, por tanto es discurso (Laclau, 1993).

Para este efecto, el discurso se define como una práctica socio-cultural e identitaria de tipo individual y/o colectiva, sustentada en la transmisión interdiscursiva de significados, técnicas, estilos, sentidos, símbolos de identidad. Dicha práctica está fuertemente vinculada al espacio urbano público, pues es ahí, en esos espacios que devienen en “lugares” donde los sujetos llevan a cabo la práctica. La barda de la esquina, las vallas de la periferia, los entresijos de las calles, los andadores es en donde ellos encuentran las aberturas para construir sus propios lenguajes, es ahí en estos “lugares” o “no lugares”²⁹ en donde los jóvenes viven su cotidianidad.

29 Marc Augé acuñó el concepto “no-lugar” para referirse a los lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”. Son espacios, históricos, vitales, espacios en los que nos relacionamos. Un no-lugar es un periférico, un edificio abandonado, una barda sucia, un aeropuerto, etcétera. Es un espacio circunstancial, definido en sustancia por el transcurrir, el pasar de los individuos, estos espacios no se hacen personales, ni aportan identidad porque, porque no es fácil interiorizar sus aspectos o componentes. Vid. Augé, Marc (2000), *Los no lugares, espacios del anonimato*. Una antropología de la sobremodernidad, Madrid, España; Editorial Gedisa, p. 125

Como se ha comentado, el *graffiti* es una manifestación cultural presente en la ciudad que sirve para que la gente despliegue sus emociones y diga lo que piensa (Silva, 2006). Es un medio, un lenguaje que se usa para expresar aquello que siente con respecto a temáticas como la política, la religión, el amor, el arte, el humor y demás aspectos de la cotidianidad. Estos mensajes visuales dan identidad al muro que los aloja:

la inscripción urbana que llamamos *graffiti* corresponde a un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta. De este modo el graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido, género de escritura poseído por condiciones de perversión, que precisamente se cualifica entre más logra decir lo indecible (...) Puede existir graffiti sin denuncia política, por lo menos en el sentido explícito de la palabra política, y justamente de eso hablamos en la nueva dimensión del graffiti en América Latina. No se trata de no ser político, sino de acompañar la política, no bajo el signo de la denuncia contestataria sino exaltando la creatividad, insistiendo en la forma o practicando el humor corrosivo, como en el uso de otros instrumentos en la manera de confrontarse los ciudadanos con el acontecer de su país o ciudad (Silva, 1986:2).

Dicha definición es la que precisa este concepto. En sintonía se afirma que existen obras que surgen totalmente desde lo espontáneo; lenguaje icónico que forja a los graffiteros quienes se hacen en la práctica y encuentran en ella el vehículo para ejercer su presencia y su derecho a la libre expresión ante los seres desconocidos que habitan la ciudad; lugar donde dialoga la diferencia y la diversidad cultural. La práctica del *graffiti* puede ser interpretada como código, lenguaje o producto cultural, pues los creadores realizan imágenes que hablan de una multiplicidad de pensamientos en un espacio social determinado y con una lógica propia.

Graffiti es ahora un término genérico que define la práctica de pintar sobre muros pero que no acaba de decantar su concepto pues –a mi parecer– la tiempo la práctica se ha

resemantizado; deconstruido estilísticamente al incorporar otras tendencias y estilos que derivan en maneras emergentes, híbridos que dificultan su catalogación.

El *graffiti* no pretende la estética institucional del arte; su configuración visual no pretende cumplir con elementos plásticos; su espacio de exposición siempre es el espacio público; no respeta soportes establecidos, ni paletas de color, ni escalas, ni técnicas plásticas convencionales, tampoco se realiza de acuerdo a estilos propios o establecidos por convencionalismos estéticos, es por ello que se dice se aleja por completo de las formas y categorías estéticas institucionalizadas.

Sin embargo, puede considerarse una forma de expresión artística que muestra una conciencia colectiva del sentir popular frente a conflictos sociales, económicos o de tipo cultural, puede suscribirse a variadas categorías estéticas –sin pretensión alguna– al tomarlo como una especie de espacio en donde se puede escribir y borrar una y otra vez un texto; en este sentido el texto es la imagen misma pensada como texto poseedor de signos y símbolos reconocibles, leíbles que adquieren vigencia desde el contexto en el que se producen y desde los referentes manejados por el lector, lo cual hace posible reconocer cierto estilo en la forma de creación de estos discursos que llegan incluso a convertirse en símbolos donde lo estético, lo maravilloso, lo literario, lo grotesco pueden mezclarse como un crisol, no solo de formas sino también de lenguajes.

Es importante comentar al respecto del sentido artístico del *graffiti* que la categoría de campo expandido³⁰ propuesta Rosalind E. Krauss (1978) vislumbra mayores posibilidades para explicar fenómenos artísticos y culturales antes ignorados. El *graffiti* entendido como parte del arte público urbano se expresa dentro de ese campo expandido al redefinir las prácticas artísticas y prácticas culturales. Esta expansión funciona en ambos sentidos: cualquier práctica social, cultural o tecnológica que hace uso de géneros artísticos puede pensarse como una práctica artística o viceversa cualquier práctica artística que hace uso de elementos culturales y sociales puede pensarse como una práctica cultural. El ejercicio teórico que plantea Krauss parece abrir la puerta para establecer una especie de fórmula en la que cualquier práctica podría expandirse. El *graffiti* puede entenderse como una práctica

³⁰ Concepto publicado originalmente en la revista *October*, en 1979

artística-cultural que pretende como en las vanguardias artísticas la fusión del arte-vida al considerarlo como una especie de género en donde la disciplina artística de la pintura se expande y fusiona con otra serie de materiales, formas y soportes y generan una propuesta, en donde la imagen poseedora de signos y símbolos reconocibles, leíbles adquieren vigencia desde el contexto en el que se producen lo cual hace posible reconocer cierto estilo en la forma de creación de estos discursos que llegan incluso a convertirse en símbolos donde lo estético, lo maravilloso, lo literario, lo grotesco pueden mezclarse como un crisol, no solo de formas sino también de lenguajes.

El *graffiti* posee –hablando exclusivamente de la imagen– un grado de complejidad; debido a que posee, de acuerdo a los intereses y estilo del autor, cierto realismo o cierto grado de abstracción, de legibilidad y complejidad, buscando la interpretación del espectador. Lo anterior no es una limitante o un determinante para el creador; pues haciendo uso de la abstracción total también se puede llegar a imágenes totalmente equilibradas, estéticas e interpretables.

Este trabajo hace uso del término *graffiti* como genérico para conceptualizar la práctica de pintar o plasmar imágenes sobre muros. Se precisa que esta investigación da predilección a imágenes con una disposición estilística más compleja, es decir: intervenciones con diversas cualidades; composiciones con más dificultad artística y que requieren mayor habilidad por parte del creador; creaciones con mejor uso del color; diversidad de materiales; fusión de distintas técnicas y que devienen en un complejo de discursos más elaborados. La idea es trabajar con expresiones propensas a lo que se denomina mural urbano o *posgraffiti* narrativo.

3.3.1. La tipología del *graffiti* para descubrir el estilo de los *graffiteros*

A continuación se exponen algunas de las categorías ya establecidas para definir la representación del *graffiti*. Se parte de la e representación más sencilla y común, un *tag* (que se caracteriza por el uso de aerosol que actualmente cuesta en el mercado aproximadamente \$35 pesos), hasta la abstracción total de una obra; creaciones con diferentes técnicas, donde el único factor reconocible es el estilo de su autor. Se aclara que la

presente tipológica no es la única –sí la más común– y que está en constante re-definición al igual que las tendencias y propuestas que pertenecen a los ámbitos artísticos. Los estilos preferidos por los autores del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas son el neoyorkino y francés, o la fusión de ambas tendencias.

De manera ilegal se realizan piezas de menor tamaño y menos colores, como los *tags*, las bombas y los estenciles o plantillas (...). De manera legal se producen generalmente los denominados 3d (piezas en tercera dimensión), los rostros, los caracteres, el realismo, el estencil, o bien la combinación de estos. El dilema de hacer más cantidad o mejor calidad va implícito en la decisión de realizar unos u otros estilos, pero también la intencionalidad es importante (Gómez, 2012:61).

Los estilos de *graffiti* están ligados al tipo de elaboración legal e ilegal, puesto que, los ilegales deben ser más rápidos, entre ellos los *tag* y los *bombarderos* son los más recurrentes. El *graffiti* tipo bomba (ilegal) es el más ilegible para la gente tiene, por tanto, es el más criminalizado y conlleva represalias por las autoridades y la sociedad. Actualmente los graffiteros se apoyan de otras técnicas y materiales como: pegatinas, plantillas y demás recursos a fin de elaborar mejores propuestas.

Así, podemos señalar que el *graffiti* que se experimenta en San Cristóbal de Las Casas, tiene, por un lado, una fuerte influencia del *graffiti* neoyorkino constituido en la década de los sesentas y setentas. Así mismo existe una presencia amplia de arte callejero, particularmente de plantillas con contenido que satirizan a diferentes personajes políticos, las cuales se identifican más con una herencia europea, particularmente francesa de los años sesenta. Sin embargo, la mezcla entre ambos tipos de intervenciones no es algo en que todos los graffiteros estén de acuerdo, pues el *graffiti* es reconocido como algo diferente del arte callejero, pero que puede llegar a unírsele (Gómez, 2012:75).

Los graffiteros experimentan un proceso evolutivo estilístico; generalmente comienzan haciendo firmas o *tag*, para después mejorar en las bombas o en las letras 3d, y culminar en

murales y dibujos más complejos que pueden clasificarse dentro de la tipología del *posgraffiti* como una propuesta narrativa. En cualquier caso, independientemente de la técnica, lo importante es que los jóvenes imprimen sus sensaciones, ideas, angustias y deseos de la vida cotidiana. Con el objetivo de ampliar el concepto de *graffiti* es necesario abundar sobre su genealogía a fin de vislumbrar todo el marco de actividades artístico-visuales, plásticas o narrativas que se acrisolan en esta cultura.

Desde su nacimiento en los años sesenta del siglo pasado los estilos del *graffiti* han crecido; ampliando su complejidad técnica y discursiva y su definición; por tanto, aunque es posible ajustar algunas obras a los estilos ya conocidos y definirlos formalmente y discursivamente a partir de lo establecido, es necesario ensanchar la mirada. A continuación, se describen los tipos de *graffiti*, desde la forma más sencilla, sus variantes hasta su representación más compleja:

Tag (Firma)

El inicio y la base del *graffiti* es la firma. Son las firmas hechas con el apodo o pseudónimo de cada autor o *crew* en un mensaje corto y significativo, repitiéndolo el mayor número de veces posible en los muros de la ciudad. Tienen la característica de ser ilegales y suelen ser plasmadas con el estilo característico de su autor, son simples y tienen un solo color. Entre más sencillo y menos elaborado, es más fácil de difundir. Las letras son legibles y sencillas, lo que conlleva menor tiempo de ejecución (véase imagen 15).

Imagen 15

Tag realizada en los campos infantiles de baseball en San Cristóbal de Las Casas



Punker, 2015

Fuente: Archivo personal de Punker

Tag con borde y Tag pompa

El *tag con borde* es una firma que tiene una línea más fina de otro color que las bordea. Son letras más gruesas, punteadas, rectas, estas letras son relativamente más sencillas en cuanto al color de relleno y borde (véase Imagen 16). En tanto que, las *tags* con bombas, son letras redondas, gruesas y simples que pueden ir de un solo color y con un contorno, o se pueden dibujar con más colores o rellenarlas (véase Imagen 17). A quienes realizan bombas se les denomina *bomber*.

Imagen 16

Tag realizada por la Heméroteca San Remo en algún lugar de Yucatán



Fuente: Archivo personal de Dkdenz, 2012

Imagen 17

Tag tipo bomba



Fuente: Columna Universitaria, 2014

En cuanto a las letras, en el *graffiti* existen sus variantes, algunos con menos diseño y poca cantidad de pintura, otras con diseños más cuadrados, letras más salvajes terminadas en pico u espirales, otras deformes con efecto simple o tridimensional donde de plasma el estilo y la originalidad de su autor. Algunos ejemplos:

Estilo Basura o dirty

Originario de Francia, se trata de un estilo más reciente basado en la trasgresión de los elementos formales. Se crean formas incorrectas, deformidades, colores repelentes entre sí, generando un estilo sucio (véase imagen 18).

Imagen 18

Taa realizada por NsK en San Cristóbal de Las Casas, Orbe, Mr. Cien y Say



Orbe, Mr. Cien y Say, 2015

Fuente: Archivo personal de Dkdenz

Wild Style (Estilo Salvaje)

El estilo genuino del sur del Bronx es, quizás, el más popular y extendido. Surgió como resultado de la búsqueda de una mayor complejidad. Lleva adornos que no forman parte de la letra: círculos, espirales, picos, flechas, que le aportan dinamismo. Surge en la época de la guerra de estilos, en la que la única manera de identificar al autor era a través de él (Véase imagen 19).

Imagen 19

Pinta realizada por Orbe para la NSK crew en Cristóbal de Las Casas



Fuente: Archivo personal de Orbe, 2012

Estilo 3D

Busca crear un efecto de tridimensionalidad en las letras. A veces, el diseño de las letras pasa a un segundo plano y cobra más importancia su relleno. El efecto 3D se consigue por el uso del color, la forma de las letras en perspectiva, el cambio de ángulo de visión. Su carácter es menos espontáneo y más artístico, ya que requiere mayor dedicación. Al contrario que los demás, este estilo nació en Europa (véase imagen 20).

Imagen 20

Pinta realizada en la zona sur de San Cristóbal de Las Casas, NSK crew



Fuente: Archivo personal de Orbe, 2013

Graffiti Orgánico

Es un estilo relativamente novedoso. En una misma pieza se unen varios estilos. Las letras cobran un carácter propio adoptando formas de objetos, fusionando así el dibujo de letras tradicionales de *graffiti* con complementos como personajes u objetos (Véase imagen 21).

Imagen 21**Graffiti realizado en San Cristóbal de Las Casas por Klear**Fuente: Archivo personal de *Dygnó*, 2014**Personajes**

Los personajes surgen en el metro de Nueva York. Es bastante común encontrarlos acompañados de una imagen, lo que de algún manera refuerza el texto y le da un poco más de sentido. Hoy en día muchos escritores basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Muchos provienen de los dibujos animados, del mundo del cómic, de películas, personas públicas, políticos, entre otros (véase imagen 22).

Imagen 22**Vacapollo en San Cristóbal de Las Casas, Teraz Patuano**Fuente: Archivo personal de *Teraz Patuano*, 2012

Iconos

Pueden considerarse una derivación de los personajes, aunque un icono suele ser más esquemático y fácil en su ejecución. Su función es llamar la atención, ya que es más fácil recordar. Algunos escritores llegaron a sustituirlos por su firma. En los iconos se busca la originalidad y el impacto (véase imagen 23 y 24).

Imagen 23

Personajes realizados en la expo del Festival Posh en San Cristóbal de Las Casas



Fuente: Archivo personal, 2016

Imagen 24

Personajes realizados en la expo del Festival Posh en San Cristóbal de Las Casas



Fuente: Archivo personal, 2016

Graffiti Abstracto

Es el grado extremo, donde el *graffiti* pierde su identidad, ya que las letras dejan de serlo, y el relleno de colores degradados pasa a ocupar la superficie entera del soporte (Véase imagen 25).

Imagen 25

Graffiti realizado en vallas del Centro Histórico de San Cristóbal en el marco del Proyecto Posh 2015, Teraz Patuano



Fuente: Archivo personal, 2016

Los stickers

Son otro tipo de técnica en el *graffiti* realizado con láminas de papel o vinilo en las que se ha impreso una imagen en una de las caras y en otra con pegamento. Los *stickers* son baratos y rápidos de fabricar (Véase imagen 26).

Imagen 26

Ejemplo de Técnica de sticker



Fuente: Espíritu Urbano, 2014

Estencil

Es la técnica que consiste en poner pintura utilizando una plantilla pasando el aerosol por encima dando como resultado la creación de un diseño pre elaborado (Véase imagen 27). Tanto el *sticker* como el *estencil*, también son técnicas muy básicas del *graffiti* que no implican un costo en lo económico y en la inversión de tiempo.

Imagen 27

Ejemplo de Técnica de sticker



Fuente: Espíritu Urbano, 2014

Los murales

Normalmente no son ilegales; mucho más elaborados. Para realizar un mural se usan aproximadamente \$500 pesos en la compra de las latas. Con este tipo de trabajo los graffiteros se ganan el respeto de los demás, ya que no cualquiera realiza un trabajo de esta complejidad (Véase imagen 28). Su elaboración requiere mayor inversión de tiempo y dinero, desde la planeación hasta el diseño y creación de la narrativa. La realización puede tener una combinación de las técnicas expuestas. Por tanto, se ubica en la jerarquía más alta del portafolio graffitero.

Imagen 28
Ejemplo de Mural



Fuente: WebUrbanist, 2013

Hasta este punto se ha expuesto la clasificación de los estilos del *graffiti*. Es cierto que algunos modos están delimitados y los autores se adhieren a una u otra forma. Es importante recalcar que muchos prefieren fusionar uno o más estilos, expandir sus propuestas o incluso romper con lo establecido (dentro de la propia cultura) para exponer y formular nuevas, que reconfiguren o renombren al *graffiti*.

3.3.2. Posgraffiti: Las técnicas se mezclan y complejizan para dar vida a narrativas visuales

De estas propuestas diferentes, que exceden lo conocido y que sobresalen por su tendencia artística o se decantan por el uso de varios materiales y técnicas surge el *postgraffiti*, término equivalente al de arte urbano; hace referencia otras formas de arte público que no son *graffiti* concretamente, pero pueden considerarse como tal, debido a que la frontera con el arte urbano es muy delgada.

El uso del término *postgraffiti* hace referencia a las intervenciones en muro en el espacio público. De tal forma que el uso del término *postgraffiti* abraza al *graffiti*:

El comportamiento artístico (...) por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual (...) o bien un estilo gráfico reconocible (...) (Abarca, 2010: 389).

Es importante mencionar que el *postgrafitti* no es posterior al *graffiti*, son propuestas paralelas que se desarrollan en una dinámica de espejo. Sus inicios se remontan hacia finales de la década de los sesenta del siglo veinte, cuando el *graffiti* comenzaba a tomar forma como práctica en el espacio urbano. El fenómeno florece con todo su esplendor a inicios de la década de los ochenta, como reflejo de lo ya arraigado. El *posgraffiti* se considera una consecuencia, una expansión del nombre para dar cabida a otras propuestas o modos de accionar como: el icónico y el narrativo.

Para el caso de esta investigación esta última clasificación es de vital importancia pues se privilegian las intervenciones que fusionan técnicas, estilos y que poseen narrativas visuales. Los sujetos participantes muestran (a través de sus propias bitácoras, redes sociales y obras en la ciudad) una evolución en sus propios estilos y técnicas que van perfilando sus composiciones hacia lo que se denomina *posgraffiti* narrativo.

Postgrafitti icónico

Técnica de *graffiti* más cercana a la publicidad. Hace uso de diversos, materiales, tecnologías digitales y fotográficas, en pequeños y grandes formatos. En los casos más extremos, el motivo gráfico no varía en absoluto en cada aparición, sin embargo, no es una regla exclusiva pues el "icono inmutable" es un motivo constante y repetitivo que varía para dar cierta libertad de actuación al artista (véase imágenes 29 y 30). Se trata de "una imagen reconocible que nunca es la misma dos veces" (Abarca, 2010: 387).

Imágenes 29

Exposición realizada por Poncho, en el Barrio del Cerrillo en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 6 de mayo del 2011.



Fuente: <http://delasvocesurbanas.blogspot.mx/2012/04/expostencil-de-poncho.html>

Imágenes 30

Exposición realizada por Poncho, en el Barrio del Cerrillo en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 6 de mayo del 2011.



Fuente: <http://delasvocesurbanas.blogspot.mx/2012/04/expostencil-de-poncho.html>

Postgrafitti narrativo

En esta corriente no se repite un motivo gráfico concreto sino que se proponen y ejecutan imágenes nuevas, ponderando el propio estilo gráfico propio, que permite al espectador percibir el *grafitti* como un *continuum*. El estilo del artista se pone de manifiesto haciendo uso de algún estilo pictórico o plástico; procesos y modelos concretos que devienen de la pintura (generalmente); técnicas y materiales diversos. El *postgrafitti* narrativo es cercano a la pintura.

El desarrollo de un estilo propio permite al artista ser reconocido a través de sus obras; cuando su presencia se impone en la ciudad, el espectador aprende empíricamente a reconocer las diferentes piezas del artista; aprecia el estilo y técnica y se mete en su universo visual y simbólico; dicho proceso es semejante a la apreciación de la obra de un pintor. La diferencia es que el *postgrafitti* ocurre en la calle, mientras que la pintura usualmente se expone en espacios privados y sus soportes son distintos.

El *posgrafitti* narrativo suele usar grandes formatos, estas propuestas son muy cercanas en apariencia al muralismo tradicional; definido como mural urbano (véase imagen 31 y 32).

Imagen 31

Mural: Una puerta al pasado que nos identifica. Creador: Patrulla Roja & Centavitos rojos, Barrio de Tlaxcala, 2016



Fotografía: Mariana Saldivar

Fuente: Archivo personal de Darinel Ballinas (Gestor y promotor cultural)

Imagen 32

Mural pintado en los muros del Rastro Municipal de San Cristóbal de Las Casas, propuesta que emerge gracias a la organización independiente “rehabilitando los barrios”, 2015.



Creador: Jade, artista urbano peruano

Fuente: Archivo personal de Jade, www.jadeuno.com

En ambos murales es posible apreciar que las imágenes comunican un mensaje entre sus trazos; un discurso contestatario ante una realidad que es vista con unos ojos de desencanto, de sensibilidad, de aprecio ante lo que sucede:

En contextos de abuso social, el grafiti, desde sus inicios, como hoy en día, juega el rol de la denuncia, es un testimonio y un grito que busca oponerse a la violencia que impone la ciudad, pero también apela a la construcción de una alternativa que el símbolo de la imagen formula como incógnita para imaginar (Gabbay, 2013: s/n).

El fenómeno *posgraffiti* funciona como arte, porque ressignifica vacíos simbólicos.

3.4. EL GRAFFITERO EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS: MOVILIDAD Y EMPLAZAMIENTO

Cada espacio perteneciente a la ciudad, posee un valor simbólico en la medida que es un lugar socialmente construido, culturalmente significado y en constante proceso de transformación. Es por ello, que cada espacio se dota de valor histórico, social o simbólico dependiendo de la sociedad y la temporalidad en el que se encuentre.

Los *graffittis* además de ser una forma de expresión propia de una generación son "testimonio de un momento histórico" (Silva, 2007). Como se ha expuesto antes, para el graffitero la apropiación del espacio público implica dotar a dicho espacio de cierta carga simbólica. La apropiación, es un proceso espontáneo, intencional que conduce a la creación del sentido de lugar. "El lugar" en suma, es el resultado de las concepciones personales, los atributos físicos propios del espacio y la afectividad que en él se construyen, –las construye el graffitero en este caso específico–. El lugar y la apropiación son propiedades inherentes a las prácticas urbanas; características que sustentan la metamorfosis del espacio en "lugar significativo" desde y para la experiencia del sujeto.

En este sentido, los graffiteros eligen ciertos espacios públicos en la urbe por la potencialidad que les concede dicho punto; cuando se habla de potencialidad se hace referencia al poder, valor comunicativo y expresivo que poseen ciertos muros, edificios o bardas de la ciudad. Además de este efecto expansivo, poseen la cualidad de ser comunes para los habitantes, por ello, los graffiteros eligen el espacio físico de la ciudad –el muro–, que finalmente atrapa al transeúnte desprevenido. Las obras de los graffiteros potencializan este efecto comunicativo-expresivo, de esta manera, dichos lugares cobran un sentido real, afectivo, que involucra todo el proceso de comunicación, existe un receptor, un emisor y un mensaje intencionado –discurso– traducido en grafías, dibujos y colores y formas.

Con respecto a los espacios que los graffiteros eligen en la ciudad, generalmente prefieren lugares viejos que parecen olvidados, lugares en las periferias, debido a que poseen alguna conexión personal o permiten que la obra sea duradera; optan por puntos en donde el libre accionar les apruebe "ser y crear", además de evitar conflictos con los propietarios de los espacios privados o la policía.

DygNojoch prefiere lugares que lo conecten con los transeúntes o habitantes de los contextos. *Orbe* y *Dkdenz* argumentan que cuando la pinta es personal y desean expresarse libremente, escogen muros escondidos o cuevas, debajo de los puentes o en bardas fuera de la ciudad, pues así, se "dejan" en ese lugar; sin embargo, ambos graffiteros normalmente pintan en sitios donde sus obras alcancen mayor y mejor visibilidad.

En términos generales, los graffiteros participantes en esta investigación, aseguran que el nivel de comunicación que posee un punto en la ciudad no depende exclusivamente del muro donde se deje la obra, sino también de la calidad y cualidad de la misma. Así, concluyen que para que un *graffiti* comunique se necesita tanto de un lugar visible, como de una pieza muy bien lograda, expresiva y creativamente. En este mismo tenor se afirma que los graffiteros participantes normalmente pintan en espacios que les son comunes. Ellos recorren y desarrollan sus propias trayectorias en rutas que son parte de su cotidiano; se mueven gráficamente o trazan el recorrido en esferas que les son usuales “zonas de confort” –por así llamarles–, el viaje que realizan diariamente de la casa al trabajo; de casa al centro de la ciudad; los rumbos que toman desde su casa hacia algún lugar conocido o los nodos que configuran desde su barrio hacia algún punto de la ciudad; así, demarcan sus territorios y fundan sus trayectos; su desplazamiento.

Lo anterior nos remite a una noción presente en la intervención urbana “la movilidad”. La movilidad, se define como la *capacidad de llegar a lugares* (Gutiérrez, 2014). En concordancia, este concepto, propio del campo de estudio de la geografía urbana pero que ha tenido un giro hacia lo cultural, habla de la capacidad que posee cada sujeto de ser móvil en el espacio al cual se accede y se apropia de acuerdo con sus circunstancias (Kaufmann, 2002 citado por, Gutiérrez, 2014:64). En este tenor resulta útil para hacer referencia al desplazamiento que los jóvenes realizan en el territorio urbano de la ciudad con el fin de localizar muros y apropiarlos con alguna de sus obras.

Las prácticas sociales en el espacio urbano que implican el desplazamiento de los sujetos pueden ser consideradas como prácticas de desplazamiento y están mediadas por los deseos, necesidades, capacidades de los sujetos Dichas prácticas sociales expresan el uso y la apropiación del territorio a través de itinerarios y lugares (Gutiérrez, 2014: 67-68). Así la movilidad se define como:

una práctica social de desplazamiento en el territorio que conjuga deseos y necesidades de desplazamiento (que en conjunto pueden definirse como requerimientos de movilidad) y capacidades de satisfacerlos (Gutiérrez, 2014:68).

La movilidad, en tanto desplazamiento en el territorio, remite a las trayectorias e itinerarios que se expresan un espacio subjetivo, pensado y/o experimentado. La movilidad representada gráficamente y materializada en el espacio a través de un mapeo o cartografía, revela trayectorias personales en el territorio implicadas en concretar deseos o necesidades de la vida cotidiana.

La noción de movilidad aplicada a las trayectorias de los jóvenes graffiteros resulta de suma utilidad para entender los desplazamientos en la ciudad; comprender sus vinculaciones afectivas en el espacio y el emplazamiento de sus creaciones; pues, la movilidad consiste en “No (...) llegar a lugares, sino construir lugares” (Gutiérrez, 2014:30).

Se reafirma así mismo que, con naturalidad, muchas veces éstos jóvenes rebasan sus propias fronteras y demarcaciones, se apropian de espacios y hacen lugares en otros territorios distintos a sus “zonas de confort” dependiendo de la intencionalidad de la obra o también de la “fama” que adquieren con el tiempo, tal es el caso de *Orbe*, quien ha sido invitado a participar en pintas fuera de San Cristóbal ó el caso de *DygNojoch* que pinta con regularidad en espacios de la Ciudad de México y más recientemente como miembro del colectivo TOMATE en el Centro Histórico de la Ciudad de Puebla ó *Dkdenz* que pinta en Ciudad de Guatemala o Playa del Carmen y regiones de Mérida.

En algunos momentos, estos sujetos también deciden, libre y voluntariamente pintar *tags*, obras en muros o bardas de edificios que poseen un valor histórico, la razón primordial es que el acto de apropiación de un muro de un edificio emblemático les otorga valor agregado a sus creaciones, permitiendo que estas, gocen así de un significado más fuerte según el contexto escogido y además, les concede cierta carga de poder simbólico y político debido a que, en este caso específico, sí existe una disputa por el territorio; en el sentido de que, están ellos como graffiteros por un lado y los otros, los del poder, en el otro.

En otras palabras, pintar en el Centro Histórico de San Cristóbal de Las Casas sobre alguno de los edificios emblemáticos como la Catedral o el Palacio Municipal implica que la obra posea por sí misma una carga simbólica y política fortísima, pues no cualquiera se atreve a intervenir dichos espacios; quién lo hace está obligado (metafóricamente) “a tirar mensaje” como argumenta *Punker*, (quien ha sido de los pocos, si no es el único en San

Cristóbal, que ha intervenido y pintado las patrullas policíacas en San Cristóbal) (Véase imagen 33). “Tirar mensaje”, significa en este contexto, decir “algo importante” con respecto al momento histórico, social o político que se vive en el contexto.

Imagen 33

Pieza realizada sobre patrulla municipal por Punker, 2010



Fuente: Archivo del autor

DygNojoch afirma que algo interesante de pintar en el Centro Histórico de San Cristóbal es ver el contraste que prorrumpen al mezclar la arquitectura colonial que habla de la historia del pueblo y un muro con un *graffiti* contemporáneo o mural (como él los nombra); esa argamasa, expresa la fusión de dos momentos en el tiempo.

Hasta este punto se sostiene que la elección y apropiación de las zonas escogidas para intervenir, por parte de los graffiteros nos habla de que existe una vinculación afectiva con el espacio. La totalidad de los entrevistados aseguran que cuando intervienen se crea una vinculación afectiva con el muro y con la obra, que puede poseer distintas cualidades. El muro como espacio físico se convierte en parte del proceso de creación; pues brinda elementos para la génesis creativa de la obra; el muro así deja su mero papel de soporte o contenedor y se convierte en la obra en sí misma. *DygNojoch* comenta que para él primero es el muro y después viene la obra; en otras palabras, el muro lo dota de inspiración para comenzar a pintar.

A mí me gusta ver el muro, y me quedo mirándolo sin saber qué hacer, en espera de que me hable el muro; de repente algo dispara la imaginación, algo del muro o del paisaje o del contexto, me dice lo que voy a pintar y lo que es adecuado para ese muro” (DygNojoch, comunicación personal, 2015).

La vinculación afectiva con el espacio y con el muro intervenido es parte del mismo proceso de apropiación, “hacer suyo” el espacio conlleva necesariamente a la noción de “hacer lugar”, ello implica dejar un pedazo de ellos en la ciudad. Así, el *graffiti* también es, una actividad que admite la libre expresión, que conlleva una carga emocional implícita que obedece al orden de los afectos con lo que se está dejando plasmados en ese lugar. Entonces el lugar no es por sí mismo, es una construcción que hacen los graffiteros en donde interviene el espacio, la obra, el tiempo, la memoria y el público quienes también opinan al momento que ellos están interviniendo, lo que afianza dicha vinculación afectiva.

El *graffiti* posee la virtud de estar profundamente vinculado a la creación de la experiencia del joven con la ciudad y la construcción de su relación con el entorno. Así, la vida del joven, la ciudad y el *graffiti* se funden en un solo escenario. De esta manera, se despliega como un medio para expresar el hálito, la fuerza de la sociedad, la memoria colectiva, el imaginario que se construye y la gente: gente que camina y transita en la ciudad sin mirar, ni ser mirado. Representa el espíritu contestatario de los ciudadanos, y es una de las expresiones callejeras con más auge en las últimas décadas en las urbes de América Latina.

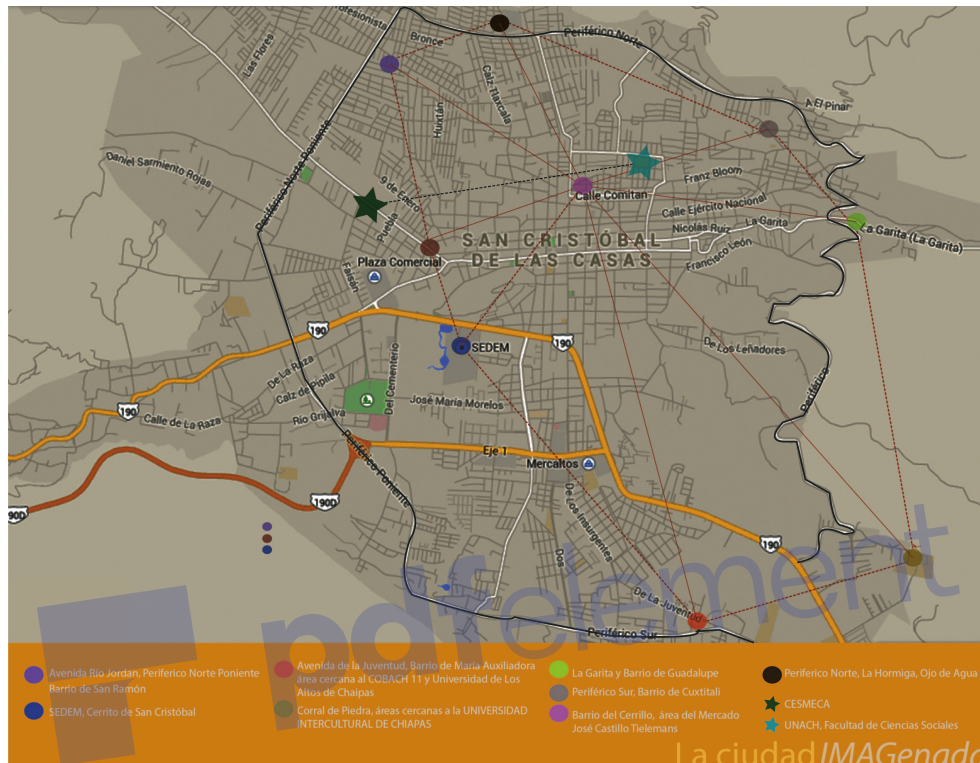
3.4.1. El circuito de la imagen: Mapeo de la movilidad graffitera en San Cristóbal

Para comprender la presencia del *graffiti* en la ciudad, cuando se dio inicio al trabajo de campo, se diseñó un registro, un mapeo de los lugares en donde se detectó mayor presencia de intervenciones en muro. El resultado de dicha exploración urbana tuvo como propósito ubicar las zonas, puntos o barrios en donde se había mayor presencia de imágenes en muro; a dicho ejercicio exploratorio se le denominó “circuito urbano del *graffiti*”. En principio se establecieron puntos estratégicos que se definieron a partir de la información obtenida por los propios sujetos de estudio acerca de los espacios que eligieron para realizar sus

intervenciones. Lo anterior ayudó a ubicar las zonas y ordenar la presencia de las obras (Véase mapa 1).

Mapa 1

Ubicación de las Calles, barrios y lugares donde se ha detectado mayor presencia de grafitis e intervenciones en muros de los sujetos participantes en la investigación



Fuente: Elaboración propia, 2015

En el mapa se pueden observar marcas con puntos de color que significan las distintas zonas en donde se observaron presencia de *graffitis* en el espacio urbano de San Cristóbal de Las Casas. Las obras detectadas en estos puntos no necesariamente son de la autoría de los participantes en la investigación, más bien son zonas comunes para la población graffitera en general, ya sean de la vieja o la nueva escuela del *graffiti*.

En este mapa resalta una línea negra que señala la periferia de la ciudad, y el punto de color en el centro de la imagen representa la zona más cercana al Centro Histórico. Los dos puntos de color en forma de estrella resaltan porque no son zonas urbanas, sino edificios pertenecientes a instituciones educativas de Nivel Superior que han abierto sus espacios para que los graffiteros intervengan los muros con sus obras. Para los graffiteros estas dos instituciones son referente cuando su obra pretende transmitir un mensaje político o social.

Desde el comienzo del trabajo de campo se pudo observar que la mayoría de las imágenes en muro se alojan en las zonas periféricas o zonas cercanas, pocos son los graffiteros que se aventuran a intervenir en zonas céntricas o el mismo Centro Histórico, dicha información permite reafirmar que la mayoría de los creadoras prefieren pintar e intervenir muros en terrenos que les parecen más seguros, debido a la poca vigilancia o porque las bardas son mucho más accesibles o quizás porque la mayoría de los graffiteros se mueven en zonas cercanas a los lugares donde habitan, esto lleva a pensar que, la mayoría de los jóvenes se han criado o son de barrios, colonias o zonas periféricas.

Las zonas con más presencia de *grafittis* son: Parque del SEDEM, zona cercana al cerrito de San Cristóbal; Avenida Río Jordan, colonia Prudencio Moscoso, Nueva Maravilla, La Hormiga y zonas aledañas al periférico Norte-Poniente; zonas en el periférico sur: Corral de Piedra, áreas cercanas a la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH), Avenida de la Juventud, Barrio de María Auxiliadora, área cercana al COBACH 11 y Universidad de Los Altos de Chiapas; Periférico Sur oriente: La Garita y Barrio de Guadalupe, Barrio de Cuxtitali, Barrio del Cerrillo, área del Mercado José Castillo Tielemans. Las dos Instituciones que han abierto constantemente sus puertas y prestado sus muros para distintas intervenciones son La Facultad de Ciencias Sociales de La UNACH y el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA).

Este primer “c circuito de la imagen” se logró gracias a la observación, de la mirada del saber cotidiano y ordinario (Domínguez, 2007: 282), una *mirada a ras de suelo* (De Certau, 2000), que nos habla de lo que se posibilita y constituye en los espacios del andar. Este primer mapeo consideró todo el escenario de la cotidianidad emocional, política circunstancial, afectiva y efímera (Escobar, 2007: 283).



CAPITULO IV

**LAS EXPRESIONES DISCURSIVAS
DE LA PRÁCTICA SE DEVELAN**

CAPITULO IV

LAS EXPRESIONES DISCURSIVAS DEL GRAFFITI SE DEVELAN

En el presente capítulo se presenta el análisis de las respuestas obtenidas por las fuentes de información elegidas (*Orbe, Punker, Dygnojoch y Dkdenz*), de tal suerte que los instrumentos utilizados (observación directa, entrevistas profundas, registro fotográfico) se concatenen para entrecruzar la información con respecto a las expresiones discursivas en torno a la práctica del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas. Asimismo, se hace uso de ejes de análisis para ordenar dichos resultados y contrastarlos con la teoría.

A continuación se presentan las categorías que han servido para analizar la información obtenida en distintos momentos del trabajo del campo. Estas emergen con el objetivo de estudiar la complejidad que implica la práctica sociocultural-artística del *graffiti* en el complejo social que conforma la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. *Ser- hacer; hacer lugar y el graffiti*, son los ejes conceptuales y de análisis necesarios para profundizar en las expresiones discursivas que los graffiteros han expuesto y que permiten (en un grado no exento de subjetividad) dar cuenta de la realidad de esta práctica y dar vida a la *Ciudad Imagenada*.

4.1. Ser-hacer

Esta categoría pretende reconocer desde las subjetividades propias del individuo la manera cómo se reconoce el *graffiti*, desde la apropiación de un papel (graffitero) en la cultura juvenil; cómo se vivencia el proceso en la ciudad para la propia construcción de la ciudad. Para dar cuenta de lo antes planteado se hace uso de algunas sub-categorías como: *iniciación, significación y existencia*.

A partir de estas sub-categorías se puede conformar el *ser-hacer* de un sujeto y se puede dar cuenta de la existencia de estos jóvenes que poseen identidades, se adscriben a

ellas y ya asumidos en su papel de “jóven” y “graffitero” cumplen con una función en el espacio público “hacer ciudad sobre ciudad” (Borja, Muxi, 2013:13).

Para comenzar se exponen algunas expresiones en torno a la primera sub-categoría: *la iniciación y significación*. Desde ésta se hace referencia al sujeto y a la práctica. Desde el ser y el hacer se desentraña lo que significa el *graffiti* para ellos; comenzando por todas aquellas expresiones que hablan de lo que representa ser un graffitero desde sus inicios.

En este sentido se dice que para los jóvenes entrevistados el *graffiti* es un medio de expresión que hace uso del espacio público de la ciudad, por tanto es una expresión pública. Así, se reafirma como una exploración gráfica, firma, dibujo o grafía expuesta a gran formato que brinda la posibilidad de comunicar deseos, pensamientos o posturas y, de paso, como lo afirma *Orbe*: “pone a pensar a la gente”.

Muchos grupos juveniles manifiestan sus ideales, sus ilusiones y frustraciones mediante inscripciones que pintan en los muros de la calle. Son los *grafittis* que conquistan la calle como grito para expresar resistencia, disputa y transgresión (Tella, 2012). La exhibición pública del *graffiti* es una manera de la que se valen los jóvenes que intentan ser visibilizados en la sociedad. Esta práctica les permite cierta distinción ya que delimita y protege el espacio de la cotidianidad (Tella, 2012). El *graffiti* así se configura como una marca territorial que comunica aspectos vinculados a su realidad social (Tella, 2012).

Cuando se habla de la iniciación se hace referencia al momento en que los graffiteros entran al campo del *graffiti*, desde ese momento construyen su identidad su alter ego, que los acompañará a lo largo de su trayectoria. A medida que inician en la práctica se van incorporando a grupos juveniles o *crews* de acuerdo a sus propios intereses o expectativas. Al respecto de la incorporación o adhesión a esos grupos *Orbe* expresa: “en el 2002, decidimos hacer algo más trabajado, por así decirlo, entonces empezamos con este proyecto, con el que nos dimos a conocer con la NSK (Nunca Sombras Crew)”. Lo anterior habla de la importancia que conlleva pertenecer a una *crew*, pues ello les da proyección en el espacio público. Muy posiblemente a lo largo de sus trayectorias combinen la adscripción a algún grupo y también pinten en solitario.

Punker expresa la importancia que tiene para el graffitero novel la cercanía con otros graffiteros o grupos. Él arguye: “Yo inicié en el *graffiti* prácticamente observando a otros graffiteros”. Él es un joven de la periferia de la ciudad, si bien prefiere pintar en solitario pues formalmente no está adscrito a ningún grupo, considera a sus colegas cercanos como un grupo de artistas amigos o como a su segunda familia.

El muralista *DygNojoch* comenta que casi siempre pinta solo; otras, se junta con amigos para realizar obras de mayor magnitud. Este joven no inicia en el mundo del *graffiti*, pero sí dentro de la cultura del hip-hop. Sus inicios se remontan a sus épocas de B-Boy o bailarín de *brake dance*, posterior a un accidente, decide comenzar a dibujar; tiempo después empieza a apropiarse de los espacios en la calle con sus obras. *DygNojoch* no perteneció a ningún grupo o colectivo de manera formal en sus inicios, se destaca que sí participa con otros graffiteros con regularidad, dependiendo de sus intereses o los proyectos que se le presenten.

Para Patricia Caballero (citada por, Tella, 2012) en estas agrupaciones predomina la *proxemia*, es decir, la importancia asignada a la calle para la transmisión de sus mensajes. Los *graffiteros* conforman grupos nómadas que la calle aglutina. Asimismo, la tecnología favorece la articulación entre ellos y desde las redes sociales adquieren mayor visibilidad (Tella, 2012).

En sintonía, cuando se hace referencia al momento de entrada en el mundo del *graffiti*, se afirma que los entrevistados llevan realizando intervenciones urbanas por más o menos 10 años aproximadamente. Los sujetos concuerdan en que sus inicios han estado permeados de alguna manera por la cultura del hip-hop. En este sentido, y haciendo referencia a los inicios y la cultura del hip-hop, *Punker* expresa que su “cultura es el hip-hop, el *graffiti* viene de ahí, cuando yo estaba empezando yo escuchaba rap. El rap y el grafiti son como amantes, inseparables”.

En el mismo tenor, *Orbe* y *Punker* comenzaron pintando letras, *tags* o mensajes de protesta. *Dkdenz*, inicio pintando su *tag* por todas partes; allá por la Riviera Maya, mucho antes de que llegara a habitar San Cristóbal, pues dice que “la calle es un lugar donde mucha

más gente me puede ver”. La expresión anterior re-afirma la importancia que posee la calle, el espacio público para el graffitero.

Los jóvenes entrevistados reconocen también que existe una diferencia entre un graffitero novel y uno con trayectoria. El proceso implica conocer nuevas técnicas, perfeccionar las mismas o abrirse a nuevas prácticas. La trayectoria implica albergar el reconocimiento e interés de los ciudadanos; ello los impulsa a seguir pintando en la calle. *Orbe* expresa que el reconocimiento significa que:

lleguen personas que simpatizan con esta acción y nos llegan a decir que necesitan un trabajo en casa o en su local. Y de alguna manera vemos que, si nosotros le hemos dedicado tiempo al *graffiti*, también el *graffiti* nos da recompensas.

La sub-categoría de *significación* hace referencia a la definición del *graffiti* por parte de los graffiteros. Para los entrevistados la práctica es una actividad interiorizada; la identidad “graffitera” es asumida autónomamente al igual que su papel de “jóvenes” pues, en ambas identidades encuentran una vía para expresar y comunicar posturas, pensamientos, sentimientos.

Kozak (citada por, Tella, 2012), dice que “Las paredes limpias no dicen nada”. Lo anterior re-afirma la importancia de la práctica como medio de expresión; la fuerza comunicativa de la pared o muro: “el muro es una ventana de posibilidades” expresa *DygNojoch*. En el mismo tenor, para *Dkdenz* la intervención de la ciudad “es una muestra de expresión y comunicación informal en las sociedades actuales”. Para *Orbe* el *graffiti* ha traído muchas cosas a su vida, es parte de ella. Este joven de 30 años, lleva alrededor de 15 años en la escena graffitera y expresa que “ahorita lo puedo disfrutar más (...) son muchas cosas que el *graffiti* ha traído a mi vida (...) y pues pienso seguir en esto por mucho tiempo”. Para *Punker* el *graffiti* es “es una cultura, porque ya se lo que hago; es una disciplina, un estilo de vida. En mi caso ya no puedo vivir sin eso, como ya lo conozco”. Él arguye que cuando interviene muros sólo existe él y el muro: “cuando pinto es indescriptible, tal vez el momento, es un momento único, es muy personal pintar”. Para *DygNojoch*, la intervención

es una actividad que le permite conectarse con la gente de una manera única, menciona que “el contacto con la gente es lo que da sentido a pintar en la calle, pintas para ellos”.

Por otra parte los graffiteros se distinguen de otros artistas por la riqueza de sus los materiales y los elementos plásticos que utilizan para expresarse en el espacio público. Lo anterior se sustenta al exponer los arquetipos que componen al *graffiti*: el de expresión (que son los elementos que conforman la parte material: muros, vallas, aerosoles, etcétera., elementos que no poseen la facultad de comunicar, sino que son instancias que conforman la composición estética y lingüística del mensaje en el *graffiti*) y el de comunicación (que refiere a la forma en como una colectividad dota de significado a la obra). Con el fin de entender mejor este segundo elemento, Blumen (1997 citado por, Sánchez, 2010) expresa que, la parte formal o de contenido de un *graffiti* es correspondiente al significado otorgado desde la interpretación.

En este sentido uno de los participantes comenta que lo más interesante de esta práctica es que posee códigos especiales sobre los cuales la mayoría de los graffiteros se rigen, como el hecho de pintar con aerosol; sin embargo, la constante re-definición del *graffiti* y de la práctica ha llevado a algunos autores a experimentar con otros materiales, otras expresiones como parte de la construcción y consolidación de sus trayectorias, *Dkdenz* dice que:

decido usar el papel, porque es más práctico pegar un cartel y mi idea queda un poco mejor plasmada, queda como yo la visualizo y puedo abarcar un poco más de la ciudad (...) yo no me cierro ante otros materiales, estoy en papel, de repente consigo latas y hago algo en aerosol. Anduve poniendo paliacates a monumentos, ahí me diversifico un poco más de este aspecto.

Para la totalidad de los entrevistados un elemento que los diferencia con respecto a otros artistas es que utilizan el espacio público urbano, la calle, la ciudad; es decir se lo apropian, ya sea transformándolo con sus imágenes o con distintos tipos de mensajes. *Dkdenz* expresa: “más que nada yo creo que lo que nos relaciona a todos en sí es el hecho de querer salir hacer algo a la calle ¿no?”

Con respecto a la sub-categoría *existencia* se puede decir que para los graffiteros “el ser y hacer” son inherentes; son y hacen algo natural; para ellos el *graffiti* es parte de su cotidiano.

El intervenir muros, apropiarse de la ciudad les permite “ser” ellos en una de sus tantas dimensiones o identidades. A través de la práctica reafirman su existencia. Al respecto, la expresión de *Punker* afirma esta postura:

el *graffiti* es una forma de vida, es mi profesión, es mi forma de vida, sin eso no puedo estar, no puedo caminar por la calle sin saber que tengo que caminar con orgullo porque sé lo que hago, lo que he representado, lo que he hecho (...) no me imagino estar sin eso .

Orbe también refiere al *graffiti* como parte de su existencia:

decido pintar, por necesidad de compartir lo que yo sé hacer. A mí me agrada pintar y he decidido hacerlo desde que conocí esto, esta actividad no es complaciente, es satisfactoria para uno mismo.

El *graffiti* como medio de expresión es diverso al igual que sus autores, quienes manejan simbologías sociales de justicia, paz y mejores condiciones de conciencia humana. A pesar de que la representación de pinturas en muros es una práctica ancestral, se ha construido paralelamente a la evolución del pensamiento y las reconfiguraciones sociales, sin detenerse con dirección hacia el futuro.

Su presencia en los espacios de las ciudades reclama a la población nuevas formas de pensar, de crear, de incitarlos a generar cambios más favorables para la humanidad. Los entrevistados recurren a los muros y a las fachadas para plasmar el discurso omnipresente de amor y justicia que entienden. La práctica tiene siempre la mirada del observador, la conciencia de lo que se observa es irrepetible.

Asaltar los muros con el *graffiti* ilegal haciendo caso omiso de las restricciones y controles ejercidos en los espacios públicos o privados pone en relieve temas incómodos

para ciertos sectores de la sociedad que incitan a la discusión. Al ser un medio de comunicación donde el graffitero deposita su *ser*, su expresión, está condenado a ser aceptado o rechazado.

En una ciudad donde la libertad de expresión es reprimida y mal entendida, se persigue a los pensantes, a los rebeldes, situación que caracteriza a las ciudades contemporáneas. San Cristóbal de Las Casas no es la excepción, la persecución no cesará hasta haber una comunión entre graffitero y autoridades.

La práctica del *graffiti* es y seguirá siendo una expresión cultural preferida por algunos jóvenes, lo que les implicará críticas, lucha, resistencia, alegrías, tristeza, ilusiones. En su proceso de crecimiento el joven comenzará a marcar territorio con los *tags*, como lo hicieron todos los graffiteros entrevistados, aunque muchos de ellos ya plasman murales más complejos dentro de lo legal. Al principio tuvieron que ganarse un reconocimiento ante la comunidad graffitera para ser aceptados por uno de sus *crews* o generar uno, enseguida, en su maduración, incursionaron en el uso de otras técnicas como: el estencil, la lata, el *sticker*, el póster, y demás usos prácticos.

A la par del dominio de las técnicas del *graffiti* por parte de los entrevistados, existe un desarrollo aún más profundo en cada uno, pues no es sólo dominar la técnica, sino también su propio criterio que le da personalidad y que le empuja a tomar decisiones en su vida ante los roles que asume socialmente como padre, hijo o como amigo. Pues como se ha confirmado a lo largo de este texto, el *graffiti* es un acto consciente, autónomo que los reivindica como seres y les da identidad social.

Giménez (1997) enfatiza que la identidad social tiene que ver con la autoconciencia y percepción, aunado con un super-ego idealizado, que es similar a una cultura inventada “Lo que ocurre con los graffiteros, quienes se perciben a sí mismos con un nombre que es otro, distinto al asignado socialmente” (p. 24).

Cabe destacar, que el *graffiti* se transforma a través del tiempo, al igual que sus autores y su concepción. Si bien es cierto que surge desde la ilegalidad ante el reproche y rebeldía juvenil contra el sistema social, también es cierto, que se concibe como arte. El arte

en cualquiera de sus expresiones, reconocidas o no, será hoy y siempre recurso del individuo para refugiarse o expresar lo que cree que es para sí mismo y para la sociedad.

4.2. Hacer-lugar

Esta categoría pretende reconocer al *graffiti* como una expresión artística y original al ponderar las propiedades del lugar o espacio en el que se desarrolla, y la injerencia que el graffitero posee al modificar o resignificar dicho espacio de manera evolutiva (Reguillo, 1993 citado por, Sánchez, 2010). En este sentido, el *graffiti* puede definirse como una intervención artística no convencional o *Street art*, al producirse en el espacio público.

Actualmente el concepto de espacio público está ligado a lo social, al hacer posible que los sujetos sociales puedan verse a ellos mismos como sociedad y como cultura (Mejía, 1998 citado por, Sánchez, 2010). En este sentido, el espacio público como espacio de definición y reconocimiento de los sujetos, pueden definirse como lugar de identidad (Augé, 2001).

Con la presente categoría se pretende re-conocer de qué forma el *graffiti* es un instrumento usado por los graffiteros para intervenir el espacio público, sus calles, avenidas y muros; así como dar cuenta de la manera en cómo ellos se apropian del espacio, hacen lugar y resignifican a la ciudad. Para ahondar en esta categoría es indispensable abordar sub-categorías como: *efectividad en la elección de los muros; vinculación afectiva del graffiti con la ciudad y, valor histórico de los espacios*, estas permitirán construir la noción de “hacer-lugar”, considerando que, una condición indispensable para comprender el sentido de ciudad es considerar la totalidad del espacio público a través de la categoría de lugar (Tomadoni, 2014).

A pesar de que no todos los entrevistados se consideran artistas del *graffiti*, sino más bien se ven como muralistas o creadores, se les puede considerar artistas pues el *graffiti* es arte; creación original que resulta de la modificación de un lugar o un espacio como lo es San Cristóbal de Las Casas. Los graffiteros participantes modifican de manera evolutiva sus

espacios a la par de ellos mismos. Los muros de la ciudad han llamado la atención de sus habitantes y observadores quienes se apropian de ellos al verlos como parte de su cultura.

Los graffiteros de esta investigación se reconocen como parte de las transformaciones sociales de San Cristóbal de Las Casas, por eso dignifican su rol ante la sociedad y su rol como creadores de arte.

Ahora bien, con respecto a la sub-categoría *efectividad en la elección de los muros con la ciudad*, se puede argumentar que la práctica del *graffiti* conlleva necesariamente a una constante lucha por la territorialidad; en otras palabras, cada graffitero tiene la necesidad de demarcar, delimitar sus propios territorios a través de la apropiación de cada espacio, cada muro. Dichos espacios cargan consigo un significado para cada autor que hace que la obra se realice ahí y no en otro lugar.

Por lo anterior, esta sub-categoría dilucida las intenciones de cada artista al momento de elegir determinado muro de la ciudad. Las expresiones que enuncian las propias necesidades del artista al momento de elegir un lugar con relación a lo que quieren plasmar en él.

Para afianzar lo anterior se argumenta que los espacios poseen una efectividad en el plano comunicativo para los artífices de la obra callejera, quienes eligen cualquier espacio de la urbe con el propósito de poseer o llamar la atención del transeúnte, quizá desprevenido, al cual se le intenta transmitir ideas y sentires (Sánchez, 2010).

Con respecto a la *efectividad en la elección de los muros con la ciudad*, se puede decir que los entrevistados concuerdan con la idea de que al momento de elegir un muro la intención primordial es la visibilidad. Al respecto *Orbe* expresa:

siempre tratamos de buscar una barda transitable y de preferencia que sea en una avenida, así las personas que habitan en ese lugar pueden ver y las personas que vienen de fuera también.

Con respecto a la visibilidad, *Punker* dice: “me quiero ver ahí, donde yo camino, donde pase más público y sea más visible”.

Otro de los aspectos importantes para la elección de un muro, es que éste se pueda trabajar, o como lo expresa *Dkdenz*: “la calle es un museo donde mis trabajos son, expuestos, cualquier lugar en la calle, vale la pena, me ha ayudado mucho, esto de la calle”, en el mismo tenor *Orbe* dice:

en lo personal cuando yo busco una barda para pintar, una de las cosas que también hemos dicho con la crew, es de que siempre este en una avenida, que sea transitable, que el muro, esté lo mejor posible, pues no tiene caso que pintemos en un callejón, o algo así, porque en realidad es mucho el gasto que se hace, son muchas las ganas de querer enseñar lo que traemos, para que nadie lo vea, entonces, como que no va muy por ahí.

En cuanto a la predilección por ciertos lugares, los entrevistados refieren que casi siempre eligen pintar en las periferias o lejos del primer cuadro de la ciudad y centro histórico, debido a que los sectores periféricos o populares poseen ciertas cualidades que les permiten: mayor durabilidad a la obra; menos problemas con la policía, taxistas o dueños de las bardas; cosa que les permiten llegar o transmitir mensajes a personas que parecen invisibles para la sociedad. En este sentido *DygNojoch* expresa: “estos lugares permiten otro tipo de conexión por el tipo de habitante que se encuentra en esos espacios”.

Con la segunda sub-categoría *vinculación afectiva del graffiti con la ciudad*, se pretende re-conocer cuáles son los sentidos o imaginarios de los sujetos con relación al espacio público, en este sentido los entrevistados refieren que cuando pintan un muro se crea cierta relación afectiva con la pinta y el espacio. *DygNojoch* expresa que “algunas veces primero es el muro y luego la pinta, otras, primero es la idea y luego llega el muro, la cosa es que, los dos, muro y dibujo, están ligados de tal forma que son uno mismo”.

Los entrevistados advierten que el muro siempre es parte del proceso de creación, pues proporciona elementos para el nacimiento de la obra. De esta forma se re-afirma la importancia que posee el muro en la intervención, pues rebasa la idea de mero objeto o soporte. Al respecto *Dkdenz* comenta “el muro, me permite reflejar lo que yo he pensado de manera iconográfica, me permite transmitir mi mensaje (...). Habían muchas cosas que yo

sentía que debía decir y la calle me lo ha permitido ¿no?”. Al respecto *DygNojoch* comenta: “cuando estoy frente a un muro se abre una ventana de posibilidades, el muro no es una barrera, es una frontera que se diluye frente a mis ojos, me deja expresar lo que estoy sintiendo”.

La Vinculación afectiva se establece así, como parte de un proceso que inicia desde la elección del espacio a intervenir. Dicho vínculo se estrecha y afianza en la medida que avanza el proceso de creación de la obra misma. Dos de los sujetos entrevistados concuerdan en que invierten mucho tiempo trabajando en la misma pieza, pero que cuando terminan (y su estatus de creadores se traspasa al de observadores) aseguran que se crea un sentimiento más fuerte, pues, finalmente, hay una parte de ellos plasmada en la ciudad.

La práctica del *graffiti* es definida para la totalidad de los entrevistados como una actividad liberadora, que les deja expresarse; conlleva una carga emocional implícita que satisface al orden de los afectos con lo que se está dejando plasmado en ese lugar. Para *Punker* el *graffiti* es “un reto también para mí mismo”, es como lo que para otras personas puede ser la vida misma; es, la manera en la que un sujeto aflora y deja ir muchas cosas.

En el mismo orden de ideas, y, para afianzar lo expresado sobre el orden de los afectos, se comenta que la vinculación afectiva se establece en la relación que se hace con los transeúntes o habitantes del espacio, quienes, en ocasiones, vierten opiniones, alientan a los graffiteros en los momentos en los que están interviniendo, lo que crea un vínculo afectivo con el público (Sánchez, 2010).

Al respecto *Orbe* expresa:

una vez realice una pinta, de una niña que tenía el dedo en la boca, con una frase que decía “no pienses, no hables, así todos somos felices”, un día decidimos remodelarla y una persona expresó que por qué les había borrado el *graffiti* de su barrio. Esta parte para mí fue muy interesante, porque algo que tú plasmas se vuelve parte de la gente y la hacen parte de su contexto, de su medio.

Todo lo expresado líneas arriba conduce a la sub-categoría de *valor histórico de los espacios*. Cada espacio perteneciente a la ciudad es un lugar socialmente construido y significado

(Sánchez, 2010), así se da sentido a la noción de ciudad como un todo complejo en constante transformación. La urbe con sus espacios posee un valor para cada graffitero: el barrio donde habitan o crecieron, las colonias y espacios donde socializan, el centro histórico con sus edificios emblemáticos.

Al respecto los entrevistados dicen que aunque no prestan mucha atención a este aspecto, reconocen que ciertos espacios en la ciudad, sobre todo espacios con los que tienen cierto apego, sí dotan a sus obras de un significado distinto, por ejemplo: cuando pintan las bardas de sus propias casas o las casas de sus familiares, cuando intervienen los parques donde crecieron o el centro de San Cristóbal de Las Casas. En sí, la ciudad de San Cristóbal, con su valor histórico y como un todo complejo, otorga a los graffiteros un valor significativo para sus obras. Los autores expresan sus apreciaciones sobre la ciudad. *Orbe* comenta “pues la ciudad (...) yo creo que en ocasiones tú te tienes que adaptar a la ciudad, la mayoría de las veces, nosotros nos adaptamos a ella y en algunas ocasiones ella a nosotros”. *Dkdenz* expone “San Cristóbal tiene un mar de probabilidades, es un pueblo donde se siente el apoyo de la gente; por algo es el lugar que es y se convirtió en ese lugar que marcó una época”. *Punker*, al respecto pronuncia: “pinto acá, en San Cristóbal, porque acá vivo, de acá soy, y mis recursos económicos ahí dan (...) aquí es mi barrio, es mi ciudad. Detectado el objetivo, la ciudad es mía, wey”.

Así, el *graffiti* hace historia porque sus ejecutantes son historia. Son el resultado de las acciones diarias que vive la sociedad, porque pertenecen a un momento, un espacio, un conjunto de rituales que los rigen, es decir, les confieren la existencia.

San Cristóbal de Las Casas tiene un valor histórico por los hechos sociales que le definen. Los movimientos políticos, sociales, culturales que aún se gestan dentro de ella son inacabables pues es una ciudad que se resignifica en muchos momentos. El valor que tiene la ciudad es profundo, pues le extendió los brazos a la guerrilla de 1994 por el abuso hacia sus comunidades. La sociedad sigue testimoniando los hechos.

El *graffiti* como discurso sigue siendo el medio que tiene presencia en una ciudad; los habitantes son testigos del sentir de sus autores. El muro posee una efectividad comunicativa en la calle. Sus imágenes y simbología atraen a quienes no saben leer letras pero sí

representaciones gráficas, colores, texturas, expresiones. Con ello el mensaje llega, el receptor lo traduce; a diferencia de una comunicación verbal la imagen se acerca más a una comunicación más limpia.

Los graffiteros entrevistados reflejan icónicamente a través de sus obras lo que piensan, la realidad que viven a través de un proceso reflexivo que llevan a cabo para transmitir un mensaje que es síntesis de su realidad. El vínculo afectivo del artista con el espacio intervenido es fuerte, pues en la ciudad se queda impresa su esencia; por tanto se vuelven parte de ella, así como la ciudad es parte de ellos.

Los espacios afectivos devienen en lugares, estos son un complejo donde se acumula identidad. Los lugares son:

(...) reservorios de identidad de la comunidad, de relaciones complejas y de historia, configurando formas contenidas que condensan materialidad e inmaterialidad del discurrir de una sociedad, en el juego de apropiación del territorio donde se asientan (Tomadoni y Romero, 2014:111).

Para apropiarse de los lugares es necesaria la movilidad, entendida como acción, desplazamiento en el territorio. Así da cuenta de las trayectorias e itinerarios que se expresan en un espacio urbano pensado y/o experimentado por los sujetos que lo habitan. La movilidad representada gráficamente, materializada en el espacio a través de un mapeo o cartografía, revela trayectorias personales en el territorio implicadas en concretar deseos o necesidades de la vida cotidiana. Así, la cartografía como una herramienta de registro y representación puede revelar los flujos, los ideogramas, pasajes o los collages de la vida urbana (Valencia, 2009). Pero, ¿realmente es posible cartografiar lo que sucede en el espacio urbano? Valencia (2009) plantea algunas interrogantes que abren la discusión acerca de las cartografías que rebasan lo territorial, lo que ya está dado.

¿Es posible construir mapas que nos hablen de las muchas ciudades no visibles que conviven en las nuestras, mapas que nos hablen por ejemplo de la vida cotidiana que desarrollamos, de los itinerarios y recorridos, de los eventos urbanos, de

aquello que no sólo está estático, de lo que no está lleno, de lo que sucede en simultáneo, de lo híbrido, de lo que está al margen, de lo que no es central, de todo aquello que está soterrado en los rincones físicos y temporales de las urbes a las que pertenecemos? (p. 2).

Para responder a dichas interrogantes se plantea que desde hace algún tiempo las prácticas artísticas o las que se suscitan en el espacio urbano de la urbe han descubierto la interposición que estas juegan en la transformación de los procesos urbanos. Ello ha dado pie a que desde distintas disciplinas como las Ciencias Sociales, el arte, la arquitectura se esté haciendo uso de los “mapeos” para dar cuenta de los procesos participativos, de la creación de los nuevos territorios de desplazamiento, de las visiones poéticas o las redes de poder (Valencia, 2009: 2).

Estos nuevos “mapeos”, que más bien apuntan a ser proyectos transdisciplinarios, buscan plasmar a través de mapas de lo urbano todo lo que sucede en las ciudades. Lo anterior ayuda a comprender las distintas maneras del habitar y la constitución de las nuevas ciudades. Desde el ámbito de los estudios culturales y de las juventudes el mapeo permite territorializar la práctica y las distintas percepciones que existen en torno a ellas; acceder a un acercamiento subjetivo de la comprensión de las narrativas urbanas, el espacio vivido y los itinerarios; es decir, hacerlas reales, asequibles en tanto formas de recuperar el sentido de pertenencia de los habitantes urbanos a través de una reconquista del sentido del lugar (Valencia, 2009: 2-3).

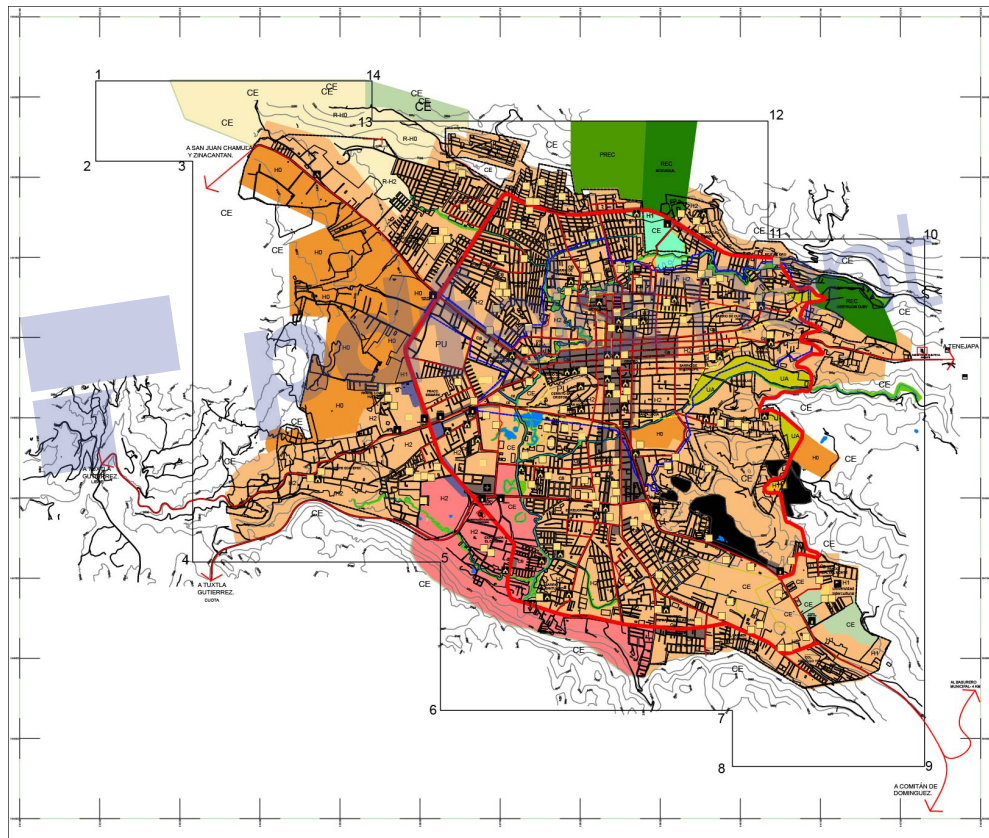
En sintonía con lo antes escrito, marcar en un mapa las rutas de cada uno de los graffiteros, bordar sus itinerarios visualmente resulta de suma utilidad para entender cómo se mueven en la ciudad; vislumbrar así cómo se vinculan y relacionan afectivamente con la urbe, comprender, finalmente, cómo viven el espacio, se apropian y poseen cada uno de los puntos que eligen libremente.

Visualizar sus emplazamientos puntualiza los espacios donde dan sentido al “lugar” de manera individual, para finalmente, al juntar los distintos trayectos en un solo mapa, dejar emerger una cartografía única: la de la *Ciudad Imagenada*, la de la práctica del *graffiti* en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. En este sentido se argumenta que cartografiar los

trayectos y desplazamientos de los sujetos que llevan a cabo una práctica urbana puede permitir entender cómo se vive la ciudad; cómo los jóvenes viven, habitan, construyen su cotidiano, sus territorios nómadas, construyendo así otro tipo de ciudadanía que es autónoma y libre.

Para mostrar cómo se conforma el territorio del *graffiti* y establecer espacialmente en un mapa a la *Ciudad Imagenada* es necesario visualizar el territorio que conforma San Cristóbal de Las Casas (Véase mapa 2 y mapa 3).

Mapa 2
Carta urbana del territorio que conforma San Cristóbal de Las Casas



Fuente: <http://documentos.arq.com.mx/cgi-bin/rate.cgi>

Este mapa muestra el espacio territorial que conforma la ciudad. San Cristóbal de Las Casas se encuentra ubicada en la región fisiográfica "altiplano central" una de las siete regiones naturales en que se encuentra dividido el estado de Chiapas. El 70% de la superficie municipal se conforma de áreas accidentadas, el resto es de áreas planas y semiplanas. Su

suelo se caracteriza por ser delgado y pedregoso. Es una ciudad edificada en las inmediaciones de un valle. En el mapa se resalta en rojo la periferia que rodea a la ciudad y los barrios antiguos, a los alrededores de la periférica destacan asentamientos humanos actualmente urbanizados.

Mapa 3
Plano urbano del territorio que conforma San Cristóbal de Las Casas



Fuente: <http://www.chiapas.gob.mx/media/conoce-chiapas/mapas/municipales/san-cristobal.pdf>

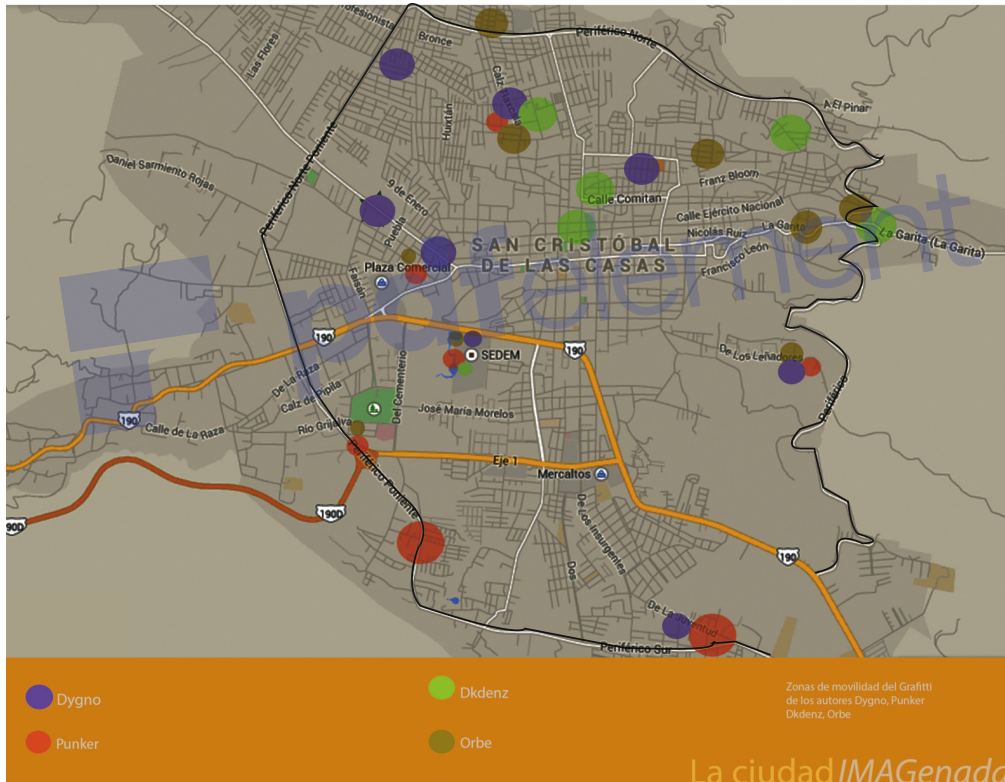
Este plano muestra gráficamente el territorio de la ciudad. Sus cuadras y periferia se encuentran perfectamente dibujadas. La imagen urbana que presenta actualmente el Centro Histórico de San Cristóbal es básicamente homogéneo; se conforma por los siguientes barrios y colonias: Tlaxcala, Mexicanos, El Cerrillo, Cuxtitali, La Merced, Zona Centro, Guadalupe, San Antonio, Santa Lucía, San Diego, Zona del Mercado, Zona Teatro de la Ciudad, Peje de Oro, San Nicolás, Santa Cruz Almolonga, (Secretaría de Obras Públicas y Viviendas SEOPVI , 2004)³¹.

³¹ Información retomada del link http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/bustamante_v_me/capitulo1.pdf

El primer mapeo elaborado durante el trabajo de campo, denominado “circuito de la imagen” y la información oral obtenida en las entrevistas en distintos momentos de la investigación dio paso a la construcción de mapeos y rastreos individuales de los graffiteros participantes.

El siguiente mapa, si bien no especifica el nombre de las calles o avenidas donde se alojan o alojaron las intervenciones, sí muestra las zonas a las que usualmente recurren los graffiteros: sus “zonas de confort” (Véase mapa 4).

Mapa 4
Ubicación de las Zonas de movilidad y emplazamiento de los graffiteros
DygNojoch, Punker, Dkdenz y Orbe



Fuente: Elaboración propia, 2016

El mapa da cuenta de las zonas de movilidad de *DygNojoch, Punker, Dkdenz y Orbe*. Gracias a la información obtenida y como resultado del análisis de las entrevistas realizadas y la observación participante fue posible determinar las calles, zonas o puntos en la ciudad a los que más recurren libremente. Se reitera que aunque el mapa no especifica el nombre de las

calles o avenidas donde se alojan o alojaron sus intervenciones, sí muestra las zonas que usaron más frecuentemente.

Estos autores generalmente prefieren pintar en regiones que les son conocidas debido a que son parte de sus desplazamientos cotidianos; asimismo recurren a puntos habituales en el gremio graffitero, bardas o muros que poseen la “tradicción” de seguir intervenidos, en virtud de que los dueños de los inmuebles donan sus muros. También se apropian de bardas visibles, espacios cercanos a las periferias o avenidas más grandes de la ciudad. Esta construcción de mapeos y rastreos individuales de los participantes nos muestra gráficamente a la *Ciudad Imagenada*: espacio vivido, ciudad invisible sumergida en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

DygNojoch

Este autor se ubica con punto de color morado en el mapa anterior. *Dygno* muestra una fuerte presencia en la ciudad. Se mueve de norte a sur generalmente, aunque sus espacios preferidos nos llevan a la zona norte-poniente de la ciudad, lo anterior quizás se deba a que es habitante de la colonia Prudencio Moscoso y por ende conoce a fondo los flujos y movilizaciones de dicha región. Prefiere desplazarse por zonas cercanas a su hogar y muy pocas veces interviene zonas cercanas al centro o el primer cuadro de la ciudad.

La tendencia muralística y plástica de *Dygno* lo ha llevado a intervenir con murales en gran formato espacios privilegiados; ha sido invitado a intervenir los muros del antiguo Rastro Municipal de San Cristóbal junto a artistas urbanos de talla internacional. También ha pintado en el muro trasero del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica; muros al interior de La Facultad de Ciencias Sociales de la UNACH; la barda que rodea a la Casa de Artes y Oficios cercana al SEDEM y los muros de un edificio de la Universidad de los Altos de Chiapas. Sus intervenciones de la increíble creatividad y habilidad plástica del autor

Punker

Este autor se ubica con el punto de color anaranjado en el mapa anterior. Él habita en la zona sur poniente de la ciudad, región conocida como Explanada del Carmen.

Este graffitero únicamente realiza intervenciones de forma ilegal, en otros términos, se apropia de los muros sin permiso alguno; normalmente los interviene por las noches, previa localización del muro. Por la forma de participación *Punker* prefiere, por cuestiones de seguridad, apropiarse de bardas que se encuentran cercanas a su casa: lotes baldíos, ubicaciones sin cercos, campos abiertos. Aunque su presencia es bastante frecuente en la ciudad, su movilidad está mediada o restringida debido a las razones antes expuestas. Por tanto, sus desplazamientos y emplazamientos se ubican en colonias como: La pradera, Explanada del Carmen, Barrio de El Relicario, Periférico sur, Avenida de la Juventud, Eje vial 1 y 2.

Dkdenz

Este autor se ubica con el punto de color verde claro en el mapa anterior. *Dkdenz* es el único graffitero de los participantes que no es oriundo de San Cristóbal. Él habita desde hace muchos años en algún lugar céntrico de la ciudad, en alguno de los barrios tradicionales, por ello sus desplazamientos y emplazamientos se ubican en el primer cuadro de la ciudad; pocas veces emplaza sus obras hacia la periferia, pues no es una zona común para él. En su diario caminar, en sus rutas de casa al centro encuentra esos espacios que convierte o convertirá en lugares. Sus intervenciones pueden rastrearse en calles del Barrio del Cerrillo o Guadalupe, La Garita, Calles céntricas como: Francisco León, Francisco I. Madero, Avenida Digo Dugelay, Calle Ejército Nacional. Quizás la técnica que emplea para intervenir muros (papel-pegamento) le concede rapidez, fluidez y ello le admite ser de los pocos autores en San Cristóbal que “hace lugar” en el centro de la ciudad.

Orbe

Este autor se ubica con punto de color verde oscuro en el mapa anterior. *Orbe* es el graffitero (de los participantes en esta investigación), que lleva más años haciendo *graffiti* en la ciudad. Ha sido de los pocos que ha visto las distintas transformaciones urbanas de la ciudad y ha vivido la evolución de la práctica del *graffiti* en San Cristóbal, por tanto, su presencia gráfica

en las calles es dinámica y añeja. Muchas de sus intervenciones pretéritas, aún perduran “son lugares” para él y para muchos de los habitantes del barrio.

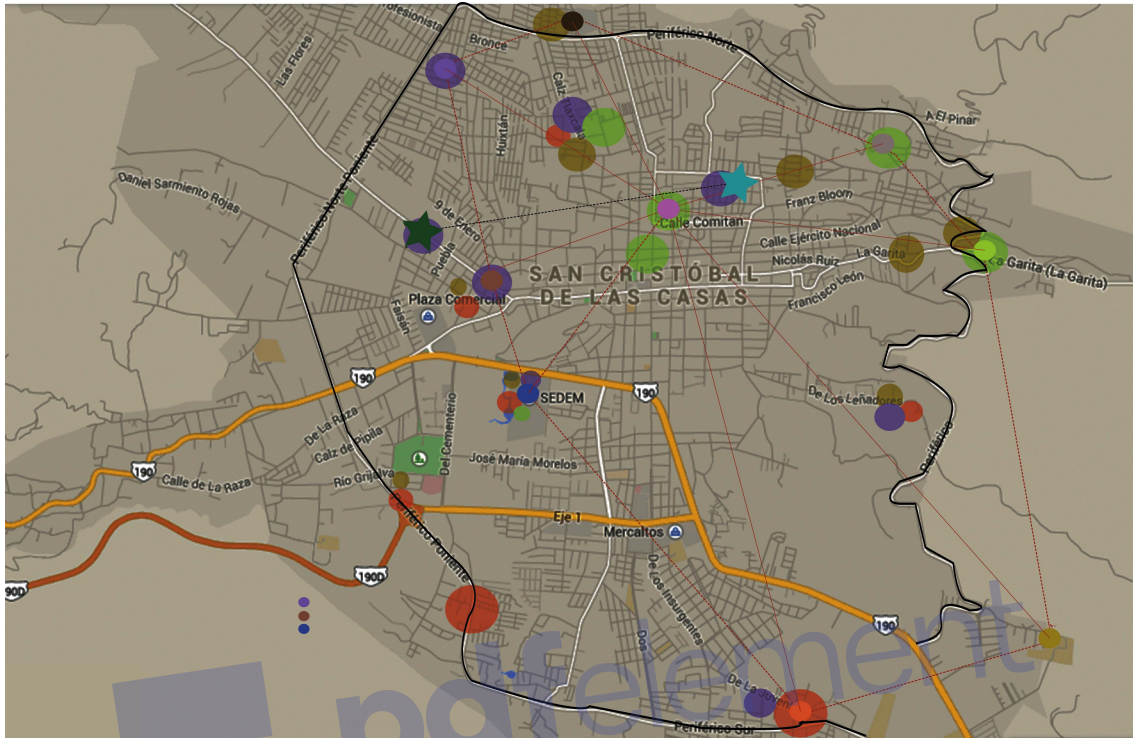
Orbe se ha desplazado gráficamente por casi toda la ciudad, sin embargo, como el resto de los autores, sus zonas habituales corresponden a la región donde se ubica su casa; la colonia 14 de Septiembre, asentamiento cercano al mercado municipal José Castillo Tielemans; este territorio es próximo al Barrio del Cerrillo y a la zona periférica norte, por tanto, este pequeño terruño ha acuñado muchas de sus obras.

El barrio de Guadalupe y la Garita con sus calles y entresijos son también, espacios elegidos por *Orbe*. Las zonas contiguas al MERPOSUR y Eje vial 1 y 2 han visto germinar sus acciones. En ocasiones especiales este autor pinta en calles cercanas al centro, siempre y cuando las bardas hayan sido autorizadas y no corra peligro alguno: Avenida La Almolonga, Calle Ejercito Nacional, la calle principal del Barrio de Cuxtitali han sido lugares para *Orbe*. Asimismo el Barrio de San Ramón y sus diversas calles han visto nacer y morir las obras de este joven.

Así, después de mapear los trayectos de cada uno de estos graffiteros y marcar las zonas en donde se observa mayor presencia de *grafittis* en el espacio urbano de San Cristóbal de Las Casas, es posible dar forma a *La Ciudad Imagenada*, ciudad entre tantas ciudades posibles: la ciudad del *graffiti* y los jóvenes; la ciudad de la imagen en muro y el discurso. *La Ciudad Imagenada* que es esta que se expresa aquí (Véase mapa 5) es una de las tantas ciudades que:

(...) están dentro, detrás, arriba o debajo de las ciudades en que vivimos, y que a lo mejor, de ahí lo de “invisible”, no las vemos. Ciudades paralelas, reflejo del quehacer humano, del hombre en su totalidad, de lo que hemos sido (las ciudades y la memoria), de lo que somos (las ciudades y los signos) y de lo que seremos (las ciudades y el deseo) (Calvino, 2012: s/n).

Mapa 5
Ubicación de las Zonas de movilidad y emplazamiento del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas:
La Ciudad Imagenada



Fuente: Elaboración propia, 2016

4.3. La práctica del *graffiti*

Los sentimientos y motivaciones que orillaron a los entrevistados a la elección del *graffiti* como medio de expresión devienen de la curiosidad e inquietud que les despertó el observarlos cuando eran más jóvenes; pues, como ellos comentan, se dieron cuenta que también querían estar presentes en su realidad a través de los muros y buscaron la forma de hacerlo. En ese momento es cuando tomaron la decisión de acercarse a la cultura del *graffiti*, conocerla para saber que proponía. Los entrevistados, a continuación, exponen cómo poco a poco comenzaron a desarrollar su habilidad en el dibujo; unos a trabajar de manera empírica y otros con educación formal en diseño gráfico.

A pesar de su intencionalidad responde a sus condiciones sociales o sus reflexiones políticas o su situación económica, la técnica los posicionará posteriormente como

expositores críticos frente al grupo graffitero de la ciudad en un primer momento, y ante la sociedad en un segundo momento.

La presente categoría denominada *graffiti* pretende comprender la creatividad y expresividad presente en la práctica y dilucidar las expresiones en torno a esta categoría. Internarme en ella me conduce a hablar sobre las técnicas y estilos propios de cada graffitero y la dimensión estética y política de sus obras. En este sentido estas dos dimensiones: *la estética y política* son sub-categorías que permiten analizar la información encontrada en entrevistas. Cuando se habla de la dimensión *estética* del *graffiti* se hace referencia a la disciplina estética que permite su estudio desde la lógica de lo subjetivo, en donde los valores dependen por completo del sujeto, quien es el que imprime su existencia en cada obra (Sánchez, 2010: 59).

El *graffiti* ha ocupado desde hace décadas el espacio urbano de San Cristóbal de Las Casas. Su ejecución ha cambiado algunas paredes en obras de arte. Frente a esto una transgresión estética entra al mundo de la subjetividad del que observa, el transeúnte.

La *dimensión estética* analiza desde la subjetividad del graffitero cómo considera y define su propia obra. *Dygnojoch* expresa, por ejemplo:

no creo que mis creaciones sean obras de arte, no las considero así, trato de que sean visualmente atractivas y posean elementos plásticos reconocibles para el que observa (...) más bien creo que lo que hago, son decoraciones urbanas que intentan fundirse con el contexto (...) yo, no me considero artista visual (...) sí, un decorador urbano.

Al respecto *Orbe*:

el *graffiti* es también una alternativa del arte; una alternativa que nosotros tratamos de hacer grande (...). Mis obras son una alternativa de arte". En el mismo sentido Dkdenz dice: "yo me defino como artista urbano, hago un poco de todo, porque también es mi forma de vida (...). Mis creaciones son únicas, intento que sean únicas, que tengan mensaje y que visualmente sean creativas.

En síntesis, la preocupación por la estética del *graffiti* mueve a sus autores para elegir aquella que más se adapte a sus condiciones, la que puedan manejar y con la que puedan comunicar sus intereses. También los motiva el nivel jerárquico que desean ocupar en el grupo al que desean pertenecer. La dimensión estética del *graffiti* descansa en las sensaciones personales que evoca la realidad en cada uno de ellos.

La estética, desde el estudio de la filosofía, permite conceptualizarla desde una dialéctica de lo subjetivo, desde lo que el sujeto creador considera como bello como lo declara Zuleta (2007). Para los graffiteros sus obras son arte urbano, simplemente se enfocan en lo bello del discurso y no se comprometen con la concepción cerrada a lo que se denomina arte.

La imagen visual artística no ha superado (aun en nuestros días) la canónica idea de que el arte es de goce o contemplación solamente. Sin embargo, el arte también habla de la experiencia vivida, la política, la experiencia que se integra e incursiona en los espacios de la ciudad para proponer, cuestionar y crear situaciones que rompan la regularidad y hegemonía en la vida cotidiana (Escobar, 2007). En tanto que el *graffiti* es arte también es política; ambos son interpuestos y usados como discurso inspiracional.

Los *graffittis* no pueden separarse de su *dimensión política*, pues de ella se deriva su resistencia. Así, en tanto que el *graffiti* es un fenómeno expresivo de "resistencia cultural" parece desprovisto, según Silva (1989), de aquella cultura de consumo en donde el carácter antagónico y de resistencia del *graffiti* también se manifiesta en la producción de la imagen. En este sentido la estética del *graffiti* no pretende la institucionalidad del arte, pero su configuración visual siempre trae consigo la rebeldía contra los poderes fácticos y hegemónicos y sus acciones represivas llenas de injusticia.

A través de esta *dimensión política* se busca comprender la intencionalidad del discurso del *graffiti* realizado por los entrevistados. Para algunos autores toda práctica en el espacio urbano es una práctica política, ya que de alguna manera contribuye al mantenimiento o alteración del orden social. En consonancia "el lenguaje político está

arraigado en el presente fijando la atención en ‘realidades’ del momento y en la promesa de cambiarlas en el futuro para solucionar los problemas contemporáneos”³².

A través del análisis de los discursos de los graffiteros se ha podido develar al *graffiti* como una vía de expresión que se enraíza y afianza en el espacio público, a la luz de todos los habitantes. En consonancia, este acto de intervención es político.

De acuerdo con *Punker* “el grafitero tiene una responsabilidad y tiene que tirar mensaje. El *graffiti* también es contestatario, para el gobierno, qué onda, wey”. *DygNojoch* expresa al respecto que “el hecho de ocupar el espacio de la ciudad e ir contra, hacer lo que se quiere y no preguntarle a nadie ya es un acto político en sí”.

El trabajar *graffiti* político genera sobre la sociedad y el transeúnte más efecto, asegura *Orbe*, sobre todo en contextos como el de San Cristóbal de Las Casas, donde los fenómenos políticos, sociales, culturales son parte del cotidiano. *Dkdenz* expresa al respecto:

elijo San Cristóbal por una esencia especial, donde los trabajos que en cierta forma tienen un entorno de política, de crítica social o algo así, han sido absorbidos de buena forma, quizás, por el ambiente que se vive aquí. San Cristóbal es un lugar: ícono de rebeldía.

DygNojoch expresa por su parte:

a la gente le mueve la política, lo social y si alguien ve que algún muro tiene un mensaje político o social, y este le grita, la obra cambia de significado y comunica algo, traspasa la idea de ser agradable a la vista solamente.

Así, los entrevistados consideran que el acto de hacer *graffiti* en la calle pretende por sí mismo hacer frente a la realidad que se vive. La siguiente expresión resume en pocas palabras lo antes escrito: “una pared blanca es un pueblo mudo” (*Punker*, 2015).

³² <http://eco-playas.blogspot.mx/2011/10/el-graffiti-politico.html>

En concordancia se puede reafirmar que el *graffiti* es una de las tantas propuestas que se gestan en el espacio urbano de las ciudades, como un medio de expresión, una alternativa, una forma de protesta.

Algunas obras de los graffiteros que participaron en la investigación sirven de ejemplo para mostrar un fragmento de esta diversidad de estilos, formas y discursos presentes en la práctica. En estas narrativas visuales se hace presente la *dimensión estética y política*.

Las piezas que en seguida se presentan se interpretan a partir de la selección de algunos elementos que propone el “Guion para el análisis de la imagen” propuesto por Valls y Bravo (2005)³³. Los autores ofrecen esta propuesta como una herramienta-guía que permite al investigador adentrarse en la lectura y comprensión de imágenes. La propuesta obedece a un ejercicio de ordenamiento lógico del proceso de interpretación de una imagen que, a través de una metodología, permite detectar y comprender el significado de las imágenes y su contexto, haciendo énfasis en las intenciones del autor (Valls, Bravo, 2005).

En este sentido, interesa para los autores priorizar las intenciones del autor, destacando las razones, elecciones y significados plasmados en la imagen. Por ello me pareció de suma utilidad la elección de esta herramienta por encima de cualquier otra. Soy consciente de que existen otros métodos, herramientas, rutas o teorías a través de las cuales se puede estudiar a la imagen; sin embargo, para la intención de este proyecto se considera que este guión reúne las características y elementos que son útiles para llegar al punto nodal que se desea; interpretar el discurso de la imagen, priorizando la voz del autor.

Orbe

Orbe es uno de los pioneros en la escena del *graffiti* en San Cristóbal. Sus propuestas gráficas se han modificado con el paso de los años y sus producciones pueden caracterizarse por el uso de personajes imaginarios o reales con una tendencia figurativa. Desde estas propuestas el autor habla de la importancia del *graffiti* como un medio de expresión, que es producto de la realidad que vive (véase imagen 34):

³³ Los autores proponen este guión (véase la propuesta en: http://positivodirecto.org/txt/analisis_imagen.pdf) pensando en el análisis de cualquier tipo de imagen (obra); no es una receta o una estructura cerrada; sus secciones, totalidad e incluso su orden son susceptibles de modificaciones en función de las necesidades específicas de la imagen a analizar, para este caso los graffitis. En este sentido, se han elegido algunas secciones que servirán para analizar los graffitis, premiando la intencionalidad del autor. Para revisar las fichas técnicas de cada una de las imágenes que se muestran en este apartado, por favor revisar los anexos.

Lo primero es llegar, pintar y expresar tus ideas. De entrada yo decido pintar lo que quiero y lo que me gusta. Normalmente la gente piensa que tenemos tiradas como políticas; no necesariamente tiene que ser eso, a veces pintamos cosas que existen, cosas que no, cosas que nosotros creamos, cosas que pensamos; usamos mucho la imaginación y pues eso es lo bonito. Tratamos de hacer de las calles como alguna galería urbana, por decirlo de alguna manera (Orbe, comunicación personal, 2015).

Imagen 34
Graffiti realizado por Orbe, 2011



Fuente: Archivo del autor

Esta pieza fue elaborada por el autor en 2011, surge en la coyuntura de las elecciones presidenciales de 2012. En su página personal de facebook expone que la interpretación de la pieza “es a discreción” lo que permite al espectador especular sobre la imagen, asentir o discernir en relación al discurso que se plasma. Lo que se puede destacar al respecto es que la realidad circundante, los fenómenos sociales, políticos o históricos que se suscitan en ese

momento histórico, en la ciudad, en las noticias, en los medios virtuales, trastocan, influyen y permiten al autor expresar lo que piensa con respecto a una temática política.

En un somero ejercicio para descubrir el discurso que contiene la pieza y haciendo uso de elementos compositivos de la imagen se puede decir que es una composición con encuadre horizontal. El plano general de la imagen considera un personaje de la vida real “Peña Nieto” como elemento central de la obra, y dos personajes más (ratas); el autor hace uso de degradados y brillos para dar volumen y mayor realismo a los personajes. Se observan, como se ha mencionado, dos elementos: ratas en un primer plano, una dibujada con una tendencia realista y la otra caricaturizada. Por el otro, un personaje de la política mexicana del cual el autor resalta con expresividad el rostro, haciendo uso del dibujo y el volumen. El fondo de la pieza sobresale por el uso del color rojo entremezclado con algunos otros elementos como líneas, formas geométricas, que lo adornan para evitar que éste sea totalmente plano; asimismo destacan grafías o textos que comunican un mensaje. Por un lado están los *tags* o firmas del autor y el *crew*, y por el otro un mensaje que resalta: “también necesitaré de tu voto”.

En esta obra el autor intenta establecer una postura personal en torno a las elecciones presidenciales de 2012. La obra, como se ha mencionado, se elaboró durante la campaña presidencial efectuada meses antes de los comicios electorales. Un fuerte contendiente de dicha campaña era Enrique Peña Nieto (ahora presidente de la república). En ese entonces en el *vox populi* se manejaba la intención de imponer a toda costa a dicho candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En ese sentido, el autor representa el sentir de muchos con respecto al “candidato” y al partido al que pertenece. Las ratas representan al PRI, a la política y a los políticos, esta sátira hace alusión “al robo”, “la corrupción”, mientras que el personaje de Peña Nieto se queda en un fondo, señalando con el dedo “la posible imposición”.

El autor, reconoce la imaginación y la creatividad (véase imagen 35) como condiciones importantes para expresar lo que se piensa, lo que gusta, lo que se vive; de ahí la importancia del *graffiti* como medio de expresión y comunicación y como senda para reposicionar-los como sujetos creadores.

Imagen 35
Graffiti realizado por Orbe, 2014



Fuente: Archivo del autor

Esta imagen es una de las obras realizada por Orbe en el año 2014, está dedicada a su hija y fue ejecutada antes de su nacimiento. El autor comenta que esta pieza es mucho más especial que el resto de sus obras, pues representa un período importante en su vida personal; simboliza una mezcla de emociones y sentimientos que experimentaba en ese momento.

Un color ocre fondea la pieza; una cigüeña, símbolo del alumbramiento de un nuevo ser en primer plano parece emerger de las letras; en segundo plano está la firma o las letras creadas en estilo 3D. Pareciera que las letras y el elemento de la cigüeña no se separan, no se alcanza a definir si es fondo o figura; la composición es equilibrada en peso y colorido.

El encuadre de la obra es horizontal, el fondo es plano, aunque se destaca el juego visual entre fondo-figura. Se enfatiza el elemento textual: el *tag* del autor, estilo inherente a la cultura graffitera. La técnica usada en esta obra es el aerosol sobre muro, aunque resalta el

uso de pintura vinílica y brocha para el fondo. En la retórica del *graffiti* esta obra puede clasificarse como abstracto o narrativo. Con un toque expresionista, haciendo gala de la técnica del aerosol, el autor nos revela lo que imagina y lo que vive en un periodo especial de su vida cotidiana. Su pieza es una grafía propia, un grito emocional que hace gala de su estilo personal.

Dkdenz

Este autor se inclina por la ejecución de piezas cuyo contenido es un reflejo de lo que piensa acerca de la televisión, los medios, las noticias, el sistema, la política. Para este autor sus piezas se traducen en ficciones o metáforas que reconstruyen el momento histórico, los sucesos sociales, el cotidiano, la historia (véase imagen 36). Desde algunas de sus propuestas él expone el compromiso que asumen los *graffiteros* como jóvenes críticos y sujetos históricos y reivindica el papel del *graffiti* como medio de comunicación:

todas las cosas que yo pienso de la televisión, de las computadoras, de los medios, de todo eso, lo reflejo de manera iconográfica. Esa es la manera de transmitir mi mensaje. Mi enemigo bien identificado es el sistema, que siempre nos ha frenado, infectado. Habían muchas cosas que yo sentía que debía decir al respecto y mis piezas hablan de ello. La calle es un museo donde mis trabajos son expuestos y me ha ayudado a saber cuáles son las imágenes que más gustan y saber qué entiende la gente con respecto a la crítica que yo quiero dar (comunicación personal, 2015).

Imagen 36
Pieza realizada por Dkdenz, 2013





Fuente: Archivo del autor

*Pakal kósmiko y la flota kósmica.*³⁴ La pieza estuvo ubicada en algún muro de la calle Ejército Nacional a la altura de la Avenida Diego Dugelay. Esta pieza fue creada por *Dkdenz* en el año 2013, fue dibujada y pintada con rotuladores, acrílico y tinta, recortada y pegada sobre muro; se ocupó técnica mixta. El personaje principal es una representación de Pakal, gobernante del señorío maya de Palenque, quien aparece montado sobre una especie de nave extraterrestre. Está es una reinterpretación que el autor hace del relato que expone que Pakal era un ser extraterrestre que aterrizó en territorio maya y compartió con ellos distintos conocimientos, hasta el punto de ser considerado una deidad. Con esta idea el autor plasma una serie de naves pilotadas por mayas. Pakal es el conductor de la nave que encabeza la cuadrilla, imagen que se repite tras de él y genera un punto de tensión que marca la dirección que siguen el resto de los elementos compositivos de la pieza.

La pieza está realizada con la técnica de papel sobre muro (técnica que define al autor). Cada nave que forma parte de la composición y fue hecha individualmente, a mano para posteriormente ser pegada una a una, cuidando que la disposición de los elementos

³⁴ El nombre de la pieza se escribe en este texto, tal cual lo cita el propio autor en su página personal de facebook

fuese adecuada y tuviera armonía. El autor hace uso de la repetición y seriación de los elementos en un encuadre horizontal. Resalta el fondo (que es la pared misma) y la figura. La estructura en su conjunto posee equilibrio y ritmo. La paleta de colores resalta por el uso de tonos fríos en una gama de azules y verdes.

Para esta obra el autor recurre a la memoria histórica, a los mitos y a las creencias para presentar gráficamente lo que imagina. La cultura maya y su cosmovisión traducida en historias se revela en esta obra. La interiorización de esta cultura milenaria es natural para el autor de origen maya yucateco.

DygNojoc

Otro de los exponentes del *graffiti* en San Cristóbal es *Dyg Nojoch*. Cabe resaltar que su presencia dentro de la ciudad y la cultura graffitera es fuerte. Sus piezas se definen por la representación de objetos identificables mediante imágenes reconocibles; imágenes que aparecen distorsionadas o idealizadas a través de la intensificación de alguno de sus aspectos. A través de sus obras este joven expone la relación intrínseca que el graffitero posee con su cultura, su contexto y finalmente con el espacio urbano y la ciudad (Véase imagen 37).

Imagen 37
Pieza realizada por Dyg Nojoch, 2014



Fuente: Archivo del autor

Esta pieza fue realizada por *Dyg Nojoch* en el año 2014. En esta obra el autor hace uso de una diversidad de colores, destaca el uso de amarillos, verdes, azules y rojos y el negro para delinear los contornos. Los elementos compositivos de la imagen son líneas y puntos cargados de color; formas más reconocibles como elementos de la naturaleza: caracoles, peces, insectos. Formas que convergen, salen y entran sin dirección. Todo ese universo de colores y formas son acogidos en un envolvente que tiene la forma de un pez o lo que pareciera ser un pez. El encuadre es horizontal, una composición centrada que posee una circundante. El fondo se compone de degradados con tonos cálidos (rojos y amarillos). La obra posee equilibrio tanto en forma como en colorido, la saturación de elementos dentro de la figura del pez es una invitación a no dejar de mirar, a desentrañar cada signo, cada grafía, cada línea.

Este autor, quien se define a sí mismo como decorador del espacio, o la ciudad, por lo general recurre a elementos orgánicos y la re-interpretación de los mismos (hojas, aves, insectos) o bien personajes ficticios que manan de su imaginación, entes híbridos que a veces pueden parecer alebrijes, seres de la naturaleza o seres extraños que no poseen una razón. También recurre a elementos propios de su cultura materna, la indígena: los tejidos, la iconografía, los colores (véase imagen 4). Sus obras tienden más hacia lo que se conoce como mural urbano dentro del *Street art*, debido a las proporciones de las piezas y la búsqueda de la decoración del espacio urbano más que la irrupción visual del mismo. Para el autor el contexto y el paisaje que rodea a la obra es fundamental para el proceso de creación de la misma, de esta forma y haciendo uso del figurativismo, él decora el espacio urbano.

Para esta pieza el graffitero recurre a su cotidiano y a su cultura al expresar los colores que tiene interiorizados: rojos, amarillos y sus escalas tonales. El uso de los dibujos orgánicos emana de manera natural de sus manos. Los insectos, los entes imaginarios cobran vida, en esta y cada una de sus obras. El autor emula algunas veces los tejidos de la ropa de su madre, los insectos que vio de niño, las historias que escuchó de su abuelo; todo esto tiene sentido cuando él hilvana en cada mural sus propias historias. Sus obras son narrativas, se clasifican dentro de la tipología del *graffiti* narrativo o mural urbano.

Lo antes descrito permite argumentar que estas inscripciones en muro son un lenguaje, un medio de expresión y de comunicación. Nacen gracias a un proceso autoreflexivo ejercido por el graffitero que mira continuamente su propia historia, recurre al recuerdo o a la memoria y a su propia realidad.



CONCLUSIONES

El *graffiti* es un medio de expresión utilizado por el graffitero para comunicar su sentir y pensar sobre la realidad que experimenta. Como resultado de una práctica cultural situada en tiempo y espacio responde a la identidad comunitaria o cultural que existe y a los significados culturales que se generan en torno a las distintas prácticas que se gestan en el espacio urbano. Los significados culturales que la sociedad ha impuesto al *graffiti* se dan en dos sentidos: como acto vandálico y como acto artístico. El primero es considerado así porque se realiza clandestinamente y posee significados incomprensibles para la sociedad; además de que resulta invasivo o degradante a la vista; el segundo, se considera así debido a que las imágenes son mucho más elaboradas, armónicas y pueden cargar con mensajes que pueden resultar compatibles con lo que piensa cierto grupo de la sociedad. En ese sentido, las intervenciones son más toleradas, comprendidas, e incluso son solicitadas por la misma sociedad o la autoridad.

El *graffiti*, más allá de esos significados otorgados por la sociedad, he querido demostrar, es una representación empapada de cultura e, independientemente de la técnica que se ocupe, es un medio de comunicación utilizado por los individuos cuya simbología y enunciación recoge y enmarca la situación que se vive en la ciudad o en cierto contexto frente a temas políticos, ambientales, sociales y de justicia. Para el graffitero esta forma de expresión implica reconocer y reconocerse en torno a la realidad de la época en que se vive, comprender su postura ante ella y así elegir libremente en todo momento el nivel y la condición en la quiere representar y presentar su arte.

Bajo esta mirada es importante afirmar que los jóvenes hacen uso del *graffiti* en el espacio urbano como lenguaje para manifestar formas de pensamiento, imaginarios individuales o colectivos, visiones contestatarias o expresivas; por ello es la manifestación de lo que los jóvenes imaginan, piensan, sienten. En tanto eso, y como se ha explicado a lo largo de esta tesis, importa estudiar su manifestación en una ciudad como San Cristóbal de Las Casas.

En este sentido se puede afirmar que San Cristóbal de Las Casas ha sido resemantizada por la diversidad de imágenes que han vestido sus calles, muros, bardas desde hace más de dos décadas. Ello nos habla de que la práctica cultural-artística del *graffiti* se ha sostenido y vuelto cada vez más común entre los jóvenes. Desde dicho aspecto la ciudad se encuentra en constante construcción, no es estática ni uniforme, es un espacio que se construye y constituye no solamente por elementos urbanísticos, estructurales, turísticos y arquitectónicos, es un lugar vivo; escenario plagado de simbolismos proyectados por individuos que viven la ciudad a partir de la práctica del *graffiti*.

En esta investigación se hicieron presentes las voces de *Dygno*, *Punker* y *Dkdenz* quienes se definen a sí mismos a partir de lo que hacen en el espacio urbano. *Dygno* se define como un “artista mochilero o muralista urbano o decorador del espacio”. *Punker* se define como “graffitero ilegal”. El ser graffitero implica para ellos el reconocimiento como creador o artista urbano, ello los obliga a no dejar de ejercer la práctica, ser constantes. Usan, se apropian y resignifican en los espacios públicos, en el paisaje urbano de la ciudad a través del *graffiti* y sus distintos estilos: murales, pegatinas, rostros, entre otros.

En San Cristóbal de Las Casas los jóvenes graffiteros no son un grupo uniforme, bien pueden ser sujetos de distintas edades que rebasan los 25 años de edad, profesionistas, padres de familia, empleados temporales o desempleados, creadores o artistas visuales por elección; jóvenes con experiencias de vida distintas, estilos y trayectorias bien definidas. Residentes en distintos lugares de la ciudad se relacionan en diferentes espacios socio-culturales como la colonia, la familia, el lugar de trabajo, etcétera. Son Jóvenes reflexivos que se asumen como individuos desde el autoreconocimiento de sus propias condiciones étnicas, económicas y sociales. Lo anterior implica la afirmación de sus propias identidades.

También se puede aseverar que los intereses, sentidos, motivaciones y significados que los graffiteros otorgan a la práctica del *graffiti* y al *graffiti* mismo son variados, independientemente de la forma o la manera que elijan para hacerlo. La práctica del *graffiti* es todavía muy popular en San Cristóbal de las Casas. Las redes sociales, los blogs, *apps*, han visibilizado su trabajo y la práctica cada vez gana más adeptos (Gómez, 2012). Una vez

inscrito en las paredes, el *graffiti* propicia el encuentro y el desencuentro con los otros: otras identidades y nuevos proyectos.

Lo antes escrito sirve como antesala a las conclusiones de esta investigación. Sumergirse al mundo de la práctica del *graffiti* de la mano de los graffiteros participantes tendió un puente hacia el sujeto. Ver al graffitero como creador permitió entender los entresijos de la práctica del *graffiti* desde la mirada del afuera y así entrever los elementos de análisis para cimentar a la *Ciudad Imagenada*, construcción social, ciudad invisible (Calvino, 1983):

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de intercambio –en todos los sentidos posibles–, también de palabras, de deseos, de recuerdos (Calvino, 1983).

La *Ciudad Imagenada* surge desde las expresiones discursivas (ideas, pensamientos, formas de percibir, imágenes) en torno a la práctica cultural del *graffiti* ejercida por graffiteros en el espacio urbano de San Cristóbal de Las Casas. Para esta investigación es la noción que se usa para definir el concepto de Región.

Es importante comentar que para entender la articulación de esta “ciudad invisible” es menester considerar tres elementos que le dan vida: el sujeto (artista urbano o graffitero), la ciudad (espacio social, urbano, histórico) y el muro (espacio, soporte artístico), así como la relación interior que coexiste entre dichos elementos.

Así florece la *Ciudad Imagenada* misma que abre una veta de posibilidades o propuestas para todo aquel investigador que está interesado en sumergirse en las distintas dinámicas que se gestan en torno a la práctica del *graffiti* en un espacio urbano o contexto social determinado, o incluso en las prácticas urbanas que involucran cualquier tipo de imagen que usa los espacios públicos en contextos urbanos, por ejemplo: exposiciones fotográficas, video mapping, etcétera.

En este sentido, para esbozar con más claridad la gama de posibilidades que implica la propuesta analítica del constructo de *Ciudad Imagenada* es necesario responder dos preguntas: ¿El constructo de *Ciudad Imagenada*, con sus elementos (sujeto-ciudad-imagen

en muro), podría ser aplicado para estudiar el fenómeno del *graffiti* en otras ciudades?; ¿este constructo (sujeto-ciudad-práctica urbana) podría ser aplicado para analizar otras prácticas discursivo-estético urbanas?

Las respuestas podrían sustentarse en la propuesta de Gilberto Giménez (2012) quien arguye que para comprender las identidades urbanas es necesario entender a la ciudad desde la división de “las tres ciudades”: la ciudad morfológica, ciudad socio-política y la ciudad de la gente” (Giménez, 2102:210). Para aclarar lo anterior se resume que la *ciudad morfológica* es aquella porción de cualquier ciudad que está constituida por todo lo observable: terreno, entorno, edificios, transporte, calles, parques, población; la *ciudad socio-política* es el nivel de las prácticas urbanas, comprende el conjunto de los comportamientos sociales, públicos o privados. Las prácticas urbanas pertenecen a esta categoría. Finalmente, el último elemento, la *ciudad de la gente*: ciudad representada, percibida y vivida por sus habitantes. Este es el nivel de los proyectos, motivaciones, imaginarios y la identidad (Giménez, 2012: 210-211).

Dichos niveles son indisolubles y están relacionados entre sí, es decir conforman una ciudad. Bajo dicha propuesta categórica La *Ciudad Imagenada* es una ciudad de la gente, existente en las entrañas de una ciudad morfológica (territorio observable) y nace en el seno de una ciudad socio-política, gracias a una práctica urbana que abraza un comportamiento urbano que se debate entre lo público y lo privado (Giménez, 2012).

La propuesta de Giménez (2012) afianza la vida de la *Ciudad Imagenada* como constructo que posibilita el estudio de la práctica del *graffiti*.

La *Ciudad Imagenada* es una forma analítica de comprender diversas dinámicas urbanas propias de culturas urbanas que emanan en las venas de una ciudad y no particularmente de la dinámica del *graffiti* en San Cristóbal de Las Casas.

El siguiente esquema, muestra el constructo de la *Ciudad Imagenada* como propuesta visual (véase figura 2).

Figura 2
Esquema de La Ciudad Imagenada



Fuente: Elaboración propia, 2016

En la figura es posible observar a los tres elementos del constructo de la *Ciudad Imagenada* desde la práctica del *graffiti*: el creador (sujeto); la imagen en muro (*graffiti*) y la ciudad (como complejo social). Están presentes también las tres ciudades de la propuesta de Gimenez (2012): morfológica, político-social y de la gente. El triángulo rojo funciona como la espiral que pretende dar cuenta de la relación indisoluble, intrínseca que coexiste entre las piezas.

Sí se comprende la simbiosis entre los elementos es posible vislumbrar y percibir la dinámica de la *Ciudad Imagenada* en tanto ciudad invisible, o la dinámica de cualquier ciudad invisible fundada desde alguna práctica urbana en el espacio de alguna ciudad. Así, pienso

que es viable estudiar cualquier región fundamentándose en la noción de que la región en sí misma también es un constructo. De esta manera se pretende responder a las preguntas planteadas.

Se reafirma entonces que si los elementos que se proponen en el constructo existen y se adecuan a cualquier práctica cultural-artística que involucre a la imagen (fotografía, mapping) en cualquier espacio urbano (barrio, delegación o ciudad) es posible entender la dinámica de la misma práctica y descubrir quizás una ciudad invisible, que puede llamarse *La Ciudad Imagenada*, o como el investigador lo considere.

Una vez revisada la teoría y el marco contextual de la *Ciudad Imagenada* en San Cristóbal de Las Casas definitivamente se debe inferir en que los elementos sujeto-ciudad-imagen muro pueden y deben ser aplicados para estudiar el fenómeno del *graffiti* en otras ciudades.

Adentrarse a la génesis de la propuesta analítica de la *Ciudad Imagenada* ha posibilitado inspeccionar otras vertientes en otros campos o áreas de estudio que no se tenían contemplados. El creciente interés del área de los estudios urbanos o los estudios de la ciudad por entender el crecimiento y la dinámica de las ciudades contemporáneas y su articulación política-social; las nuevas formas de ciudadanía; las distintas tendencias de lo urbano desde la propia vivencia y experiencia de los habitantes, ha abierto la posibilidad de mezclar distintos campos de estudio como propuesta de un trabajo transdisciplinario que persigue la comprensión de las dinámicas de las prácticas urbanas-sociales-artísticas; el estudio de las juventudes y de los actores sociales y las distintas dinámicas que juegan las ciudades, los espacios urbanos, espacios locales en el mundo contemporáneo.

Para concluir se cree firmemente que como dice Silva (1993) “la ciudad es un escenario de lenguajes, recuerdos y sueños; de imágenes y variadas escrituras; un escenario idóneo para un renacer” y que como dice Imbert (1987:191) “la ciudad es palimpsesto. Es un ser inacabado, que se va construyendo de acuerdo con los recorridos que en ella se efectúan”. La ciudad (cualquier ciudad) nunca termina de construirse, por tanto, nunca termina de existir. Su relación con el infinito genera distintas ciudades que existen como los imaginarios. La gente re-crea la ciudad con sus prácticas en el espacio urbano, las prácticas

urbanas se re-crean con la ciudad, mientras los individuos se reinventan y re-significan en un incansable juego de vida.



BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, F.J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Memoria para optar por el grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, departamento de dibujo. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/11419/1/T32410.pdf>
- Álvarez-Gayou J.L (2012), Como hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología, Paidós-Ecuador, pp. 222
- Arteaga N. y J. Arzuaga (2014), "Derivas de un performance político: emergencia y fuerza de los movimientos 131 y YoSoy132" en *Revista Mexicana de Sociología*
- Alvarez, M. (9 de marzo de 2014). *Arte urbano: de las calles a las redes*. Obtenido de Paradigmas. Revista de investigación: <http://www.paradigmas.mx/arte-urbano-de-las-calles-a-las-redes/>
- Arreola, J. (2005). *El graffiti: Expresión identitaria y cultural. Tesis maestría*. México: UNAM.
- Arreola, J. (1975). *Antropo-lógicas*. Barcelona: Península.
- Augé, M. (2001). *No-lugares y espacio público*. Francia: Cuadernos de arquitectura y urbanismo.
- Augé, M. (2000), *Los no lugares, espacios del anonimato*. Una antropología de la sobremodernidad, Madrid, España; Editorial Gedisa, p. 125
- Ávila, E. (2015), *Semblanzas de la Historia de México. Siglos XIX, XX, XXI*, México, D.F.: Talleres Estampa Gráfica, ISBN978-607-96565-4-6, pp.299
- Azás, M.L; Guérin, A. (2012), "Poner el cuerpo": Intervenciones artístico políticas en la ciudad" en *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, artículo en PDF disponible:http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%203%20Protesta%20Conflicto%20Cambio/Ponencias/AZAS,%20Mar%EDa%20Laura.pdf
- Barthes, R. (1994). *Semiología y urbanismo. Obras completas. Ediciones du Seuil*, 439-446.
- Bermúdez. E. (2001). "Consumo cultural y representación de identidades". Ponencia presentada en el Congreso *LASA 2001* celebrado en la ciudad de Washington DC del 6 al 8 de septiembre del 2001. Universidad Del Zulia. Facultad De Ciencias Económicas Y Sociales, Centro De Estudios Sociológicos Y Antropológicos
- Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1960, p. 541.
- Benedico, I. (2008). "Creatividad, identidad y corporeidad" en *Revista Encuentros multidisciplinares*, núm 28, año 10, pp. 63-68.
- Beuchot, M. (2007), "Imaginario Social y hermeneútica analógica", en Grupo Compostela de Estudios sobre Imaginarios Sociales (GCEIS), publicado el 9 de junio de 2007, disponible en: <http://gceis.net/contenido/imaginario-y-hermeneutica>
- Bonfil, B. G., Valenzuela, A. J. M. (1992). *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Plaza y Valdes.
- Bourdieu. P. (1981). *La reproducción*. Barcelona, España: Les Editions Minuit.
- Bourdieu, P. (1999) "Espacio social y espacio simbólico", en *Cosas dichas..* Barcelona: Gedisa, p. 136 Candela Valdéz, Ximena M., *The walls tell us: estencil and graffiti*, glaigit@yahoo.com.ar Carmejo R, Armando J. (2006), "La epistemología constructivista en el contexto de la post-modernidad" en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 14, publicación Electrónica de la Universidad Complutense | ISSN 1578-6730, PDF, disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/14/ajcarmejo.pdf>
- Bourdieu, P. (2003). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: siglo XXI.

- Borja, J. Muxí, Z. (2000), "El espacio público, ciudad y ciudadanía". PDF disponible en: http://www.esdi-online.com/repositori/public/dossiers/DIDAC_wdw7ydy1.pdf
- Boxó, J. et al. (2013, ene-mar). *Teoría del reconocimiento: aportaciones a la psicoterapia*. Retrieved from Scielo. Artículos: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352013000100005
- Calvino, I. (2012). *Las ciudades invisibles* (Vol. 3). Siruela.
- Campos, L.; López, L. (2004). "Identidad y memoria urbana. Recuerdo y olvido, continuidades y discontinuidades en la ciudad". En *Revista de Urbanismo*. Núm. 10. Junio. Pp. 24-32. PDF disponible en: <http://www.revistaurbanismo.uchile.cl>
- Candia, P. y Rodríguez, A. (2011). *Graffiti como manifestación de disidencia en América Latina*. México: Universidad Iberoamericana.
- Capdevielle, J. (2011). "El concepto de *habitus*: "con Bourdieu y contra Bourdieu". En. *Anduli*. Núm. 10. p. 31-45. PDF disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3874067.pdf>
- Carrion, F. (2007). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electra.
- Casas, B., Quintero, P. y Zapian, M. (2007). *Graffiti en México: arte marginal y trasgresor*. Obtenido de discurso visual. Revista digital. Cenidiap. Enero-Abril. No. 8: <http://discursovisual.net/dvweb08/entorno/entmarcela.htm>
- Castro, M., P. V, et.al. (2003), "¿Qué es una ciudad? Aportaciones para su definición desde la prehistoria" en *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona. Vol. VII, núm. 146(010). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146%28010%29.htmdefinicion.de>. (s.f.). *Definicion de la palabra "muro"*. Obtenido de [definicion.de](http://definicion.de/muro/): <http://definicion.de/muro/>
- Comins, I. (1999). *Cultura de la Paz, hacia una búsqueda del reconocimiento*. España: Forum de Reserca. ISSN: 1139-5486. Retrieved from <http://www.uji.es/publ/edicions/jfi4>
- Cruz, T.(2010), "*Writers, Taggers, Graffers y Crews*. Identidades juveniles en torno al grafito", en *Nueva Antropología*, Vol. XXIII, núm. 72, enero-junio. México: Asociación Nueva Antropología. A.C. pp. 103-120, (PDF) disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15915677006>
- Cruz, T. (2008)"Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles", *Revista Última Década, CIDPA, No. 29, II Semestre, 2008*, Valparaíso, Chile.
- Curbelo, N. (2004). Las Expresiones Culturales como agentes de cambio en grupos juveniles violentos. PDF disponible en: http://www.alfonsozambrano.com/bandas_pandillas/181009/bjp-expresiones_agentes_cambios.pdf
- Chacón, J.C y Cuesta, O. (2013). "El grafito como expresión artística que construye lo político: pluralidad de mundos y percepciones. Una mirada en Bogotá". En *Revista Nodo*. No 14, Vol. 7, Año 7. P. 65-76. Enero-Junio. Bogotá, Colombia: Fundación Universitaria Los Libertadores
- Chamberlin, M. W., (2009), *Pronunciamento del foro graffiti, juventudes y resignificación de los espacios públicos*, 8 junio 2009, artículo publicado en: <http://alasdecolibri.wordpress.com/2009/06/08/pronunciamento-del-foro-graffiti-juventudes-y-resignificacion-de-los-espacios-publicos/>
- Chamberlin, M. (2009, mayo 31). *Asesinan a joven escritor de graffiti en San Cristobal de las Casas, Chiapas*. Retrieved from Alas de Colibrí: <https://alasdecolibri.wordpress.com/2009/05/31/asesinan-a-joven-graffitero-en-san-cristobal-de-las-casas-chiapas/>
- Chávez, G. (2006), "En la pintura mural mexicana. Una experiencia en Do mayor" *Crónicas*, núm.12, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, octubre, 2006, México, p. 2-19
- De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano I. *Artes de hacer*. México: UI-ITESO.
- De Diego, J. (1997), "La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano".En *Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*, Zaragoza, España: Departamento de

- Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, PDF disponible en <http://www.graffiti.org/faq/diego.html>
- definicionabc. (2016, junio 7). *Definicionabc*. Retrieved from Definición de expresión: <http://www.definicionabc.com/comunicacion/expresion.php>
- Delgado, M. (2003): "Reflexiones sobre la antropología urbana", en el Seminario *Reflexiones en torno a la Antropología Urbana*, LGAC Metrópolis: imaginarios, símbolos y retóricas urbanas, septiembre, ENAH PAS, México. Fidel, C. (10 de enero de 2016). *El grafiti es expresión pura*. Obtenido de El espectador: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-grafiti-expresion-pura-articulo-609835>
- Díaz, A. et.al. (2012). " Los jóvenes son sujetos políticos... a su manera". En. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 17, núm. 57, abril-junio. Maracaibo, Venezuela: Universidad de Zulia. PDF disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/279/27922814010.pdf>
- Domínguez, M. G. E. (2007). De la mirada cenital a la mirada impura: la ciudad como experiencia estética. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, (11), pp.281-286.
- Echeto, R.(2000). "Rayas: el dibujo como experiencia de conocimiento". En *Letralia. Tierra de las letras. Sala de Ensayo*. Año. 5. Núm. 94. Cagua, Venezuela. Revista electrónica, disponible en: <http://letralia.com/94/en02-094.htm>
- Feixa, C. (1999). De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud. Barcelona: Editorial Ariel.
- Figuerola-Saavedra, F. (2007). "Estética popular y espacio urbano: El papel del grafiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio". En. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*,. Enero-junio. Vol. 62. Núm. 1. pp. 111-144. Disponible en: Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/traves-del-graffiti-de-la-pared-los-libros/el-graffiti-en-la-actualidad#sthash.yLZHtW9n.dpuf>
- FUHEM. (octubre de 2002). *Vivre ensemble autrement*. Obtenido de Secretaria de Estado para la Cooperación al Desarrollo de Bélgica FUHEM: <http://www.fuhem.es/ecosocial/dossier-intercultural/contenido/9%20EL%20CONCEPTO%20DE%20IDENTIDAD.pdf>
- Gabbay, C. (2013, diciembre). *El fenómeno posgraffiti en Buenos Aires*. Retrieved from Aisthesis No. 54: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200007
- Galbis, A. (2013-2014). Como datar la obra pictórica. Documento inédito elaborado para el curso Metodologías y poéticas de la pintura de la Maestría en Artes Visuales, Práctica Artística y Pensamiento de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y Universidad Politécnica de Valencia
- Galicia, S. G. (2008). Dark: Narrativas de Identidad Juvenil. En. *Revista Mexicana de Orientación Educativa*, Vol. 6. Núm. 14. pp- 1-8.
- García-Canclini, N. (2005). *Sociedades híbridas*. Argentina: Editorial Paidós.
- García, M. (2004). Prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en El Raval (Barcelona): aportaciones desde la comunicación. Tesis doctoral. Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació. Facultat de Ciències de la Comunicació. Universitat Autònoma de Barcelona
- Gimenez, G. (1995). *Introducción: Cultura, identidad y discurso popular*. México: COLMICH-ITESO.
- Giménez, G. (1997). *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. Obtenido de Frontera Norte Vol. 9, Núm. 18, Julio-Diciembre de 1997: http://www.colef.mx/fronteranorte/articulos/FN18/1-f18_Materiales_para_una_teor%EDa_de_las_identidades_sociales.pdf
- Giménez, Gilberto (2007) "Cultura, identidad y metropolitano global" en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA, pp. 265-289
- Giménez, Gilberto (2011) "Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas" en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, año. 6, núm. 11, México: CONACULTA, pp.

109-132

- Gleizer, M. (2012). *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. México: FLACSO.
- Gómez, C. (2012). *Nuestra galería es la calle... El graffiti como práctica sociocultural y participación política de las y los jóvenes grafiteros en San Cristobal de las Casas, Chiapas*. Tesis Maestría. Chiapas: CESMECA.
- Gómez, S. (2007). "La Huella de nuestros pasos, flujos e intervención comunicativa en muros de Bogotá". Recurso Electrónico. Editorial Pontificia, Universidad Javeriana
- Gómez, J. (octubre de 2014). *Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristobal de las Casas, Chiapas, México*. Obtenido de Revista latinoamericana. Segunda sección CINDE: Estudios e Investigaciones. DOI:10.11600/1692715x.12211120514: <http://revistalatinamericanaumanizales.cinde.org.co/wp-content/uploads/2014/10/v12n2a12.html>
- Gramsci, A. (1975). *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el estado moderno*. México: Juan Pablos.
- Guerra, G. (2012). *Corredor Cultural Alternativo en Quito. Política pública en el graffiti: ¿funcionalización de una práctica contrahegemónica?* Ecuador: Universidad Andina Simon Bolivar.
- Gutiérrez, A. (2012). "¿Qué es la movilidad? Elementos para (re) construir las definiciones básicas del campo del transporte". En Bitácora 21. Núm. 2. Dossier Central. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. pp. 61-74
- Gutiérrez, V. (2012) "El análisis del discurso: aportes teórico-metodológicos para el estudio de la migración". En Ariza, M. y Velasco, L. *Métodos cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*. México: Colegio de la Frontera, UNAM. pp. 353-384
- Gutiérrez, V. (2000) "El discurso político. Reflexiones teórico-metodológicas". En *Versión 10*. al. México: UAM-X. pp. 109-125
- Habermas, J. (1987). Teoría de la acción comunicativa, II. Racionalidad de la acción y racionalidad social. *Versión Castellana de Manuel Jiménez Rendón*. Madrid España: Editorial Taurus.
- Hernández, V. (2016, junio 7). *Lenguaje: Creación y expresión del pensamiento*. Retrieved from Razón y palabra. No. 19: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n19/19_vhernandez.html
- Herrera, M. y Muñoz, A. (2008). "¿Qué es la sociedad juvenil? ". En *Acciones e Investigaciones sociales*. Núm. 26. pp. 189-206
- Honnet, A. (2006). El reconocimiento como ideología. *Isegoria No. 35*, 129-150.
- Horcasitas, Olvera, C. (2014). "La ciudad imaginada: un acercamiento antropológico a la semiótica urbana" en *Litoral e*, PDF disponible en: http://litorale.com.mx/litorale/edicion4/PDF/08_La%20ciudad%20imaginada.pdf
- Imbert, G. (1987), "Figuras de lo urbano (la ciudad y su reverso)" en *Estudios Semióticos*, núms. 13–14. Barcelona: Associació d'Estudis Semiòtics de Barcelona, pp. 189–208.
- ITAM. (1993). *Minorías y Liderazgo*. *Estudios filosofía-historia-letras*. México: ITAM.
- Krauss, R. E. (2008), "La escultura en el campo expandido", en *La posmodernidad*, Hal Foster (editor), Barcelona: Ed Kairós, p. 60.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.
- León, G. y Miranda, D. (24 de mayo de 2013). *Las paredes oyen, pero también gritan...* Obtenido de vivirtlatelolco.blogspot.mx: <http://vivirtlatelolco.blogspot.mx/2013/05/las-paredes-oyen-pero-tambien-gritan.html>
- Lindon, A. (2007), "Cultura e imaginarios urbanos, Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?" en Revista *Eure*, Vol. XXXIII, núm. 99, Santiago de Chile, agosto de 2007, disponible en: rgarciacanclini.net/index.php/cultura-e-imaginarios-

- urbanos/66-entrevista-lindon-alicia
- López, A. J.L. (1993). "El Yo, el sí mismo, el otro y el Otro" en *Revista de occidente*, núm. 140, pp. 9-12.
- Margulis, M. y M. Urresti (1998), "La construcción social de la condición de la juventud", pp. 22, PDF disponible en: http://mountainbike.com.co/wp-content/uploads/2015/12/mario_margulis_y_marcelo_urresti_-_la_construccion_social_de_la_condicion_de_juventud_urresti.pdf
- Mato, D. (1994). *Teoría y política de la construcción de identidades y diferencias en América Latina y el Caribe*. Caracas, Venezuela: Editorial Nueva Sociedad, 1era Edición.
- Mato, D. (1995). *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, Consejo Central de Desarrollo Científico y Humanístico,
- Maturana, H. y Porksen, B. (2008). *Del ser al hacer. Los orígenes de la biología del conocer*. Buenos Aires: Ediciones Granica.
- Medina, A. (29 de julio de 2014). *Moviminetos juveniles de contracultura*. Obtenido de PREZI: <https://prezi.com/b7yfqnlvv1ip/movimientos-juveniles-de-contracultura/>
- Melel Xojobal, A. C. & Iniciativas para la Identidad y la Inclusión, A.C. (2011). La identidad estigmatizada: Jóvenes graffiteros, derechos humanos y políticas públicas en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. 2009-2010. San Cristóbal de Las Casas: Inicia
- Méndez, J. (2013). "Graffiti" [Recurso en línea]. *Valladolidwebmusical*. Dirección URL: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>
- Mendoza, V. (2011). *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*. Tesis de Licenciatura en Sociología. México: FES, UNAM, Acatlán.
- Minds, D. M. (2016, marzo 28). *Graffitis, ¿arte o vandalismo?* Retrieved from DW: <http://www.dw.com/es/grafitis-arte-o-vandalismo/a-16950413>
- Mingote, C. y Requena, M. (2013). *El malestar de los jóvenes: Contextos, Raíces y experiencias*. Madrid: Díaz de Santos.
- Moliner, M. (s.f.). *Diccionario de uso español*. Madrid: Gredos.
- Morales Vargas, María de Lourdes (2013) "El estencil político en San Cristóbal de Las Casas. Una metáfora del discurso" en *Anuario CESMECA 2012*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), p.p. 219-239
- Mosquera, A. y. (2001). El espacio oculto del discurso del graffiti en las salas sanitarias universitarias. *Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA)*. *Opción*, Año 17, No. 36, 48-67.
- Mouffe, Ch. (1999). *El retorno de lo político*. Buenos Aires: Paidós.
- Oscra Chaparro. (2004). *Tribus urbanas en los colegios del área metropolitana*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ovalle, L. P. (2005) "Muros. Códigos restringidos", en *Culturales*. Vol. 1. Núm. 2. Julio-diciembre. México: Universidad Autónoma de Baja California. pp. 143
- Pantoja, A. (2007). La imagen como escritura. El discurso visual para la historia. *Revista de Historia*, 185-208.
- Peiró, J. B. (2009) "Presentación", en *Pioneros del graffiti en España*. Berti, Gabriela. Valencia, España: Editorial de la UPV. p 6
- Perez, S. G. (1994). *Investigación cualitativa: Retos e Interrogantes*, Madrid: Editorial la Muralla S.A.
- Pesavento, S.J. (2007). "Ciudades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias" en *Rev Bras. Hist., Jan./June vol.27, núm 53, p.11-23*, PDF disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>.
- Pino, M. (2010). *Pinto, luego existo—importancia del graffiti en Santiago como rescate del patrimonio cultural*. Memoria para optar por el título de Diseñador Gráfico. Santiago de Chile. pp. 75. PDF

- disponible en: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/aq-pino_m/pdfAmont/aq-pino_m.pdf
- Pol, E. (1996) "La apropiación del espacio". En L. Iñiguez y E. Pol (Coords) *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Monografías Psico/Socio/Ambientales. Núm. 9. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Pol, E. et S. Valera (1999) *Symbolisme de l'espace public et identité sociale. Villes en Parallèle*, (PDF) disponible en: <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/villes.pdf>
- Ramírez, A. (2014, julio 24). *6 mdp para borrar grafiti en Zapopan y en la Perla Tapatía*. Retrieved from Milenio. Jalisco.: http://www.milenio.com/region/borrar-grafiti-Zapopan_0_341365901.html
- Ramos, M. E. (2011). "El arte en público en la escena urbana. El arte en la escena urbana". En Una teoría del arte desde América Latina. Jiménez, J. (ed). España: MEIAC/Turner editores. pp. 274-298
- Reguillo, R. (1995). Discurso, rollos y camaleones: Las tonalidades claroscúras de la producción discursiva en las bandas juveniles. *El verbo popular*, 187-199. Obtenido de El verbo popular.
- Reguillo, Rossana (1998), "Culturas juveniles. Producir la identidad: un mapa de interacciones", *Jóvenes, revista de estudios sobre juventud*, México, Causa Joven, año 2, cuarta época, núm. 5, julio-diciembre, pp. 12-31.
- Reguillo, R. (2000). "Pensar los jóvenes un debate necesario" En. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Cap. I. Colombia: Grupo editorial Norma. pp. 19-47.
- Reguillo, R. (2010). *La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares*. México: FCE/CONACULTA.
- Restrepo, A. (2010). *Los jóvenes y sus luchas por el reconocimiento*. México: Revista Nómadas. No. 32.
- Reyes, M. T. (2005). "El campo de producción cultural en Bourdieu". En. *Pierre Bourdieu. Campos de conocimiento: Teoría social, educación y cultura*. Gallegos, C. Et.al (coords). México: UNAM-FCPys-CEBTS. Pp. 245-257
- Rizo García, M. (2005). La ciudad como objeto de estudio de la comunicología: Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación "Ciudad y comunicación". En *Andamios*, Vol. 1. Núm. 2. pp. 197-225.
- Robertos J., J C. "Reflexiones desde la antropología en torno al concepto de región" en *Ketzalcalli 1/2010: 3-1*, Universidad de Quintana Roo, México, (PDF)
- Robledo, C. (1999). *El lenguaje de los signos marginales en la pintura*. México: ENAP.
- Sánchez, A. (2010). *Significados culturales del grafiti a la luz de la narrativa de graffiteros bogotanos*. Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Psicología. Colombia.
- Sandín, M. P. (2004). "Investigación cualitativa en educación. Fundamentos y tradiciones" en *Revista Electrónica de Evaluación e Investigación*, publicada el 13 de septiembre de 2007, Saber ULA Editores.
- Sandoval, A. (2002). Para una lectura de *grafittis* en las ciudades de América Latina. Ensayo escrito para el Seminario (Magíster en Estudios Latinoamericanos). Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. PDF disponible en: www.sitiosur.cl/descargadocumentos.php
- Shaw, M. (2003). América Latina: conflicto, violencia y paz en el siglo XXI. En F. S. Shaw, *El papel y el carácter de la guerra en la transición global* (págs. 30-42). México: Insumisos Latinoamericanos.
- Silva T. A. (1986) "Una ciudad imaginada: *Graffiti* y expresión urbana", Bogota: U.N, p.28 Pdf, disponible en: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/23-revista-dialogos-la-ciudad-como-comunicacion.pdf>
- Silva, A. (1987). Punto de vista ciudadano, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá

- Silva, A. (1988). *Graffiti: Una ciudad Imaginada*, Bogotá: Tercer Mundo Editores,
- Silva, A. (1993). Ciudad imaginada. *Signo y Pensamiento*, 12(22), 18-27.
- Silva, A. (2004). *La Ciudad como Comunicación*. Bogotá: Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social.
- Solana, I. (2009), "Un pensamiento emergente sobre el arte contemporáneo", en *Andamios*, núm.12, vol. 6, diciembre, pp. 249-277
- Soto V., P. (2011). "La ciudad pensada, la ciudad vivida, la ciudad imaginada: Reflexiones teóricas y empíricas". En *La ventana. Revista de estudios de género*. Vol. 4. Núm. 34. pp. 7-38. PDF disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362011000200003
- Stano, S. (2008). *Bajp el velo de los medios de comunicación. Semiótica del hijab entre oriente y Occidente*. Turín: Universidad de Turín.
- Taguenca B., J. A. (2009), "El concepto de juventud" en *Revista Mexicana de Sociología* 71, núm.1 (enero-marzo, 2009), México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, pp.159-190.
- Tamayo y Tamayo, M. (2004). *El proceso de la investigación científica*, (4ta ed).México: Ilmus. Pp. 111-141.
- Taylor, S. J., y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós Básica, Segunda Edición.
- Tella, G. y Robledo. L. (2012). "Los grafitis y la inclusión social de los jóvenes". En. *Diario Perfil, Suplemento El Observador*. Julio 28. Buenos Aires, Argentina. pp. 54-55.
- Thiebaut, C. (2005). Mal, daño y justicia. *Revista Filosófica No. 7*, 65-86.
- Tomadoni, C.; Romero Grezzi, C. (2014). "El lugar como categoría de análisis del espacio público. Complejidad, (in)materialidad, resignificación y planificación del espacio público". En *Gestión y Ambiente. Vol. 17. Núm. 1. Noviembre*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. pp. 99-113. PDF disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1694/169432879007.pdf>
- Toro, M. (2014). "Un paseo por los lugares de Marc Augé". En *La Ciudad Viva. Revista Electrónica*. Publicación del martes 22 de abril. Disponible en: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=22966>Torres, Eduardo (2010), La ciudad desde los imaginarios urbanos, publicado el viernes, 19 de febrero de 2010 en <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=3569>
- Urbanist, W. (2013). *The Big Picture (Galleries)*. Retrieved from Los Angeles Collaborative Effort *Graffiti Mural*: <http://weburbanist.com/pics/graffiti-styles/4-los-angeles-collaborative-effort-graffiti-mural-2/>
- Urbano, E. (2014). *Estílos y técnicas*. Retrieved from Espiritu Urbano: <http://www.espiritu-urbano.com/>
- Urcola, M. A. (2003) "Algunas apreciaciones sobre el concepto sociológico de juventud" en *Invenio*, Vol. 6, Núm. 11, noviembre, Rosario, Argentina: Universidad del Centro Educativo Latinoamericano, pp. 41-50
- Urteaga, M. (2013). "Cartografías juveniles de la ciudad mexicana contemporánea". En *Perfiles de la Cultura cubana*, Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, núm. 11. Mayo-agosto, disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/article_c.php?numero=11&article_id=300
- Urteaga, M. (2011). *La construcción juvenil de la realidad: jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: UAM/Juan Pablos.

- Valencia, P., M. (2009). "Cartografías urbanas. Imaginarios, huellas y mapas" En *DU & P. Revista Electrónica de diseño urbano y paisaje*. Vol. 5. Núm. 16. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile, p. 17. Disponible en: http://www.ucentral.cl/du&p/pdf/16_huellas_imaginarios.pdf
- Valenzuela, J. (2010). "Juventudes demediadas. Desigualdad, violencia y criminalización de los jóvenes en México". En R. Reguillo (coord.). *Los jóvenes en México*. México: FCE/CONACULTA.
- Valenzuela J.M. (1997) *A la brava ése. Identidades juveniles en México: cholos, punks y chavos banda*. México: El Colegio de la Frontera Norte/Escuela Nacional de Trabajo Social de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valenzuela J.M. (srf). "Identidades juveniles". En *Vida de barro duro, graffiti y cultura juvenil*, Libro inédito. pp.45. PDF disponible en: <http://www.ramwan.net/restrepo/identidad/valenzuela.pdf>
- Valls, A., Bravo. J.L. (2010). "Guión para el análisis de imágenes". En. *positivo-directo*. Barcelona. Disponible en: http://positivodirecto.org/txt/analisis_imagen.pdf
- Van, A. (5 de diciembre de 2009). *Graffiti ilegal y legal*. Obtenido de arturovan.blogspot: <http://arturovan.blogspot.mx/>
- Vargas, X. (2007). *¿Cómo hacer investigación cualitativa?* México: Exeta.
- Vásquez Rocca, A. (2008), "Zygmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana" en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Núm. 19, PDF disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf>
- Vivero, L. (2012). *Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la luchas de clases*. Manizales: Universidad Autónoma de Manizales.
- Weber, M. (1984). *Escritos políticos. 2a Edic.* t.I.
- Yori, C. (1997). "La topofilia: una estrategia para hacer ciudad desde sus habitantes". En *Cuadernos de Estudios Urbanos, Construcción socio-cultural del espacio urbano*. PDF disponible en: <http://132.248.35.1/cultura/2003/ponencias-2/Wpon5.html>
- Zebadual J. P. (2008), *Culturas juveniles en contextos globales. Estudio sobre la construcción de los procesos identitarios de las juventudes contemporáneas*. Tesis para obtener el grado en el programa Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales del Departamento de Antropología Social, Universidad de Granada, Universidad Veracruzana, Universidad de Granada, pp.

Documento en línea independiente

- San Cristobal de las Casas revolutionarystencil, art.* Blog disponible en: <http://paintzflwrs.blogspot.mx/2013/01/blog-post.html>.
- Escritores y escritoras de Graffiti de San Cristóbal, San Cristóbal de Las Casas*, 4 de febrero de 2010 disponible en: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=880812>
- Hacer graffiti en San Cristóbal se ha convertido en un grave delito*, publicado en 2010-01-05 / San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, disponible en: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=880812>
- Lo efímero en el arte urbano; murales y graffitis*. (29 de febrero de 2008). Obtenido de Puerta de tierra: <http://www.puertadetierra.info/noticias/graffiti/graffiti2.htm>
- Plan de Desarrollo Municipal, 2012-2015*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. H. Ayuntamiento de San Cristóbal 2012-2015
- Estencil Art in San Cristóbal de Las Casas* (2013), Adventureswith Cloud People – Travel Blog, disponible en: <http://www.cloudpeopleadventures.com/2010/08/estencil-art-in-san-cristobal-de-las-casas/>

Sitios web

- (<http://alasdecolibri.wordpress.com/2009/06/08/pronunciamiento-del-foro-graffiti-juventudes-y-resignificacion-de-los-espacios-publicos/>)
- (http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/399_libro.pdf#page=9)
- (<http://revista.ujaen.es/rae>)
- (<http://teoriasociologica-sociologia2008.blogspot.mx/2008/10/funcionalismo-estructural-talcott.html>)
- (<http://escrutiniopublico.blogspot.mx/2009/04/represion-grafiteros-en-san-cristobal.html>)
- <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=27471>
- <http://grafitti4b.blogspot.mx/2011/06/estetica-del-graffiti.html>
- <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/23-revista-dialogos-la-ciudad-como-comunicacion.pdf>
- <http://culturacolectiva.com/es-el-graffiti-una-forma-de-arte-incomprensida/#sthash.aohBK3M.dpuf>
- <http://documentos.arq.com.mx/cgi-bin/rate.cgi>
- <http://www.chiapas.gob.mx/media/conoce-chiapas/mapas/municipales/san-cristobal.pdf>
- <http://www.chiapas.gob.mx/funcionarios/estatal/ejecutivo/secretaria-obra-publica>



ANEXOS

Fichas técnicas correspondientes al análisis interpretativo de la obra de los graffiteros participantes en la investigación

Estructura de la *el guión para el análisis de la imagen* propuesto por Valls y Bravo (2005).

Los *grafittis* seleccionados se analizan bajo la siguiente estructura:

1. *Ficha técnica*: Información sobre la imagen: autor, título, año de realización, técnica, dimensiones.
2. *Análisis contextual*: Se considera al autor y su obra y se desarrolla una breve síntesis de la misma, en algunos casos se ahonda en aspectos biográficos relevantes para la misma, siempre relacionando dicha información con el contexto histórico (social, político y artístico). Este apartado permite vincular las características de la imagen con la producción de su autor.
3. *Análisis formal y compositivo*: En este apartado se busca profundizar en los elementos morfológicos y compositivos de la imagen, relacionando en todo momento los recursos detectados con su función expresiva (lenguaje visual). El análisis formal se realiza a partir de elementos como la técnica (soporte, materiales, herramientas y procesos utilizados); color (valor, peso, armonía) y forma. El análisis compositivo se efectúa tomando en cuenta elementos como: formato; distribución de los elementos (ubicación, peso visual, dirección, equilibrio, ritmo, sujeto principal y jerarquías, centro de interés, puntos de atención-tensión) y relaciones en la imagen (figura y fondo, ley de la buena forma, ecos visuales).
4. *Análisis interpretativo*: Este apartado busca detectar tanto el significado de la imagen como las intenciones de su autor. Este análisis se realiza a partir de lo que es efectivamente visible en la imagen, y no de lo que el lector cree ver en ella. Este tipo de lectura, que atiende más a una especulación que a un análisis de los valores reales presentes en la imagen, sólo se justifica desde la óptica del propio lector y por tanto carece de validez. El discurso es un elemento fundamental en el análisis

interpretativo, en este punto se habla de la temática desarrollada, sujeto principal, mensaje, intención, usos y funciones de la imagen (Valls, Bravo, 2010).

Ficha técnica 1

Imagen 34. Graffiti realizado por Orbe, 2011

1.- Ficha técnica:

Autor: Orbe

Título: Obra sin título, realizada en un muro de la calle Presidente Portes Gil, muy cerca de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNACH

Año de realización: 2011

Técnica: Aerosol

Dimensiones: 2.50 metros de ancho x 1.50 metros de alto

2.- Análisis contextual: Esta pieza fue elaborada por el autor en 2011, surge en la coyuntura de las elecciones presidenciales de 2012. En su página personal de Facebook, el autor expone que la interpretación de la pieza “es a discreción” lo que consiente al espectador a desentrañar la imagen, asentir en relación al discurso que se plasma. Lo que se puede destacar al respecto es que la realidad circundante, los fenómenos sociales, políticos o históricos que se suscitan en ese momento histórico, en la ciudad, en las noticias, en los medios virtuales, lo trastocan o influyen y le permiten expresar lo que piensa con respecto a una temática política.

3.- Análisis formal y compositivo: En un somero ejercicio para descubrir el discurso que contiene la pieza, haciendo uso de elementos compositivos de la imagen, se puede decir que la imagen esta compuesta en un encuadre horizontal. El plano general de la imagen considera un personaje de la vida real “Peña Nieto” como elemento central de la obra y dos personajes más (ratas); el autor hace uso de degradados y brillos para dar volumen y mayor realismo a los personajes.

Se observan, como se ha mencionado dos elementos en primer plano “ratas”, una dibujada con una tendencia realista y la otra caricaturizada, el autor resalta la expresividad del rostro de este personaje haciendo uso del dibujo y el volumen; el fondo de la pieza sobresale por el uso del color rojo entremezclado con algunos otros elementos como líneas, formas

geométricas, que únicamente adornan el fondo para evitar que este sea totalmente plano; así mismo destacan grafías o textos que comunican un mensaje, por un lado están las *tags* o firmas del autor y el *crew* y por otro lado un mensaje que resalta “también necesitaré de tu voto”.

4.- *Análisis interpretativo*: En esta obra el autor intenta establecer una postura personal en torno a las elecciones presidenciales de 2012; la obra, como se ha mencionado antes, se elaboró durante la campaña presidencial efectuada meses antes de los comicios electorales. Un fuerte contendiente de dicha campaña era Enrique Peña Nieto (ahora presidente de la república); en ese entonces en el *vox populi* se manejaba la intención de imponer a toda costa a dicho candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En ese sentido, el autor representa en esta obra el sentir de muchos con respecto al “candidato” y al partido al que pertenece. Las ratas representan, en este sentido al PRI, a la política y a los políticos, esta representación satírica hace alusión “al robo”, “la corrupción”, mientras que el personaje de Peña Nieto se queda en un fondo, señalando con el dedo “la posible imposición”.

El mismo autor, reconoce la imaginación y la creatividad (véase imagen 34) como condiciones importantes para expresar lo que se piensa, lo que gusta, lo que se vive; de ahí la importancia del *graffiti* como medio de expresión y comunicación y como senda para reposicionar-los como sujetos creadores.

Ficha técnica 2

Imagen 35. *Graffiti realizado por Orbe, 2014*

1.- *Ficha técnica*:

Autor: *Orbe*

Título: Obra sin título, se desconoce la ubicación

Año de realización: 2014

Técnica: Aerosol

Dimensiones: 2.50 metros de ancho x 1.50 metros de alto

2.- *Análisis contextual*: Esta imagen es una de las obras realizada por Orbe en el año 2014, está dedicada a su hija; hecha antes de su nacimiento. El autor comenta que esta pieza es

mucho más especial que el resto de sus obras, pues representa un período importante en su vida personal; y simboliza una mezcla de emociones y sentimientos que experimentaba en ese momento.

3.- *Análisis formal y compositivo*: Un color ocre fondea la pieza, una cigüeña, símbolo del alumbramiento de un nuevo ser en primer plano parece emerger de las letras; en segundo plano esta la firma o las letras creadas en estilo 3D, pareciera que las letras y el elemento de la cigüeña no se separan, no se alcanza a definir si es fondo o figura; la composición es equilibrada en peso y colorido. El encuadre de la obra es horizontal, el fondo es plano, aunque se destaca el juego visual entre fondo-figura. Destaca también el elemento textual: la *tag* del autor, estilo inherente a la cultura graffitera. La técnica usada en esta obra es el aerosol sobre muro, aunque destaca el uso de pintura vinílica y brocha para el fondo. En la tipología del *graffiti*, esta obra puede clasificarse como un *graffiti* abstracto o narrativo.

4.- *Análisis interpretativo*: Con un toque expresionista, haciendo gala de la técnica del aerosol, el autor nos revela lo que imagina y lo que vive en un periodo especial de su vida cotidiana; su a pieza es una representación propia, un grito emocional que hace gala de su estilo personal.

Ficha técnica 3

Imagen 36. *Graffiti realizado por Dkdenz, 2013*

1.- *Ficha técnica*:

Autor: *Dkdenz*

Título: *Pakal kósmiko y la flota kósmica*.³⁵ La pieza estuvo ubicada en algún muro de la calle Ejército Nacional a la altura de la Avenida Diego Dugelay.

Año de realización: 2013

Técnica: Papel dibujado y pintado con rotuladores, acrílico y tinta, recortado y pegado sobre muro; técnica mixta.

Dimensiones: 2.00 metros de ancho x 1.00 metro de alto

³⁵ El nombre de la pieza se escribe en este texto, tal cual lo cita el propio autor en su página personal de facebook

2.- *Análisis contextual:* Pieza creada por *Dkdenz* en el año 2013. El personaje principal es una representación de Pakal gobernante del señorío maya de Palenque montado sobre una especie de nave extraterrestre. Está es una reinterpretación que el autor hace del relato que expone que Pakal era un ser extraterrestre que aterrizó en territorio maya y compartió con ellos distintos conocimientos, hasta el punto de ser considerado una deidad. Con esta idea el autor plasma una serie de naves pilotadas por mayas, Pakal es el conductor de la nave que encabeza la cuadrilla, imagen que se repite tras de él, genera un punto de tensión que marca la dirección que siguen el resto de los elementos compositivos de la pieza.

3.- *Análisis formal y compositivo:* La pieza esta hecha con la técnica de papel sobre muro (técnica que define al autor), cada nave que forma parte de la composición fue hecha de individualmente, a mano y pegada una a una, cuidando que la disposición de los elementos fuese adecuada y tuviera armonía. El autor hace uso de la repetición y seriación de los elementos en un encuadre horizontal. Resalta el fondo (que es la pared misma) y la figura. La estructura en su conjunto posee equilibrio y ritmo. La paleta de colores resalta por el uso de tonos fríos en una gama de azules y verdes.

4.- *Análisis interpretativo:* Para esta pieza el autor recurre a la memoria histórica, a los mitos y a las creencias para representar gráficamente lo que imagina; la cultura maya y su cosmovisión traducida en historias se hace presente en esta obra. La interiorización de esta cultura milenaria es natural para el autor, de origen yucateco y particularmente en esta obra nos regala también un poco de su origen máyense.

Ficha técnica 4

Imagen 37. Graffiti realizado por DygNojoch, 2014

1.- Ficha técnica:

Título: Sin título, La pieza estuvo ubicada en algún muro de la Colonia Prudencio Moscoso, en la periferia Norte de la Ciudad de San Cristóbal de Las Casas.

Año de realización: 2014

Técnica: Técnica mixta (acrílico, aerosol, rotuladores industriales) sobre muro.

Dimensiones: 2.50 metros de ancho x 1.50 metros de alto aproximadamente

2.- *Análisis contextual*: El autor, quien se considera así mismo como decorador del espacio, o la ciudad, por lo general recurre a elementos orgánicos y la re-interpretación de los mismos (hojas, aves, insectos) o bien personajes ficticios que manan de su imaginación, entes híbridos que a veces pueden parecer alebrijes, seres de la naturaleza o seres extraños que no poseen una razón; también recurre a elementos propios de su cultura materna, los tejidos, la iconografía, los colores (veáse imagen 4). Sus obras tienen tienden mas hacia lo que se conoce como mural urbano dentro del *Street art*, debido a las proporciones de las piezas y la búsqueda de la decoración del espacio urbano más que la irrupción visual del mismo. Para el autor el contexto y el paisaje que rodea a la obra es fundamental para el proceso de creación de la misma, de esta forma y haciendo uso del figurativismo, él decora el espacio urbano.

3.- *Análisis formal y compositivo*: Esta pieza fue realizada por Dyg Nojoch en el año 2014. En esta obra el autor hace uso de una diversidad de colores, destaca el uso de amarillos, verdes, azules y rojos y el negro para delinear los contornos. Los elementos compositivos de la imagen son líneas y puntos cargados de color; formas más reconocibles como elementos de la naturaleza: caracoles, peces, insectos. Formas que convergen; salen y entran sin dirección; todo ese universo de colores y formas acogidos en un envoltente que tiene la forma de un pez o lo que pareciera ser un pez. El encuadre es horizontal, una composición centrada que posee una envoltente; el fondo hace uso de degradados con tonos cálidos (rojos, amarillos). La obra posee equilibrio tanto en forma como en colorido, la saturación de elementos dentro de la figura envoltente (el pez) es una invitación a no dejar de mirar, a desentrañar cada signo, cada grafía, cada línea.

4.- *Análisis interpretativo*: Para esta pieza el autor recurre a su cotidiano, a su cultura al expresar los colores que tiene interiorizados, rojos, amarillos y sus escalas tonales. El uso de los dibujos orgánicos manan de manera natural de sus manos; los insectos, los entes imaginarios, cobran vida en esta y cada una de sus obras, emula algunas veces los tejidos de la ropa de su madre, los insectos que vio de niño, las historias que escucho de su abuelo tienen sentido cuando él hilvana en cada mural sus propias historias. Sus obras son narrativas, se clasifican dentro de la tipología del *graffiti* como narrativos o como mural urbano.