

Historias de pintas, bardas y calles: la construcción de los sujetos pintantes a partir de sus narrativas y prácticas del espacio

Salazar Barrales, María del Pilar

2017

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/3428>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto
Presidencial del 3 de abril de 1981



HISTORIAS DE PINTAS, BARDAS Y CALLES: LA CONSTRUCCIÓN DE LOS SUJETOS PINTANTES A PARTIR DE SUS NARRATIVAS Y PRÁCTICAS DEL ESPACIO

Dirección del trabajo:

DRA. MARCELA IBARRA MATEOS

ELABORACIÓN DE TESIS DE GRADO

que para obtener el Grado de

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y CAMBIO SOCIAL

presenta

MARÍA DEL PILAR SALAZAR BARRALES

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	3
I. Un poco de historia de fondo.....	9
II. La pertinencia de hablar del graffiti como práctica.....	16
III. Objetivos que guían la investigación.....	18
III.1 Objetivo general.....	18
III.2 Objetivos específicos.....	18
CAPÍTULO I. DESMEMBRANDO AL GRAFFITI: ESTUDIOS SOBRE GRAFFITEROS.....	23
1.1 Etapas en el <i>graffiti</i>	24
1.2 El graffiti multitemático.....	29
1.2.1 La semiótica, las definiciones y los <i>escribientes</i>	29
1.2.2 El graffiti como expresión de las identidades juveniles.....	33
1.2.3 Espacio y graffiti.....	41
1.3 Las otras expresiones gráficas urbanas: el reto al concepto de graffiti.....	48
CAPÍTULO II. BOCETOS Y ANDAMIAJES: LA METODOLOGÍA Y LOS ESPACIOS NARRATIVOS.....	54
2.1. Las herramientas etnográficas en el contexto de los pintantes: el inicio.....	57
2.2 El abordaje de los sujetos.....	59
2.1 Primeras suposiciones.....	60
2.2.2 Acercamiento a los pintantes	61
2.3. Espacios abarcados.....	65
2.4. Técnicas y herramientas.....	77
2.4.1 Entrevistas.....	78
2.4.2 Observación participante y conversaciones informales.....	81
2.4.3 Observación digital.....	84
2.4.4 Recorridos.....	85
2.5. Proceso de análisis.....	87
CAPÍTULO III. LOS SUJETOS Y LOS ESPACIOS NARRADOS: LA CONSTRUCCIÓN DE SÍ.....	92
3.1 Aproximaciones teóricas del sujeto: del pensamiento moderno al posmoderno.....	93
3.1.1 La construcción del <i>yo</i> individual.....	96
3.1.2 El retorno del sujeto desde la mirada posmoderna.....	98
3.2 Las prácticas cotidianas y la construcción del sujeto.....	108
3.2.1 Las <i>maneras de hacer</i> la experiencia.....	108
3.3 Las acepciones del espacio y su relación con el sujeto.....	111
3.3.1 La regulación del espacio y la experiencia.....	112
CAPÍTULO IV. LAS EXPRESIONES GRÁFICAS URBANAS COMO EXPRESIONES DE SÍ:.....	120
4.1 <i>A ella le gustaba el graffiti, y a mí me gustaba ella.</i> La autodenominación y los orígenes narrados y pintados.....	121

4.1.1 <i>No somos solos</i> . Decisiones respecto a la familia y pareja	128
4.1.2 <i>Siempre me ha gustado pintar</i> . Profesionalización y estilos propios.....	139
4.2 Momentos de confrontación: ¿quién soy, ¿qué hago y para qué?	142
4.2.1 Expresiones de autonarración: lo que soy y lo que no soy.....	146
4.2.2 Nuevas experiencias y superaciones personales	151
4.3 La práctica como refugio: la descripción gráfica de sí.....	157
4.4 <i>Saca la pinta</i> : la construcción en colectivo y las redes de colaboración	165
4.4.1 La pinta es más que pintar: la barda de San Pedro Yancuitlalpan y sus múltiples relaciones.....	168
4.4.2 Las relaciones con los habitantes.....	171
4.4.3 La construcción simbólica de sí en la pinta	175
4.4.4 Antes de Facebook había <i>Metroflog</i>	177
4.5. Rumbo a una confrontación a la narrativa oficial del espacio.....	184
CAPÍTULO V. <i>SE BUSCA BARDAS QUE DÉ A LA CALLE</i> :	186
5.1 Bardas tomadas, bardas donadas: el libre acceso condicionado.....	187
5.1.1 <i>Ser ilegalero es más que rayar sin permiso</i> : la ilegalidad	191
5.1.2 <i>Que los puercos no nos apañen</i> : Desencuentros con la policía.	195
5.2. La barda como puente, frontera y espacio.....	201
5.2.1 La pinta es un proceso colectivo	203
5.3. La importancia de estar en la calle: manifestación y denuncia pública.....	206
5.3.1 Momentos disruptivos: organización y acción colectiva	209
5.3.2 Transgresiones autorizadas y mensajes no permitidos.....	214
5.4 El espacio es colectivo, pero no público	218
A MANERA DE CIERRE. EL SUJETO PINTANTE.....	223
6.1. El sujeto pintante es una construcción de sí.....	223
6.1.1 Narrativas, prácticas y autodenominación	224
6.1.2 Los espacios biográficos y las redes de colaboración.....	228
6.1.3 Construcción, Deconstrucción y Reconstrucción	229
6.1.4 El espacio colectivo y la práctica del espacio	230
6.2 Retos y obstáculos.....	232
6.3 Nuevos caminos	236
REFERENCIAS	242
ÍNDICE DE TABLAS.....	247
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	247

INTRODUCCIÓN

La ciudad, como entramado de historias siempre me ha parecido fascinante, justamente porque están sucediendo muchas cosas al mismo tiempo. Me atraen sus elementos visuales, sus ritmos acelerados, sus conflictos de la vida diaria, sus procesos. Me atrae, sobre todo, pensar en las personas. Como antropóloga, me gusta saber lo que pasa a mi alrededor, así que me gusta caminarla, porque me siento más cercana a las historias. De todas las historias que se pueden apreciar, el graffiti ejerce sobre mí mayor interés. En un principio eran sus colores, sus formas y su espontaneidad, nunca se sabe cuándo va a aparecer un graffiti en tu camino. Aparecen en los lugares más insospechados. Sólo una vez he sido *víctima* del graffiti, apareció en el portón eléctrico de la casa en la que vivimos mi familia y yo alguna vez. Estaba muy cerca de la Calle Italia, una vía que las personas del lugar siempre advertían como “de cuidado.” Tan de cuidado era que, una vez, desde la esquina de esa calle, que era próxima a la nuestra, escuchamos gritos aterrados. Nos asomamos a la ventana y nos dimos cuenta de que, de un coche, salían unos *tipos* que querían subir a la fuerza a una chica. La chica se resistía y ellos la jaloneaban de la ropa y del cabello. Al final, los agresores desistieron porque los vecinos empezamos a gritar para que la dejaran y llamamos a la policía. Los hombres se fueron asustados, dejando a la chica, asustada y lastimada, y a nosotros en una atmósfera de tensión y un poco de pánico.

Esa era la reputación de la Calle Italia, la cual me gustaba porque estaba saturada con graffiti. Sin embargo, la experiencia que acabo de relatar y la mañana en la que apareció un rayón rojo en nuestra puerta, bastaron para curarme las ganas de pasar por ahí. En ese entonces se decía que los ladrones utilizaban el graffiti para dejarse señas en las puertas de las casas, que eran parte de un código para dar santo y seña de las personas que vivían allí,

por lo que, cuando apareció la marca roja, que luego sabría que se llama *tag*, en la puerta, la familia entró en pánico.

A diferencia del rayón rojo, el graffiti de la calle Italia era más elaborado, y muy impresionante, sin embargo, los vecinos no paraban de decir que, aun así, no era un buen lugar. Eventualmente, por hechos no tan aislados a lo anterior, cambiamos de casa. En verdad, no era un buen lugar: además del graffiti había cerca un *Men's Club* que, incluso, contrató a algunos graffiteros para pintar su fachada emulando las calles de los barrios de Nueva York. Los borrachos y los graffiteros estaban a la orden del día, y nos producía un ambiente tenso, cargado de inseguridad. No que la inseguridad fuera la norma, simplemente no nos sentíamos seguros. No nos sorprendió, una vez que ya habíamos cambiado de casa, enterarnos que justo en la entrada del *Men's Club*, habían asesinado al dueño. Como decían las personas, “no era un buen lugar.”

Años después, ya en la universidad, surgió la oportunidad de trabajar con *graffiteros* en dos proyectos distintos. El primero, fue como parte de una investigación antropológica a manera de prácticas escolares. El segundo, implicó un trabajo remunerado, en un proyecto del Departamento de Prevención del Delito en el Municipio de San Andrés Cholula. Las recomendaciones de mi mamá iban en la tónica del “cuídate mucho,” “puede ser peligroso,” “debes estar siempre atenta.” En este entonces me parecía emocionante trabajar con graffiteros, ya que suponía entrar a un mundo bastante atractivo para mí, un mundo de peligro y de emoción, en el cuál, las reglas existen para romperse, y donde la vida se vive al límite.

Este mundo, por otro lado, también se me presentaba peligroso y confuso, porque suponía estar cerca de todo lo alejado de lo que la sociedad marca como correcto: drogas, violencia, pandillerismo, todo muy alejado de mi propio mundo, o por lo menos esa era mi

impresión como practicante de la licenciatura en Antropología Cultural. El primer proyecto se vio truncado luego de que el *barrio bravo* y la amenaza de violencia se materializara frente a mí en la forma de un robo a unas personas que caminaban a sólo unos pasos frente a mí. Aunque yo no fui la asaltada, no quería esperar a serlo, así que decidí abortar la misión, no sin culpa, y pensando que mi prejuicio y mi miedo “habían podido más que la ciencia”, por lo que, cuando mis compañeros me contactaron para trabajar en el proyecto que buscaba terminar con el pandillerismo de la zona a partir de actividades culturales, donde querían sumar a una antropóloga “con experiencia” en el tema, lo pensé poco y me sumé.

Mi supuesta experiencia en el tema se resumía a algunos acercamientos y pláticas informales con los chicos de San Antonio, y detonaba, eso sí, muchas dudas respecto a lo que podríamos considerar un pandillero. En este punto, ya estaba convencida de que el uso del término *pandillero* era sumamente despectivo e ignoraba el contexto de las personas que hacían graffiti. Para mí, eran personas nacidas y crecidas de la periferia, con oportunidades limitadas y que, si bien, no eran malas, sí eran producto de estas limitaciones sociales. Por otro lado, yo nunca había percibido el graffiti como un problema en San Andrés Cholula. Para mis compañeros y para mí era imperativo que antes de trabajar en una propuesta de actividades culturales realizáramos un diagnóstico respecto a qué actividades ya existían y qué pensaba la gente de los graffiteros. También era importante contactar con los *graffiteros* para poder ofrecer las actividades que los capacitarían y les darían opciones, si es que las necesitaban. El contacto con los sujetos del estudio se dio hasta el final de nuestra participación con ayuntamiento y no fue tan grandioso como se podría haber esperado, pero aprendimos mucho sobre cómo se les percibe en la zona.

Existían dos opiniones encontradas. Una de esas opiniones decía que eran vagos, lacras sin oficio ni beneficio, que se reunían a tomar y a molestar a la gente, que no tenían ningún respeto por nada y que iban a rayar las casas de sus enemigos y la escuela porque eran los lugares que les representaban aversión. La otra opinión decía que eran chicos a los que se les negaban las oportunidades y que, no habiendo caminos, caían en malos pasos. Como práctica, el graffiti estaba considerado como algo que no se debe hacer. Algo más interesante fue escuchar a la gente hablar de los jóvenes, concepto que siempre surgía en las conversaciones que teníamos con las personas, porque las opiniones eran muy similares a las escuchadas sobre los graffiteros. En ambos casos se decía que las malas mañas venían del centro de San Andrés, que en las colonias donde entrevistábamos, sólo había buenas personas. En realidad, me parece que a nadie le gusta verse en el reflejo del espejo y encontrarse un granito en la nariz, es por eso por lo que optamos por buscar los granitos en las narices de los demás. De esta manera, era más sencillo asumir que el problema venía de otro lugar.

Respecto a lo que veíamos, había mucho abandono en algunas colonias, mujeres con niños pequeños tenían que caminar con miedo de que alguien pudiera hacerles algo en los lugares más abandonados que, por cierto, estaban muy graffiteados. Es la misma sensación que yo tenía cada vez que caminaba sola en un lugar así, por lo que no las culpo. Me parecía interesante la idea de pensar en territorios hostiles y que siempre, esos territorios tengan graffiti en las paredes. Sin embargo, estas mujeres no temían a los graffiteros, sabían que ellos “no hacían nada.” Tenían más miedo a los policías, porque ellos eran los que “vacilaban a las muchachas” y andaban en asuntos turbios. Pero el graffiti como elemento espacial está relacionado al abandono, y el abandono está asociado a los asuntos turbios, porque podría

presentar una especie de zona gris, zona en la que todo está permitido, porque no está a la vista, cosa que, al parecer, la policía aprovechaba para sus propios fines. Más interesante me parece ahora, viéndolo a cierta distancia temporal que, ese dúo, graffitero-policía cause tanto pánico en las sociedades por los mismos motivos: la sensación de que nos pueden hacer algo malo, la sensación de inseguridad.

La aventura terminó cuando nos descubrimos como espías del departamento de Prevención del Delito de San Andrés Cholula. Las personas a cargo del proyecto no querían mejorar la comunidad, querían bajar los fondos y palomear indicadores deteniendo a los pandilleros localizándolos a través de nosotros. Sobra decir que, en cuanto nos enteramos de esto, decidimos renunciar sin entregar nombres ni documentos que comprometieran la seguridad de nuestros contactos en la comunidad. Una reflexión quedó de todo esto, habíamos sido *chamaqueados*. Nuestra condición de jóvenes, estudiantes *dandis* de la UDLAP, creíamos en ese momento, nos había dotado de una cierta imagen ante los ojos de nuestros empleadores. Creyeron que probablemente no nos importaría, y que probablemente ni siquiera nos daríamos cuenta. Por otro lado, y de eso sí teníamos certeza, por algunos comentarios que llegamos a escuchar fue que, como jóvenes sin experiencia, tampoco esperaban que hiciéramos algo al respecto.

En realidad, no podíamos hacer nada en contra de estas personas, o no se nos ocurría qué hacer, o no quisimos. Sin embargo, tomó muchos meses salir del embotamiento y del coraje. Mi miedo, en ese momento, se convirtió en coraje. Me comparé con los llamados graffiteros y la manera en la que su vida estaría rebasada de situaciones como la que acabábamos de vivir, víctimas del *chamaqueo* por lo que aparentaban ser.

Por el momento, mi historia con el *graffiti* llegaba a su fin, y me interesaba más por los *jóvenes* y sus luchas cotidianas. Si había algo que nos unía a los graffiteros y a mí, pensaba, es que compartíamos nuestra condición de jóvenes y que, más allá de los sectores sociales, día con día éramos víctimas del *chamaqueo*. En 2012 los jóvenes alzaron la voz en el movimiento Yo Soy 132, graffiteros y no graffiteros por igual buscaron hacerse escuchar. Luego de eso, los jóvenes dejaron de ser actores políticos por un tiempo, para ser sujetos de estudio. Aunque en la academia había muchos estudios sobre jóvenes, en la práctica los jóvenes seguíamos sin ser tomados en serio.

Aunque por mucho tiempo mi interés principal fue entender los procesos de los jóvenes y, de hecho, mi primer intento de proyecto buscaba entender a los graffiteros como una identidad juvenil, este concepto, junto con algunos otros, tuvieron que ser redefinidos. De esta manera, cambié el concepto de *identidades juveniles* por el de *subjetividades*, como cambié la idea del barrio por la idea de los espacios públicos urbanos. Sobre todo, cambié completamente mi manera de entender al graffitero y al graffiti. El trayecto de este trabajo me llevó a cambiar el término de *graffitero* por *pintante*, y en lugar de *graffiti*, el de *expresiones gráficas urbanas*. Estos cambios en la terminología representan un grado de complejidad más profunda respecto al entendimiento de los sujetos *pintantes* y sus prácticas, las *expresiones gráficas urbanas*.

Este proyecto de investigación presenta la historia de cómo deseché mis primeras propuestas y me incliné por entender a los sujetos que pintan en los espacios urbanos desde los significados que atribuyen a ser pintantes, el pintar, el dónde y cómo pintan, explicado desde sus narrativas, o sea, según cómo se construyen como sujetos desde su práctica, cómo practican el espacio, y los procesos detonados por estas prácticas, construyéndose como

sujetos colectivos, pero también desde su experiencia individual. Como explicaré más adelante, construí la categoría de *pintante* como respuesta a mi necesidad de considerar distintas autodenominaciones que los sujetos a los que entrevisté utilizaban y que, me pareció, los podía homologar, si bien, no en historias, a partir de una práctica compartida: pintar.

I. Un poco de historia de fondo

Como ya lo mencioné, este proyecto de investigación inició como un estudio sobre lo juvenil. La guerra contra el narcotráfico y demás conflictos del país nos habían traído noticias funestas. Lo sucedido en Iguala en septiembre de 2014, con la desaparición forzada de algunos normalistas de Ayotzinapa, y otros cuantos asesinados en la mayor de las impunidades me hizo preguntarme, ¿cómo desaparecen de la faz de la tierra 43 jóvenes normalistas sin dejar pista cuando sólo buscaban mejorar sus condiciones de vida y la situación del país? Me recuerdo escuchando las noticias en compañía de una amiga, camino al trabajo. “¡Qué pedo!” Fue su exclamación. Me parece que su expresión resume muy bien lo que sentíamos. ¿Desconcierto? Por supuesto. ¿Incredulidad? Claro que sí. ¿Rabia? Mucha. Pero también una inmensa tristeza: la segunda parte de mi pregunta era, ¿En qué condiciones desaparecieron esos 43 jóvenes? Las posibilidades, sabemos todos, no son alentadoras. Habían sido detenidos con lujo de violencia.

El cuerpo de Julio César Mondragón, uno de los normalistas muertos en Iguala había sido encontrado aparentemente desollado y torturado (Turati, 2014). Mi propia juventud asumida me hizo sentir una igual de esos chicos. Esos chicos podían ser mis hermanos, mis primos, mis amigos, pude haber sido yo. Su dolor y su miedo fue compartido conmigo, y con otros compañeros de generación. Es un capítulo triste para la historia de México. Mi reflexión

personal tras estos hechos fue: No sólo nos detienen, nos están matando. Cuando nos matan, nos matan de manera violenta. Cuando no nos matan, nos niegan oportunidades, no nos toman en serio. No hay condiciones para nosotros, sin embargo, cargamos con el destino del mundo en nuestros hombros.

Hoy en día, la muerte por agresiones es la principal causa de muerte a nivel nacional en hombres de 15 a 29 años, representando el 28.7% de las muertes en este segmento, por encima de la cifra de muerte por accidentes de tránsito (17.2%), o muerte por lesiones auto infligidas (7.2%), una manera elegante de denominar el suicidio (INEGI, 2015). En el caso de las mujeres, aunque los porcentajes son más bajos, estas tres principales causas de muerte persisten: las muertes por agresiones representan el 11.2% de las muertes totales, muerte por accidentes de tránsito, 10.3% y muerte por lesiones auto infringidas, 6.2%. Valenzuela propone, para hablar de esta posición de los jóvenes ante el Estado, el concepto de *juvenicidio* (Valenzuela, 2015) para referirse a un tipo de asesinato específico,

al asesinato amplio e impune de jóvenes portadores de identidades desacreditadas, aspecto que, en ocasiones, asume condiciones de limpieza social o que se intentan minimizar a partir de la utilización de estereotipos y estigmas donde las víctimas quedan atrapados en un halo de sospecha que pretende justificar su muerte por imputarles condiciones de delincuentes, pandilleros, violentos, comunistas, guerrilleros, anarquistas, punks, *emos*, *skatos*, *bikers*, góticos, afros, indios, pobres, proles, marginales, asalariados (Valenzuela, 2015:31).

Sin embargo, Muñoz completaría la definición de Valenzuela, agregando que no sólo se refiere al asesinato violento, sino a un “genocidio gota a gota, al amputarles la posibilidad de vivir una vida digna, y con sentido, al negarles una imagen con contenido de verdad, al

representarles como pre-delinquentes o como causantes de peligro a la sociedad entera,” (Muñoz, 2015: 132). Por lo que el asesinato sistemático, es sólo una forma de juvenicidio. La negación de la vida digna, o de las oportunidades para una vida digna, lo es también, así como el descrédito impuesto al que podría ser reducido el joven, en otras palabras, un estigma, o identidad deteriorada (Goffman, 1981).

Mirando hacia atrás en mi propio proceso con este tema, me doy cuenta de el punto de partida es mi interés en entender a los chicos pintantes, en un principio por mi curiosidad y admiración de las obras, pero también por mi propio prejuicio respecto a la peligrosidad y juicio moral hacia los sujetos, prejuicio compartido con gran parte de la sociedad y, por ende, compartido con la gente que es cercana a ellos: familiares y profesores, por ejemplo, pero también, compartido con las personas que toman decisiones en materia pública.

En marzo de 2015, por ejemplo, se aprueba en Puebla, después de ser propuesta por el diputado panista, Eukid Castañón, la llamada Ley Antigraffiti, la cual, según el discurso del diputado, busca fortalecer la protección del patrimonio. En esta ley, que en realidad es una reforma a un artículo ya existente, “suprimen multas a cambio de trabajo comunitario e integran la figura del Indemnatus¹” (Comunicado 599, Congreso de Puebla: 2015).

Sin embargo, según el Frente por la Libertad de Expresión y la Protesta Social, esta ley implica una violación a los derechos humanos porque criminaliza las prácticas de protesta social, y criminaliza a sectores poblacionales juveniles. Entre las sanciones, se dictan de 3 a 6 años de cárcel si el patrimonio afectado es privado, y de 6 a 12 años si es un bien público,

¹ Se refiere al *Restablecimiento indemnatos*: “restauración inmediata del bien, de forma satisfactoria al Ministerio Público y proporcional al daño causado, que extingue la acción penal o termina la prosecución procesal por voluntad de las partes” pero exige la ejecución de la pena de manera obligatoria. (Código Penal del Estado Libre y Soberano de Puebla, artículo 116.)

sin derecho a libertad bajo caución (Comunicado sobre la Ley Antigraffiti 2015). La pena era incluso equiparada a la que recibiría una persona acusada de homicidio. Este, es un primer episodio de una estampa más amplia, que nos llevará, más adelante en este reporte a cuestionarnos ciertos conceptos tan dados a dar por hecho: el concepto de propiedad desde la ley, y desde lo cotidiano, por ejemplo.

En la madrugada del 3 de mayo del mismo año, después de que terminara el regocijo de la pelea de Pacquiao vs Mayweather, un chico de 18 años, Ricardo Cadena, era asesinado por un elemento de Seguridad Pública en las calles de San Pedro Cholula, en Puebla, México. El motivo que dio el oficial de policía que disparó contra el chico fue que lo había encontrado graffiteando una pared, por lo que procedía a detenerlo y, al intentar someterlo, se le escapó un disparo en un forcejeo (versión del policía según Ayala, 2015). La otra versión es que el policía disparó deliberadamente a Ricardo. El impacto lo recibió de espaldas, en la cabeza, por lo que la segunda versión adquiere verosimilitud. Sumado a esto, según Ayala, un amigo que estaba con Ricardo lo vio todo, por lo que el segundo relato se ve como el escenario más probable. Más adelante, se sabría que el chico no era graffitero (aunque los titulares de los periódicos decían lo contrario), sino *skater*, y se comprobaría que el disparo no fue un accidente.

Un aspecto interesante de este caso es la manera en la que se juega con las identidades del chico. Su edad no fue mencionada en los titulares, ni su procedencia, ni que fuera hombre, o estudiante, o novio, o hijo o hermano. Lo que se utilizó fue el adjetivo *graffitero*, como si todo su ser hubiera quedado concentrado en ese pedacito de su vida, en el ser graffitero, en una categoría que, además, no ostentaba, pero que le fue impuesta. Aún más, parecería que, al acusar al chico de ser graffitero, el ayuntamiento habría pensado que bajaría la tensión de

la condena pública por haber matado a un joven sin culpa, que la sociedad se relajaría porque, al fin y al cabo, los malos son los graffiteros, no los policías.

Por lo tanto, aquel joven, no era tan inocente, era graffitero, pandillero, vivía “al margen de la ley.” Siguiendo esta lógica, no es que precisamente mereciera morir, pero tampoco era extraño que acabara muerto. La telenovela mexicana establece que, a los *malos*, tarde o temprano les cae su castigo, y este chico, al estar en malas prácticas, tarde o temprano “acabaría mal.”

Estas dos situaciones indignaron a muchas organizaciones a favor de los derechos humanos, pero también movilizaron a muchos colectivos de artistas urbanos, graffiteros, y demás artistas gráficos, como ASARO, miembros del Contenedor, así como a la sociedad, principalmente joven, en general. La manera en que ellos pudieron honrar la memoria de Ricardo, y condenar este hecho, pero también condenar la Ley Antigraffiti, y la “criminalización del arte,” fue realizando un mural con un estencil gigante que mostraba la imagen de Ricardo con alas de ángel en un muro de la escuela a la que asistía. Karas Urbanas, uno de los sujetos que hacen posible esta investigación, junto con Saíd Dokins y Sortek (e-Consulta, 2015), realizaron el mural, y colocaron la frase “Los jóvenes no seguiremos siendo víctimas del Estado.” Semanas más tarde, la dirección de la escuela decidiría quitar el mural debido al mensaje político anti Estado.

Más allá del mensaje político, más allá de haber pintado el muro, queda la historia y el significado de todo lo que hubo detrás: amistades recién formadas, movilizaciones colectivas que servirían de referente para eventos futuros, redes de colaboración a nivel regional, incluso a nivel nacional. Es por lo que, dentro de todo el material analizable dentro de esta temática, me gustaría centrarme en lo que explico a continuación.

Uno de los motivos de inicio de este trabajo es desabsolutizar categorías, cuestionarlas y enfrentarlas con sus sujetos. Mi pregunta central es, ¿qué tiene que decir un joven graffitero? Se sabe mucho sobre lo que pensamos sobre ellos. *Sabemos* que un graffitero es una persona vil, a los ojos de la sociedad. Una persona que se dedica al graffiti es alguien que carga un estigma, una identidad social deteriorada, impuesta desde afuera (Goffman, 1981), pero muchas veces, asumida como propia. Goffman menciona que el estigma puede investir a la persona como persona desacreditada o desacreditable. Una persona desacreditada implica que aquello que lo estigmatiza es muy evidente y salta a la vista, como la juventud en una persona, los tatuajes, o la ropa, por ejemplo.

El graffitero, estencilero o artista gráfico, podría ser una persona desacreditada porque todos tenemos en la cabeza al graffitero pandillero: una persona con características tales como los tatuajes, la vestimenta parecida a los barrios estadounidenses, barbas y, además son morenos, parecen *personas de cuidado*. Además, el hecho de que todos pinten en la calle los haría por añadidura un grupo homogéneo, sin necesariamente serlo. Valenzuela propone el término *delito por portación de cara* (2009), refiriéndose a cuando se juzga a las personas tan solo por su apariencia. Esta imputación social, genera “condiciones de exclusión social, de discriminación laboral, de proscripción de espacios públicos, de violencia” y de negación de condiciones de participación social y política (Valenzuela, 2009:37). Como ya he mencionado antes, los jóvenes son constantemente criminalizados por sus prácticas, pero también por su apariencia. En el caso de los pintantes, sucede lo mismo, al presentar cierta apariencia, son considerados como peligro potencial.

Si consideramos la definición de juvenicidio de Valenzuela, y la adición de Muñoz, con esta imposición de una identidad desacreditable, o la imputación del delito por portación

de cara, se está atentando contra la dignidad de la persona. Por causa de ese prejuicio, se les cierran ciertas oportunidades, se les condena. En otras palabras, el estigma impuesto al graffitero, es una manera de juvenicidio, y de aquí parte uno de mis supuestos: los graffiteros deben aprender a vivir con ese estigma, deben negociar con esta identidad social. Esta negociación es elemento importante dentro de la cual se construyen a sí mismos, asumiendo las implicaciones de dicha construcción: rechazo de la sociedad, incluyendo a su familia, encuentros violentos en distintos gradientes con las autoridades y, sobre todo, enfrentamientos recurrentes consigo mismos. A estos procesos es a lo que me referiré como la configuración del sujeto a partir de procesos de reconocimiento propio.

Como ya mencioné anteriormente, inicié este trabajo de investigación anclándolo en las teorías de identidades juveniles. Sin embargo, en el transcurso de la investigación, decidí sacrificar dicho abordaje. La razón principal surgió durante el trabajo de campo. Inmediatamente noté que ninguno de mis sujetos entrevistados se asumía a sí mismo como joven. Incluso, había una separación entre ellos y lo que ellos consideraban jóvenes. En este caso, ellos aplicaban el término a los adolescentes, chicos de secundaria, e incluso prepa. Algunos de ellos, se encontraban fuera de los parámetros etarios oficiales de juventud.²

Aún con lo anterior, el concepto tiene un lugar importante en esta introducción, porque me parece necesario para plantear mi problema de investigación. La *juventud* me sirve para contextualizar desde donde parte esta investigación y, cómo en lugar de abordar el graffiti desde las *identidades juveniles* decidí abordar a los graffiteros desde las *subjetividades*. De esta manera, considero a sujetos que, en algún momento, durante la

² En algunos casos, se toma como límite los 26 años, sin embargo, para fines de esta investigación, tomamos el parámetro establecido de INEGI, que cuenta como jóvenes a personas entre 15 y 29 años.

secundaria hicieron graffiti y que se autodenominan como graffiteros, como Tzompantli, Nosibo, Scrom y Yosak; y algunos otros que optaron por otras técnicas, y se autodenominan artistas gráficos o artistas urbanos, como es el caso de Isk y Jios. Existen otros que nunca hicieron graffiti, pero hacen estencil, ya sea porque les gusta, como Karas, o porque buscan denunciar, como Rojo; algunos otros hacen decoración mural, y ocupan algunos elementos del graffiti, sin autodenominarse como graffiteros, como es el caso de Alba, AL y Kímil. Todos ellos, tienen más de 18 años, aunque, todos, menos AL y Alba, indicaron que les gustaba pintar o que iniciaron en la práctica desde la secundaria, o incluso antes. Sin embargo, se reconocen como maduros en términos de su práctica. Ellos encuentran una diferencia entre pintar como adolescentes, y pintar como adultos, o practicantes consolidados, como discutiré en los siguientes capítulos.

II. La pertinencia de hablar del graffiti como práctica

¿Por qué hablar sobre graffiteros, estencileros, artistas gráficos, urbanos y demás personas que transcurren sus vidas en las calles? En un tiempo y Estado en el que impera la necropolítica, la producción de vidas precarias (Valenzuela 2015) está a la orden del día: aquel que no puede ser controlado, debe ser desechado. La mejor manera para desechar no siempre implica una desaparición física, como en el caso de los chicos de Ayotzinapa, a veces, sólo hace falta una desaparición simbólica, a partir del estigma y la criminalización de los grupos o individuos que podrían ser considerados un peligro para el orden social.

Justamente es esta criminalización la que me parece peligrosa, deshumaniza a las personas, les quita ese algo que nos haría emparejarnos con ellos, que nos haría pensarlos como posibles hermanos, hijos, pareja, padres, amigos. Una situación importante es entender de dónde surge la necesidad de desaparecer simbólicamente a los grupos, en este caso de

pintantes callejeros, y de manera paralela, entender a estos pintantes callejeros en sus propios términos y no desde la *vox populi* o lo que el Estado y la sociedad piensan de ellos.

Aunado a la Ley Antigraffiti, y el asesinato de Ricardo Cadena, existe un tercer hecho, ocurrido en el proceso de construir este proyecto de investigación: el 8 de junio de 2017, falleció uno de los chicos que apoyaron este trabajo con sus narrativas. Este hecho fue confuso para mí, pero, sobre todo, doloroso. No sé si pudimos considerarnos amigos, no sé si fui relevante en su vida, sin embargo, para mí, él fue muy significativo. Su ausencia me recuerda que, más allá de la pinta, más allá del estigma y de las discusiones sobre las prácticas, existen vidas. Son hijos, hermanos, compañeros, amigos, y sufren procesos dolorosos, viven alegrías, temores y miedos. Por lo que, es importante para mí, ahondar y reconocer estas vidas, poner caras y significados a las pintas. Más allá de espacios biográficos, las pintas son vidas. Una vez reconocidas las vidas, pienso que es más difícil asignar un estigma, y más fácil reconocer a un sujeto como persona.

El principal objetivo de este trabajo de investigación es entender a una red de pintantes como sujetos que están en constante construcción, deconstrucción y reconstrucción a partir de su práctica, denominada aquí como Expresiones Gráficas Urbanas y la manera en que practican y construyen un espacio simbólico, creando así una discusión respecto a la propiedad, y el sentido más profundo que tienen las prácticas a nivel de experiencias individuales y compartidas. Implica entender a fondo esta construcción de los sujetos a partir de sus propias narrativas respecto de sus vivencias dentro de la práctica de las expresiones gráficas urbanas, los significados que tienen éstas y los procesos que se detonan: la conformación de redes que crean a partir de lazos de colaboración y, por ende, su apropiación del espacio a partir de estas prácticas y de las redes que crean en distintos niveles con los

demás, por ejemplo, las relaciones con autoridades del estado, familia, amigos, otros pintantes y sobre todo, la relación con ellos mismos. Busco entender al sujeto detrás de la pinta. El pintante es una categoría que construyo a lo largo de este proyecto, intentando encontrar un término con el que pueda designar a toda la diversidad de practicantes de las expresiones gráficas urbanas, reconociendo sus particularidades al mismo tiempo que encuentro un sentido colectivo a partir de la acción de pintar. De esta manera, no sólo me refiero a graffiteros, sino que reconozco las demás expresiones dentro de esta categoría comúnmente impuesta, y elijo dar cabida a los relatos sobre sí, respetando sus contextos, historias y trayectos de vida. Reconozco que, en su práctica, construyen un espacio biográfico, en el que pueden narrarse.

III. Objetivos que guían la investigación

La pregunta que guía mi trabajo de investigación busca contestar, ¿Cómo se construyen los sujetos pintantes a partir de las narrativas de sus prácticas y su práctica del espacio? La articulo a partir de los siguientes objetivos:

III.1 Objetivo general

Analizar las narrativas y prácticas de los “pintantes” como sujetos colectivos para comprender sus procesos de reconocimiento propio, significado y alcances de expresiones gráficas urbanas y la producción del espacio.

III.2 Objetivos específicos

1. Identificar cómo se autodenominan los pintantes y como se diferencian de otros, considerando sus formas de participación, de trabajo, prácticas, y sentido de pertenencia.

2. Describir las formas de estigma o de aceptación social hacia los sujetos y entre sujetos, y la manera en que negocian con éstas.
3. Entender el sentido que las expresiones gráficas urbanas tienen en la construcción de un espacio colectivo urbano.
4. Identificar las distintas dimensiones en la relación con el espacio urbano y las relaciones que se crean con base en este.
5. Describir cómo las prácticas de las expresiones gráficas urbanas permiten la creación de un espacio biográfico para los pintantes.

De esta manera, organizo mi trabajo en cinco capítulos. En el primer capítulo realizo la revisión de la literatura existente sobre el tema. Inserto mi trabajo en el marco de los estudios sobre graffiti y reviso autores importantes en el campo, tales como Rossana Reguillo, José Manuel Valenzuela, Tania Cruz, de México, pero también Carles Feixa, y Fernando Figueroa de España, Claudia Kosak, de Argentina y el célebre Armando Silva, de Colombia, sin dejar de revisar tesis de investigadores emergentes, artículos y ensayos.

En el segundo capítulo expongo la metodología utilizada para realizar este trabajo de investigación como una descripción densa (Geertz, 1991) de los sentidos que adquiere la práctica tanto como un espacio de autoconstrucción como de expresión. Parte fundamental de esta investigación la encuentro en las narrativas de los pintantes. Durante las entrevistas y conversaciones informales que tuve con ellos, pude construir relatos de vida que me permitieron entender la profundidad del proceso de pintar en la calle y, por ende, entender las pintas como espacios biográficos que permiten a los pintantes narrarse a sí mismos (Arfuch, 2002), al tiempo que construyen y reclaman simbólicamente espacios en la ciudad (Reguillo, 2005; Lefebvre, 1978).

Describo la manera en la que contacté a los sujetos que participan en esta investigación, y cómo fui conformando la red, de la cual, me asumo como integrante. Tomo mi lugar en esta red pues, yo también funjo como conexión entre sujetos, al tiempo en que me sumo en los procesos de colaboración, ya sea, difundiendo información, o acercando sujetos con otros. Pero también, porque el hecho de incluirme como nodo me dio la oportunidad de ver las conexiones existentes entre ellos. Este proceso, de la misma manera que las narraciones, me da otro matiz de los procesos detonados al pintar.

En el tercer capítulo hago una revisión de las principales discusiones alrededor de los conceptos de *sujeto*, y *espacio*. Sobre el sujeto, principalmente desde los pensamientos moderno y posmoderno. Establezco el abordaje que ocuparé para entenderlo, a partir de la creación de subjetividades desde las narraciones de sí, o el *espacio* biográfico de Leonor Arfuch. Lo asumo como una construcción inacabada, porque es dinámica, y el sujeto está siendo constantemente interpelado, y por ende, construido (Arfuch, 2002). Es histórico, producto de las estructuras en las que se desenvuelve, pero también es capaz de transformar y transformarse (Zemelman, 2010).

También abordo el concepto de prácticas cotidianas desde Michel De Certeau, como las distintas maneras de hacer acciones diarias que pretenden ser reguladas y oficializadas. La práctica en la que me centro es la del espacio, en tanto que el espacio practicado implica la creación de relatos, y la enunciación de los sujetos en la práctica, generando usos alternativos de los espacios y, por ende, paquetes de significados propios ante el discurso oficial (Reguillo, 2005). En cuanto al concepto de espacio, me enfoco en su construcción simbólica desde de la organización social detonada por momentos disruptivos, pero también en la diferenciación de lo público y lo privado donde la barda tiene un papel fundamental.

Divido mi análisis en los capítulos IV y V. En el cuarto, hablo sobre cómo se construye el sujeto a partir de sus narrativas y los espacios de narración, que crea a partir de su práctica. Ésta práctica no sólo posibilita las narraciones de sí, sino que hace posible la vivencia de nuevas experiencias, genera redes de colaboración y procesos de reconocimiento propios, pues expone a los pintantes a conocer personas, visitar lugares que los confrontan generando puntos de quiebre. Estos puntos de quiebre repercuten en la manera en que se autodenominan y, por ende, en su construcción. La pinta puede entenderse como un refugio donde pueden llevar estos procesos: un espacio biográfico donde los pintantes pueden expresarse.

El quinto capítulo lo dedico a exponer la manera en que los pintantes retan al discurso oficial confrontando los límites entre los ámbitos públicos y privados. Discuto que su práctica puede detonar procesos de organización social, teje redes de colaboración y amistad mientras se busca reclamar el derecho a ocupar los espacios. Exploro las dificultades de acceso que existen al espacio público, pues éste normalmente está regulado y su uso es condicionado. En este apartado abordo la pinta como un espacio de manifestación y denuncia pública, aún cuando el mensaje político no sea consciente o evidente.

Por último, concluyo que, el sujeto pintante es un sujeto biográfico relacional, pero también dinámico, que se vale de su práctica para expresarse, que se construye a partir de significados, experiencias, historias personales, y el uso y ocupación del espacio, al mismo tiempo que se presente, produce y se produce en éste.

Una segunda conclusión implica que los sujetos pintantes, en tanto sujetos relacionales crean redes de colaboración y solidaridad, al tiempo que colectivizan los espacios. Contrario a lo que distintos autores dirían, el espacio que construyen no es público,

sino colectivo, pues, en la constante pugna que hay entre pintantes, sociedad y Estado, los pintantes salen perdiendo, aunque rompan sus paradigmas y sus límites.

CAPÍTULO I.

DESMEMBRANDO AL GRAFFITI: ESTUDIOS SOBRE GRAFFITEROS

Existen distintos abordajes y maneras de clasificar los estudios que se han realizado sobre las prácticas conocidas como graffiti. Estos estudios pueden diferenciarse unos de otros respecto al lugar desde donde se han escrito. Por ejemplo, el graffiti estadounidense no tiene las mismas características ni el mismo sentido que tendría el latinoamericano, a decir de Claudia Kosak (2005, 2008) y Armando Silva (1989), dos autores sobre esta temática. Por otro lado, los estudios sobre graffiti son una puerta para entender un universo más amplio de expresiones callejeras, pues, aborda, aunque en menor cantidad, otras expresiones, tales como el estencil, las *pegas*, y otras formas de *Street Art*.

Partiendo de este punto, el objetivo de este capítulo es visualizar una estampa respecto a los abordajes que se han realizado de estos fenómenos urbanos. Presento una revisión de algunos trabajos relevantes escritos al respecto, con miras a discutir la terminología empleada y, sobre todo, queriendo proponer que el término *graffiti*, me resulta reducido para abordar las demás expresiones involucradas, y, por ende, los procesos que conllevan.

En las últimas décadas el graffiti y demás expresiones urbanas, sean gráficas o de otro tipo³, han adquirido relevancia, tanto en el mundo del arte contemporáneo y la plástica, como en las ciencias sociales. Kleber Cerón menciona que, tan sólo en 10 años que tiene de iniciado el programa de Estudios del Arte en la UNAM, se han producido cerca de 30 tesis dentro de esta temática (Cerón, 2013). Ciertamente existe mucho material escrito. En este apartado, reviso las propuestas que noto más interesantes en términos de esta investigación. Algunos

³ Dancísticas y performáticas como el rap y hip hop, por ejemplo.

son artículos, capítulos de libros, ponencias, pero también tesis tanto para obtener grados de Doctorado, así como como Maestría y Licenciatura. Por cuestiones de accesibilidad, la mayor parte de la literatura revisada es producida en Latinoamérica principalmente porque, tal como María Auxiliadora Álvarez lo menciona, el graffiti y demás expresiones, ahora sí, gráficas urbanas son muy particulares en Latinoamérica (Álvarez, 2009).

1.1 Etapas en el *graffiti*

Según Silva (1989), existen tres momentos clave en la práctica del graffiti: el primero toma lugar en el París del 68 con los movimientos estudiantiles del Mayo Francés. En esta época, el graffiti es *literario* porque adquiere una dimensión poética en sus expresiones, es de denuncia y es libertario porque en los *escritos* se retoman frases de los grandes poetas, como Víctor Hugo y se resignifican en el marco de la lucha. El segundo momento toma lugar en los guetos estadounidenses, principalmente con el movimiento *Subway*⁴ de Nueva York (Silva, 1989), pero también en los barrios de Los Ángeles (Cruz, 2008). Tania Cruz, de hecho, hace la distinción respecto al graffiti surgido en Estados Unidos, notando que, mientras en el Norte surge el graffiti de la mano del hip-hop, el rap y el *break dance* (y que algunos autores como Figueroa y Kosak distinguen como *graffiti hip-hop* debido a la cercanía con la música hip hop), en el Sur, en la Ciudad de los Ángeles, principalmente, surge el *muralismo*⁵ como otro tipo de expresión (2008).

⁴ Una práctica en que los *escritores*, o graffiteros, pintan de manera ilegal los vagones del metro.

⁵ En este caso, el término de *muralismo* se refiere a la decoración mural, no hay que confundir con el movimiento artístico mexicano de mediados del siglo XX.

Este movimiento del continente americano, a diferencia del europeo y el Mayo Francés es, a decir de Silva, un movimiento plástico, en el sentido de las artes, “sin comunicación” (1989), y con el énfasis puesto en la forma, color y la manifestación de grupos marginados territoriales. Los *tags* y las *bombas*, así como el *wild style*, o los *enredados*, son propios de esta etapa. A partir de las conversaciones con los sujetos de estudio, y de los ejemplos que me daban, pude llegar a las siguientes definiciones de cada estilo: los *tags* (ver Imagen 1) son las firmas de los escribientes o graffiteros realizados con un estilo personal y plasmados en espacios públicos, a un solo color y en plano. Su elaboración es sencilla y rápida.



Imagen 1. Tag. Fotografía recuperada del trabajo de campo, 2016.

Se les llama *bombas* a las formas u otros caracteres realizados con un tipo de letra de globo (ver Imagen 2). Pueden tener uno o más colores y son más elaborados que los *tags*, por lo que requieren de más tiempo o de más manos para ser realizadas. Los *wild style* o *enredados*, son firmas o tags de los *escribientes*, pero en un estilo más elaborado, a varios colores y deformando las letras (ver Imagen 3). Pueden ocuparse más figuras para complementar.



Imagen 2. Bombas. Imagen recuperada del trabajo de campo, Colonia La Paz, Puebla, 2017.



Imagen 3. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio de Jesús, Cholula 2017.

En este sentido, Silva (1989) menciona que, en este tipo de expresiones no hay comunicación, porque los *escritos* no buscan comunicar algo específico y directo a los interlocutores. La otra lectura es que no la hay en el sentido que adquiere durante los años 60 en donde se busca llamar a la lucha o más bien, comunicar las consignas de la lucha a la población en general. Sin embargo, en esta segunda etapa, la comunicación es distinta, ya que, lo que se busca, según Cruz (2008), es exponer la violencia que se vive en los guetos urbanos.

El graffiti en esta segunda etapa es producto de la diversidad étnica en los barrios de las periferias estadounidenses. A diferencia de la primera etapa, la segunda surge de la periferia, de la marginación y de la violencia. Busca exponer, en un principio, según estos autores, esta marginación, pero también, busca delimitar los territorios de sus *escribientes*, ya que, siendo tan diversos, se deben imponer los límites, y de alguna manera, pelear por conservar, o incluso expandir sus límites.

Una tercera etapa sugerida por Silva, y retomada por otros autores, como Kosak, Cruz y Álvarez es gestada en el contexto latinoamericano. En esta etapa, el autor identifica mayor participación ciudadana de los grupos. Existe un carácter más heterogéneo en sus expresiones, ya que, aunque se inspira en las expresiones europeas y estadounidenses, se adapta al contexto de la época. Podría decirse que, según la lógica de estos autores, el graffiti latinoamericano surge de la represión política y social, y surge como una respuesta contrahegemónica en el tiempo de las dictaduras (Álvarez, 2009) en los años 70.

Distintos autores retoman esta manera de concebir la temporalidad del graffiti en Latinoamérica. Mientras Silva hace su revisión en la ciudad de Bogotá, Colombia. María Auxiliadora Álvarez hace lo propio en distintas ciudades de Latinoamérica, principalmente

los países de Centroamérica y México (2005). Dentro de los autores más relevantes en el tema, se encuentran los siguientes: Claudia Kosak (2008) se enfoca en Argentina en la posdictadura, mientras que en México trabajan Tania Cruz (2008), quien ha realizado etnografías con un grupo de graffiteros de la Ciudad de México; Rossana Reguillo (2012), quien teoriza las prácticas urbanas como propias de las identidades juveniles; José Manuel Valenzuela (1997) que, además de hablar desde las identidades juveniles, también los contextualiza como prácticas de frontera. A propósito, agrego a la lista a Fernando Figueroa (2007), quien trabaja en barrios españoles, con resultados muy parecidos a lo encontrado en Latinoamérica, hablando desde la construcción del espacio público, el barrio y la memoria colectiva.

Hace falta mencionar la siguiente advertencia al lector: aun cuando he mencionado que busco evitar el uso de los términos graffiti y graffitero, la función de este capítulo es marcar una entrada a un universo más amplio de sentidos y prácticas profundas. El origen de este proyecto es problematizar el término y categoría, ya que es insatisfactoria para abarcar toda la complejidad de procesos e implicaciones que tiene esta práctica en la vida diaria de quienes la practican, valga la redundancia. Por esta razón, aunque evito usar esta terminología, y recomiendo usar una alternativa para abarcar una serie de posibilidades más amplias, debo abordarla desde los estudios del graffiti como un punto de partida para, después, establecer un camino alternativo. Este capítulo es el último en el que hago referencia al *graffiti* en lugar de a las *expresiones gráficas urbanas*, y al *graffitero*, en lugar del *pintante* de las cuales hablaré más ampliamente en los capítulos cuarto y quinto.

1.2 El graffiti multitemático

Las expresiones gráficas urbanas, tales como el graffiti, la decoración mural urbana, el *Street Art*, estencil y demás, han ejercido curiosidad y fascinación a más de una ciencia y se ha abordado desde distintos enfoques. Para facilitar esta revisión, propongo hablar desde tres grandes temas según los enfoques que los autores utilizan:

- Desde la semiótica y la estética
- Desde las identidades juveniles
- Desde la construcción de espacio público

Como ya he mencionado, las ciencias que abordan el tema abarcan un amplio abanico de posibilidades: la sociología, la antropología, la psicología, la psiquiatría, el urbanismo, la ciencia política, las artes, las humanidades y la filología, son algunos de los ejemplos más relevantes.

1.2.1 La semiótica, las definiciones y los *escribientes*

Desde la semiótica, los estudios que existen han buscado definir qué es graffiti. En estos estudios se crean terminologías y clasificaciones. Aunque, hasta ahora no existe una definición clara, el referente más aceptado es el de Silva (1989) quien llega a la conclusión de que, si bien no se puede encontrar una definición absoluta de graffiti, sí existen siete parámetros o, lo que él llama *valencias* que debe cumplir un escrito de calle para que sea considerado como tal. A su vez, estas valencias están catalogadas según el proceso de producción, en *pre-operativas*, *operativas* y *pos-operativas*.

Las valencias pre-operativas son: *marginalidad*, *anonimato* y *espontaneidad*; operativas: *escenicidad*, *velocidad* y *precariedad*; y pos-operativa: *fugacidad*. De todas las

valencias propuestas, ésta última es la única que no controla la persona que pinta, corresponde a una especie de evaluación social, ya que un trabajo bien aceptado por quien lo recibe permanecerá más tiempo, mientras que un trabajo mal aceptado, será borrado inmediatamente. Para Silva, el graffiti corresponde a un “mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, anonimato y espontaneidad, y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta” (Silva, 1987:28).

También considera que, si no se cumplen todas las valencias, entonces el escrito no puede ser considerado como graffiti. Propone una clasificación alternativa según la valencia faltante, y lo denomina como *graffiti pobre*. En caso de que el escrito carezca de marginalidad, se tratará de *información mural*. Si falta anonimato, entonces estamos ante un *manifiesto mural*, y si falta la espontaneidad, entonces es un *proyecto mural*.

Para Silva, y para muchos otros autores, el graffiti es una escritura de lo prohibido, por lo tanto, la cuestión de la *ilegalidad* es clave para considerar al graffiti como tal. Kosak también lo especifica como parte clave del graffiti, y a su vez, propone una clasificación del graffiti, sugiriendo que se ponga especial atención al criterio de su ubicación, donde se puede realizar en espacios públicos abiertos o espacios públicos cerrados. Los espacios públicos cerrados pueden ser baños, puertas interiores, paredes de escuelas u otros lugares semipúblicos, mientras que los espacios públicos abiertos serían las bardas al aire libre, espectaculares, o señalamientos viales (Kosak 2005, 2008). Sin embargo, si bien, la

ilegalidad es un factor importante en la construcción del sujeto pintante, en la práctica, no es un determinante para identificar una práctica como graffiti.⁶

Más allá de la sugerencia de Kosak (2005) y de su advertencia sobre su propio análisis centrado en la producción en espacios abiertos, divide al graffiti por sus contenidos: graffiti hip-hop, que sería el más clásico, su realización es artesanal, se juega con las letras y el uso de colores; graffiti estencil, para el cual se usa una plantilla y puede producirse en masa; y el graffiti verbal, el cual puede ser de leyenda y de firma: de leyenda cuando se hace (escribe) una frase; de firma, cuando es una adscripción o autopromoción a una banda o *crew*.

Kosak (2008) hace una observación importante, menciona que, aunque muchos asumen que el graffiti debe ser escrito, en la práctica, existen elementos pictóricos que cada día adquieren mayor fuerza. El mismo Silva (1987), hace su estudio a partir del graffiti meramente escrito o verbal, tanto de leyenda como de firma, siguiendo la clasificación de esta autora. Es por eso que, un término generalizado para quienes hacen graffiti es *escribiente*. Para ella es importante prestar atención a la imagen para entender el mensaje, ya que, en tiempos actuales, se utiliza mucho la imagen. Mientras Silva sólo consideraría en sus análisis el tipo de graffiti escrito, la imagen queda en el fondo. No está muy claro qué papel tendría en su análisis. En México, Reguillo (2012) habla de *taggers* para referirse a quienes escriben, principalmente sus *tags*, que son las firmas o *placas* de los individuos o de las *crews*, y con el término de *graffitero* estaría englobando a quienes realizan escritos e imágenes.

⁶ Esta idea, la retomo en el Capítulo V.

Por el contrario, observo que en las expresiones en mi investigación hay poco texto, y los mensajes son más bien gráficos, ya que los pintantes protagonizan la imagen y los símbolos pictóricos sobre el texto, como ya ahondaré en el capítulo IV. En muy pocos casos existen las leyendas, aunque toda imagen o *pinta*⁷ va acompañada de una firma, a no ser que entren en la clasificación de expresión política: de denuncia o que muestra un posicionamiento respecto a una situación. No queda claro si, en el ejemplo presentado Silva hubiera considerado como graffiti la leyenda o la imagen o ambos. Probablemente ninguno, ya que, no se presentan todas las valencias descritas. Según su lógica, estamos ante un Proyecto Mural.



Imagen 4. Sí al graffiti, arte, cultura y diversión. Imagen recuperada del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.

⁷ Me refiero al elemento pictórico resultante de pintar: un muro intervenido de manera gráfica en un espacio de uso público, ya sea con permiso o sin él.

Estas tipologías y clasificaciones sugeridas por estos dos autores me parecen adecuadas en términos de estudiar el mensaje, que es lo que la semiología busca hacer. Sin embargo, en términos de entender las prácticas, resultan limitantes, principalmente porque en estos estudios, no existe contacto con los sujetos que generan el graffiti, por lo tanto, falta la dimensión humana, aunque sí exista el entendimiento del graffiti como un proceso de comunicación. Queda, además, la duda respecto a qué técnicas pueden ser consideradas como graffiti y qué otras podrían tener sus propias reglas o valencias, por ejemplo, el estencil que Kosak (2005) y Figueroa (2007) consideran como parte del graffiti. Estos son temas que discutiré en los próximos capítulos.

1.2.2 El graffiti como expresión de las identidades juveniles

Gran parte de la literatura que revisé asume que el graffiti es una práctica propia de las juventudes y la toma como una expresión de las identidades juveniles. Dentro de esta aproximación, se puede entender al graffiti como un movimiento que exalta la violencia que los jóvenes viven, como un producto de la migración y la reconfiguración identitaria, o como un proyecto de identificación y pertenencia respecto a la práctica de actividades afines.

Desde una visión internacional, Nancy MacDonald (2001) propone que el graffiti es un canal de expresión que los jóvenes utilizan para construir su identidad. Es importante señalar que ella habla específicamente de identidades masculinas juveniles, ya que el graffiti sería una práctica más bien desarrollada como una consigna de lo masculino. En este sentido, aun cuando una mujer lo hace, está actuando de manera masculina, como un hombre. Ella contextualiza su investigación en Nueva York y en Londres. Subraya que es una práctica violenta, y que la adrenalina y la peligrosidad forman parte importante del hacer, ya que muchas veces quienes lo hacen se juegan la vida.

Respecto a la manera de abordar al graffiti desde lo masculino, se hace interesante entender qué peso tienen y qué papel juegan las mujeres en estas prácticas. En este trabajo se da poco espacio a dicho análisis, pero, Luisa Hernández Herse(2014), a partir de las entrevistas realizadas a cuatro escritoras de graffiti, identifica que, si bien hay poco espacio permitido para las mujeres en este campo, aquellas que sí logran dedicarse a esta práctica lo hacen en un sentido de confrontación con lo que los demás escribientes suponen es el lugar de las mujeres, el de la eterna aprendiz, la ayudante, o la novia del graffitero (p. 139).

Dentro del contexto latinoamericano, Pacini (2010) estudia el graffiti en Mendoza. Aborda el carácter migratorio que tiene, por un lado, y por el otro de resistencia a partir de la identidad colectiva juvenil, esto es, el amalgamiento de los jóvenes en *crews* para sentirse más seguros, en un principio, y más tarde para representar poder y ejercer dominación, ya sea sobre el territorio, de manera simbólica, o física sobre otras *crews*. Él está hablando más bien de contextos violentos en los que habitan los jóvenes, y cómo el graffiti es un espacio en el que se pueden unir y proteger. Lo que es importante resaltar de aquí, es que, en ocasiones, los jóvenes se encuentran en ambientes tan adversos que deben buscar maneras de protegerse, lo que, a mi parecer se hace perverso, es que, a veces, se deben proteger de otros jóvenes en la misma situación que ellos.

Cruz Salazar (2008), quien realiza una etnografía con graffiteros en Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, y hace notar la manera en la que el graffiti llega y se expande en México. También nota la diferencia entre el graffiti del norte y el graffiti del sur. Los *cholos* del norte hacen *placazos*, y se reúnen en *clicas*, mientras que los *chavos banda* del sur probablemente se reúnan en *crews* y realicen *pintas*. También da un elemento más de mural a las *pintas* del sur. Mientras que, en el norte, justo por la cuestión fronteriza que viven,

aún existe, según la autora, la intención de delimitar territorios, mientras que, en el Sur del país, las pintas tienen fines ornamentales, e incluso de denuncia, según lo refiere Gómez Abarca (2014). Sin embargo, no siempre es así, pues, normalmente se pueden encontrar estas dos maneras de expresión en un mismo espacio, incluso, a veces, una siendo intervenida por la otra, como en la siguiente ilustración:



Imagen 5. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio El Refugio, Puebla 2016.

Gómez Abarca realiza su investigación en San Cristóbal de las Casas. Él se refiere a las *producciones visuales callejeras* para referirse al repertorio completo del graffiti, estencil y street art, sin embargo, se centra en el llamado *graffiti hip-hop*. A partir de diálogos mantenidos con algunos *creadores de graffiti*. Identifica estas prácticas como algo sumamente propio de las juventudes que buscan resistir, pero que se desarrolla a partir de la llegada de referentes nacionales inscritos en la práctica a San Cristóbal. En este sentido, habla de una pertenencia con base en la identificación referencial hacia otras personas, pero

también, habla de la apropiación de la práctica para los fines propios. Identifica la relación que existe entre juventud, cultura y política, que no sólo está presente en la pinta sino en los procesos, con lo cual me parece estar de acuerdo, ya que, según lo referido en mis propias entrevistas, se le da más peso al proceso social y personal que a la pinta en sí misma, aunque detone relaciones más complejas como un vínculo significativo con el espacio, o la construcción de redes entre otros sujetos.

Dentro de la misma lógica, Cerón (2013), quien contextualiza su investigación en Quito, expone que las violencias que viven los jóvenes toman muchas formas: puede ser física, verbal, pero también sufren la indiferencia. Explica que, según el imaginario, los jóvenes son portadores exclusivos de violencia, por lo que también cargan un estigma. Por lo tanto, el graffiti se mira como un producto cultural caracterizado por denunciar la opacidad social existente, en otras palabras, su propia inexistencia debido a que no caben ni actúan dentro del deber ser. En las favelas de Brasil Valenzuela (1997) da cuenta de los capítulos negros de la historia en contra de los jóvenes de los bajos mundos, jóvenes graffiteros, historias de asesinatos y abuso de poder en contra de estos. En ambos casos, se busca plasmar una radiografía de lo que muchos jóvenes están forzados a vivir.

El graffiti termina siendo una especie de refugio, pero también un medio de expresión y replicación de esa violencia vivida: es un grito pintado respecto a toda esa violencia ejercida sobre ellos. Según estos planteamientos, la necesidad que tienen los jóvenes es la de replegarse en función de las pandillas contra la adversidad, es así como configuran su identidad alrededor del graffiti-refugio. En realidad, no me atrevo a descartar por completo la idea del graffiti-refugio, o en este caso, expresiones gráficas urbanas como refugio, sólo

que, en este caso, opera de manera más individual, como parte de un proceso más profundo de reconocimiento propio.

Hasta cierto punto, estos trabajos están de acuerdo en una idea: el graffiti es una práctica de *los de abajo*, de los grupos precarios y excluidos que habitan las periferias donde no hay servicios ni acceso a servicios, no hay calidad de vida. Ésta parecería ser la cuna del graffiti. Sin embargo, me parece que esto no es del todo cierto. Si bien muchos de ellos vienen de barrios *bravos*, o colonias con fama de inseguras, como La Margarita, Puebla, sus condiciones nunca fueron precarias: contaron con servicios básicos de luz y agua, tuvieron acceso a la educación superior. De hecho, sólo uno de los 11 pintantes con los que conviví nunca pisó una universidad, y no terminó su instrucción básica. Dos de ellos, aunque la iniciaron, desertaron. Todos los demás, cursan o se titularon en una licenciatura, mayormente en Artes Plásticas. Por otro lado, ellos reconocen a personas viviendo en pobreza o con carencias reales. Sus inicios, más bien, se encuentran en una tendencia de la adolescencia a salir a *ilegalear*⁸ para demostrar el valor, o simplemente, con fines recreativos. Otros más, siguieron el ejemplo de personas a las que admiraban: amigos o hermanos. Sin embargo, tampoco se consideran como muy solventes económicamente. Varios de ellos reconocen que viven al día, o que deben trabajar para sacar sus gastos y ayudar a su familia.

Parece también que los jóvenes son vistos como víctimas y no como actores sociales con capacidad de acción y agencia, con capacidad de cambiar las cosas a su favor, no sólo a manera de resistir los embates de la violencia, sino, proponiendo una nueva realidad. De algo sí podemos estar seguros, muchos de estos practicantes, sean jóvenes o no, en bastantes

⁸ En términos generales, significa pintar sin permiso. Sin embargo, abordo su sentido más profundo en el capítulo IV.

ocasiones se encuentran ante condiciones adversas en el sentido en que es difícil encontrar un trabajo bien remunerado, o que, por el hecho de ser jóvenes, están constantemente retados a demostrar su valor como seres útiles o merecedores de respeto y seriedad.

En investigaciones más tardías, Valenzuela (2010) aborda el graffiti dentro del fenómeno de la migración, y se enfoca en las poblaciones jóvenes de Tijuana. Igualmente es muy específico en la violencia tanto física como estructural de fondo. Para él, el graffiti es una expresión de las culturas juveniles de frontera, en la que se configura la identidad a partir de lo que no son, pero negociando también con los elementos traídos del otro lado de la frontera. Propuesta igualmente relevante es la de Cruz Salazar (2008, 2010) de quien ya se ha hablado antes en este apartado. Enmarca sus trabajos en las identidades juveniles y su relación con lo global: la migración también, y la apropiación de patrones culturales a partir de la apertura económica mundial en México. De esta manera, el graffiti, surgido en los guetos estadounidenses se expande por el mundo, y sufre un proceso de apropiación.

Para Cruz Salazar (2008), el Movimiento Zapatista y el Muralismo Mexicano tienen una fuerte influencia en estas prácticas, La misma Álvarez reconoce la influencia de Siqueiros en la cultura de denuncia que adquieren las expresiones gráficas urbanas (2005), así como los pintantes. Fue importante notar que, en los talleres de estencil, siempre se mencionaba, dentro de los orígenes de la práctica, las aportaciones al movimiento gráfico de Siqueiros. Sin embargo, Cruz Salazar reconoce que el sentido de las pintas no se agota en la denuncia, la formación de colectivos para perpetuar las relaciones amistosas es fundamental⁹ (2008).

⁹ Esta discusión la retomo en el capítulo IV.

Otra situación interesante es la cuestión de la ilegalidad. Cruz Salazar (2010), conversa con personalidades del graffiti en Ciudad Nezahualcóyotl, y menciona que, ellos, como veteranos, han dejado la ilegalidad y se han convertido ahora en muralistas. También, da cuenta de sus vidas después de la etapa de la juventud, muchos de ellos ahora tienen tiendas de materiales para el graffiti, cosa que antes no era posible, ya que antes se hacían su propio material, porque, “aún no existía la expropiación de esa cultura y su masificación en productos culturales redituables para las industrias” (2010:148). Ahora, unos cuantos años después, las prácticas se expanden y toman otros tonos, algunos de ellos, aún tienen la convicción de que pueden y van a vivir de pintar. Pintar se convierte en su presente y su futuro.

Un artículo muy interesante es el de Mariana Beltrán (2012), quien escribe desde el ámbito escolar y entiende el graffiti como una práctica de escritura juvenil, pero también como frontera. Es una frontera porque establece un horizonte cultural entre la línea entre mundos culturales, ya que los jóvenes se encuentran en el proceso de ser adultos. Mi propia apreciación es que sí es frontera, pero más allá de la etapa de vida en la que se encuentran, implica una frontera entre el deber ser, lo normado y lo aceptado, contra la propuesta, la acción y la alternativa. Además, el muro mismo contempla esa posibilidad de frontera, y no de límite entre mundos culturales que implica entender al mundo a partir de divisiones del tipo propietarios y no propietarios, o público y privado, e incluso, permitido y no permitido.

En el Estado de Puebla, existe la investigación coordinada por Marcela Ibarra (2013) en la región de Calpan abarcando tres zonas: San Andrés Calpan, San Mateo Ozolco y San Lucas Atzala. En este trabajo, se hace una revisión de la condición de los jóvenes en una zona geográfica donde impera la migración, por lo que los jóvenes sufren un proceso de

reconfiguración, diferenciándose de los adultos, esto significa que hacen una separación entre ellos y las raíces indígenas, el catolicismo y lo rural, trayendo un proceso que transita entre lo rural y lo urbano. La calle, tiene un lugar importante en la identidad de los jóvenes, pues es donde crean asociaciones entre sus pares, normalmente en bandas donde se definen territorios simbólicos, más en el sentido de la pertenecía que del territorio físico. En este caso, la importancia del graffiti es que se constituye en la forma de comunicación por excelencia entre la banda y entre bandas, en otras palabras, el graffiti es un lenguaje juvenil, lleno de códigos propios y factor identitario.

Por último, no puedo dejar fuera los aportes de Rossana Reguillo en cuestión de juventudes. Reguillo (2012) habla de *taggers* y sus consumos culturales. Para ella es importante señalar la cuestión estética de la identidad, muy a la manera de Goffman con su propuesta respecto a la presentación de la vida cotidiana (1981). Ella propone el concepto de socio estética para referirse a “la relación entre los componentes estéticos y su proceso de simbolización” (p. 77). Se refiere a la manera de vestir, los tatuajes, o los peinados como códigos de identificación o diferenciación. Así que ella conjunta, entonces, lo que los *taggers* hacen y cómo se visten, en términos de construir su identidad colectiva. Una observación importante que realiza es la idea de que los *taggers* dejaron atrás el barrio y han tomado las ciudades, lo cual detona dos fenómenos: “se han debilitado las apelaciones identitarias de esta práctica presentes en periodos anteriores, y hay una intención constante de los municipios y la policía con el objeto de limpiar y castigar” (p. 43).

Desde mi punto de vista, lo anterior no tiene que ver sólo con el hecho de que los sujetos que practican el graffiti u otra expresión gráfica sean jóvenes, esto es, que se encuentren en cierta etapa de vida, sino que juegan otros elementos, como la escenificación

de la ciudad. Por otro lado, es importante la observación respecto a la *desbarriación* ya que implica que estos sujetos, contrario a lo que se podría pensar, andan espacialmente *desterritorializados*, o por lo menos, reta el mismo concepto de territorio. Una de mis propuestas es hablar de territorios expandidos,¹⁰ ya que, gracias a las redes sociales digitales, a la construcción de lazos entre pintantes el territorio se redimensiona mientras los horizontes de oportunidad crecen.

1.2.3 Espacio y graffiti

Si hablamos de graffiti, es normal que nos vengan a la mente conceptos como *ciudad, barrio, o lo urbano*. En este apartado repasaremos algunos trabajos hechos al respecto, donde el espacio es el tema con el cual se aborda el graffiti. En este sentido, encontramos trabajos que buscan entenderlo desde la identidad y la memoria colectiva barrial, pero también como un proceso de globalización, trabajos que abordan al graffiti desde los usos que se le dan al espacio y la apropiación del mismo, también hay quienes ven el graffiti como un proceso de significación del espacio público urbano, y otros tantos hablan de la ciudad como forma comunicativa ocupando el caso del graffiti.

En Costa Rica, un caso interesante es el que presenta Marialina Villegas (2009), donde aborda cómo dos lugares distintos son apropiados por graffiteros, un hospital abandonado y una plaza pública. Al intervenir estos espacios, cambian su aspecto y cambian la esencia de estos lugares también. Las piezas y figuras que plasman tienen componentes simbólicos para las personas de la zona, así que, de ser lugares abandonados u olvidados, terminan siendo un lugar importante de encuentros.

¹⁰ Esta discusión la retomo en el Capítulo IV.

Para Vientós y Figueroa (2010), se tiene que hablar de graffiti desde la construcción de la ciudad. Según la forma de obrar de sujetos que componen la ciudad y los cambios que sufre, el graffiti es uno de esos cambios, es algo que se contrapone a la autoridad, y permite la interacción del transeúnte con el espacio de la ciudad. El graffiti, implica una deconstrucción estética en esta época que ellos llaman "renacimiento posmoderno." Asimismo, proponen que el graffiti se alza ante la ciudad contra la autoridad y el arte clásico.

En este sentido, cuando se habla del graffiti, se está hablando de lo cotidiano. Primero, desde el interlocutor, el graffiti implica una visión diaria, su recorrido a casa puede estar plagado de estas expresiones visuales. No hay muro que se salve del graffiti, salvo en contadas situaciones. En el caso de Puebla, por ejemplo, tan sólo el intento de construir ciudades amuralladas podría prestarle frente al graffiti: Lomas de Angelópolis, en donde los accesos se regulan y la vigilancia impera. En otras palabras, es un espacio bajo control. ¿Podríamos pensar que un lugar libre de graffiti es un lugar controlado, y un lugar con graffiti es un lugar caótico? El graffiti es un arma de denuncia, como lo podrían asegurar algunos autores, como Gómez-Abarca (2014).

Alvarado sostiene que el espacio público es un lugar privilegiado para que se desarrolle el proceso de comunicación, porque es "colectivo y gritón" (2005). La libertad de acceso también juega, porque privilegia relaciones sociales e intercambios culturales. Un espacio controlado priva a sus habitantes de este proceso comunicativo. El graffiti, entonces, es parte de este intercambio comunicativo, pero también es un marcador del proceso, es una especie de diálogo entre sujetos, quienes pintan y quienes reciben. El graffiti, dice la autora, se tiñe de distintas expresiones: expresan desamor o desaprobación política, por ejemplo. Tal como lo expresan los mismos sujetos practicantes, para ellos el graffiti es un medio de

expresión. Sin embargo, en cuanto a proceso dialógico, me parece que es algo complejo, ya que, lo que ellos buscan expresar no siempre es entendido o interpretado como ellos buscarían por quienes reciben esa información. Se juega, entonces, en canchas distintas.

Silva (1987), de hecho, retoma lo que él llama el punto de vista ciudadano. Hay que recordar que él habla de la construcción de imaginarios urbanos. Según este autor, “se trata de ver lo obscuro que está puesto para que todos lo miren” (p. 68). Para él es algo político, no moral, por el factor de la ilegalidad que detenta una agresión a la mirada. La mirada ciudadana hacia el graffiti conlleva tres pasos: el objeto de exhibición, donde el graffiti implica pervertir un orden; la observación por el ciudadano; y las consecuencias sobre la mirada, que implica un ejercicio ideológico y recorrido ético estético. Además, ve que el graffiti libra una guerra con todo lo que está visualmente permitido: propaganda comercial y señalamientos, en el que, en el imaginario, gana lo permitido. Sin embargo, al mismo tiempo, se pueden encontrar emblemas de esta práctica: graffiti de gran impacto social y gran aceptación colectiva que devienen en emblemas ciudadanos para un territorio específico y en un lapso específico. Esto es lo que pasa con Banksy.¹¹ Aun cuando pinta en lo ilegal, se ha convertido en un emblema del graffiti, al punto de comercializarse tanto que sus obras se subastan por millones de dólares. En este sentido, el graffiti no sólo es una apropiación del espacio, es la globalización de un espacio, es llevar un espacio a todos lados: el *graffiti* de Bristol, se lleva a Nueva York, por ejemplo, y gracias a las redes sociales, a todo el mundo. Sin embargo, como plantearé más adelante, ninguna de estas prácticas urbanas lo es.

¹¹ Banksy es uno de los máximos representantes de las expresiones gráficas urbanas en el mundo, originario de Bristol, utiliza las técnicas de estencil y graffiti en sus intervenciones.

A decir de Lucía Billoud (2012), el graffiti es una forma de apropiación colectiva de espacios públicos. Para demostrarlo, hace un ensamble entre la imagen y lugar de inscripción donde también juega un papel importante la temporalidad. Esto significa que un lugar puede ser apropiado (simbólicamente) en tiempos muy específicos y no necesariamente de manera permanente. Por ejemplo, ella toma el caso de la ciudad de Santa Fe, Argentina, ún de manifestación que tiene distintos graffitis políticos, pero en el aniversario de algunos eventos, por ejemplo, el desfile del 24 de marzo, el graffiti es muy específico, ya que, la calle debe ser recorrida por un desfile de aniversario. Las calles se llenan de la siguiente consigna: “cárcel común y perpetua a genocidas.” Se arrebató el espacio al desfile para hacerlo un lugar de consignas opositoras a la historia oficial.

En el proceso dialógico de comunicación, ella encuentra dos sujetos: uno discursivo, que son los locutores que se construyen en el mensaje inscripto, y el sujeto hablante, que se refiere a la persona concreta que escribe el graffiti. Para entender la relación entre ambos, y el proceso de construcción de espacio público, se debe entender el contexto histórico en el que se lleva a cabo la acción. Su propuesta gira en torno a que el graffiti también implica un registro de memoria y la comunicación de la memoria. Denuncia y espacio están implicados el uno con el otro. Sin embargo, aunque en este caso, la denuncia adquiere matices más políticos y de memoria histórica, también denuncian la falta de espacios públicos y colectivos, ya sea físicos o simbólicos. Es relevante tener en cuenta esta idea de la memoria, ya que cada intervención, construye una nueva memoria.

Debo mencionar los estudios de Fernando Figueroa quien escribe desde sus observaciones por dos barrios de Madrid: Vallecas y Malasaña durante la transición del siglo XX al siglo XXI (2007). Este autor plantea a la ciudad como mosaico de sub entidades en las

cuales se pueden entender los territorios y la conformación de espacios públicos a partir de la estética y lo visual. Se refiere a los escritores, artistas de calle, o activistas contraculturales como nuevos agentes sociales, y a sus prácticas como *intervenciones urbanas* o de calle. Sostiene que la arquitectura o diseño mismo de la ciudad incitan en algunas ocasiones a la intervención y las personas han encontrado en estas expresiones un modo de “reafirmar su identidad, evadirse, criticar o proponer” (p. 114). También menciona que estas expresiones sirven para evaluar la actividad ciudadana de una zona, porque implica un ejercicio que demuestra pluralidad, pretensiones, carácter crítico y grado de conciencia y participación en la transformación social. En otras palabras, un espacio donde abundan estas intervenciones es un lugar con una sociedad participativa, activa y comprometida. Pienso, sin embargo, que, en el contexto mexicano, esto no es del todo certero, pues el hecho de que abunden estas en un lugar no implica que la sociedad tenga un carácter más ciudadano, pues el estigma hacia quienes lo realizan puede estar aún presente y manifestarse de otras maneras: detenciones, por ejemplo, o una tolerancia blanda.

Este autor reconoce el estigma que sufre la práctica, porque habla enfocándose en la práctica, y sitúa su origen en la época de la Ilustración, pues da marcas de incivilidad. La Ilustración, según plantea, pretende dar una imagen de civilidad en las ciudades en contradicción con lo rural y lo no urbano, lo salvaje. Él ofrece una tipología de las distintas intervenciones urbanas que identifica:

Cartelismo: medio difusor de ideas, pensamientos y emociones en torno a problemáticas humanas y sociales.

Sticking: estampas, fotos impresas que dan cabida a pensamientos personales y planteamientos ideológicos.

Intervención urbana: acciones que juegan con la alteración de los elementos que conforman el paisaje urbano (...) tanto con objetivos meramente estéticos como sustentados en algún tipo de discurso vertiente ideológico o subversión ética o moral (Figuroa:2007:123).

A partir de las definiciones de este autor, parecería que las tres son muy similares entre sí. Tal vez la diferencia estaría en la técnica. En este caso, no queda claro si se engloba al graffiti como intervención urbana, lo mismo que el estencil. Asimismo, identifica y compara el tipo de intervenciones y el tipo de espacio en el que aparecen en ambos barrios. Mientras Valleca se encuentra en la periferia, Malasaña es un barrio cosmopolita. Encuentra que, mientras en el centro se encuentran intervenciones urbanas, en la periferia se puede encontrar graffiti, principalmente en entradas y salidas “viarias,” lo que interpreta como intención de ser captado y exhibido ante la mirada del espectador en tránsito, (Cano, 2011), pero también como caracterización del barrio como territorio espacial frente al vecino y forastero. En este sentido, el graffiti funge como símbolo de identidad, y la apropiación se hace a partir de este simbolismo gráfico.

Este es un artículo interesante por su similitud con las ciudades del centro de México. Mientras en los centros y lugares turísticos podemos encontrar intervenciones de calle, por usar el término del autor, más elaborados con algunas consideraciones estéticas, conforme nos acercamos a las periferias, aunque también suelen ser elaborados, son catalogados como graffiti. Da la impresión de que el *street art* podría ser la gentrificación del graffiti. De esta manera podríamos encontrar, como en algún punto lo menciona Figuroa (2007), que estas expresiones son utilizadas como decoración de comercios como es el caso de algunos bares, restaurantes y gimnasios en Cholula, o con fines turísticos, como es el caso de algunos puntos

de las ciudades. Aunque, claro, no podemos reducirnos a esto, pues más allá de lo identitario barrial están las subjetividades de cada sujeto.

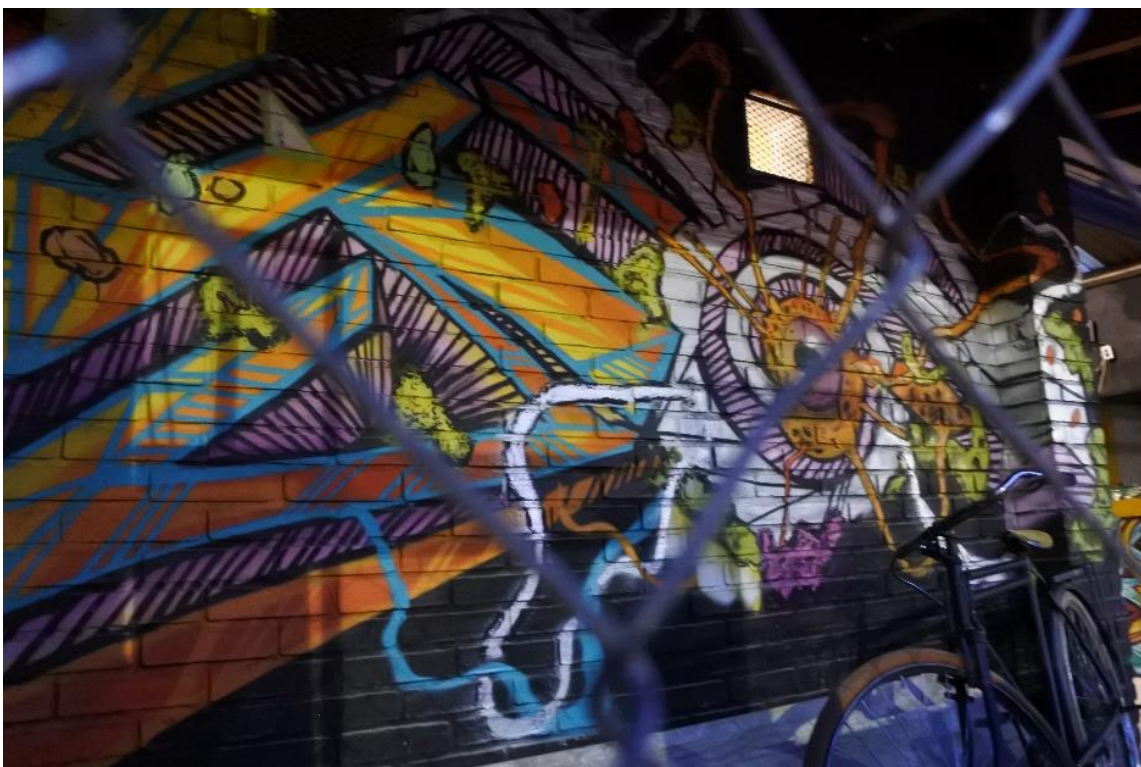


Imagen 6. Graffiti decorativo para comercios. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio El Refugio, Puebla 2016.

Existen distintos esfuerzos por hacer del arte urbano una manera de dar o expresar la identidad colectiva histórica de un lugar, colectivos como Banda Urbana en el Barrio de San Antonio, Puebla son un ejemplo (De la Llata 2006), donde el fin era promover el turismo y dignificar un antiguo barrio bravo de la ciudad y terminan organizándose en un colectivo a favor de la promoción de expresiones culturales del barrio a partir del graffiti.

En España existe una experiencia similar, sin embargo, no queda claro si puede considerarse como graffiti, o incluso arte urbano. Se aborda la *pinta* como una posibilidad de cambio social. Existen distintos casos: en Granada, Barcelona, existe una iniciativa

ciudadana la cual busca recuperar el espacio público. La delincuencia y el abandono por parte de las autoridades son cotidianos, por lo que, a través de murales que cuentan la historia del barrio, los habitantes buscan reapropiárselo y dignificarlo (Vidal et al. 2007). En Andalucía, se estudia un caso donde los murales implican ser un lenguaje común para un barrio donde los habitantes son musulmanes, por un lado, y andaluces por otro (Proyecto Creamos 2014). Este es el proyecto de una fundación benéfica, pero donde han trabajado distintos sociólogos, educadores y demás investigadores. Concluyen que el arte, en este caso, esta expresión es arte, acerca a las personas y se consolida casi como un lenguaje universal. Sin embargo, queda la duda, estos ejercicios colectivos gráficos, ¿son graffiti? Y si no lo son, ¿qué son? ¿Cómo podemos abordarlo? Veo necesario discutir respecto a los significados, más allá de una definición hecha a partir de los observadores o interlocutores, por lo que, en este estudio, abordo estos temas desde la visión de los propios practicantes.

1.3 Las otras expresiones gráficas urbanas: el reto al concepto de graffiti

Siguiendo a los autores identifico algunos usos del graffiti a los que se les ha dedicado más estudio: el graffiti como denuncia histórica, como expresión identitaria, ya sea barrial o juvenil, y como forma de apropiación simbólica del espacio-tiempo. Se ha revisado su historia y algunos de los acuerdos que se proponen respecto a qué es. Existen distintas categorizaciones y tipologías, y aún con esto, el fenómeno es más complejo, pues ahora nos enfrentamos al uso de nuevas herramientas que definen a nuevos sujetos, por lo tanto, la práctica se redefine.

Como ya revisé, aun cuando hay algunos autores que consideran al estencil como parte del graffiti (De la Concha, 2012; Kosak, 2005; Cruz, 2008; Gómez Abarca, 2014), no existe tanta literatura al respecto, ya que tienden a estudiarlo en conjunto con el graffiti y no

como una práctica aparte con su respectivo proceso. Menos aún lo hay de otras expresiones relacionadas, como las pegadas, los *engrudos* o carteles, y demás expresiones. Respecto a los murales¹² e intervenciones propias del Street Art, o se considera al graffiti como una práctica dentro del Street Art y viceversa, o se considera la elaboración de pintas colectivas o *murales* como una práctica propia de colectivos, en función de la recuperación de la ciudadanía (Vidal et al. 2007). Existen ciertos estudios en los que se abordan grupos de practicantes de alguna otra expresión gráfica urbana.

Beatriz de la Concha (2010) desarrolla otro tipo de apropiación, esta vez, a partir del estudio de los graffitis y estenciles de Banksy¹³. El estencil se asume como parte del graffiti, y no se problematiza, aunque tampoco es el propósito de la autora. Su apreciación de la apropiación no es hacia el espacio, sino a la obra misma, en donde, busca interpelar la obra de otros artistas, como Warhol y Duchamp, así como Basquiat, artista del graffiti oriundo de Puerto Rico. De esta manera, su propuesta es que el graffiti trasciende como categoría a graffiti mural, como una modalidad del *Street Art*. En este sentido, el graffiti, en sí mismo, no puede ser catalogado como arte, porque su origen es la transgresión, sino que se tiene que transformar en *Street Art* para ganar esta clasificación. En este caso, el estencil mismo, ya no es parte del graffiti como tal, más bien es un hibridaje entre distintas técnicas artísticas y de diseño: fotografía, edición y rediseño. Una de sus características importantes es la replicabilidad, por lo que es usado, sobre todo, en contextos de denuncia.

Respecto a la discusión del graffiti como perteneciente al rubro del arte o no, Vientós y Figueroa plantean que este tipo de expresiones sí deben ser consideradas arte. Para ellos,

¹² El uso del término *mural* ha causado cierto escozor en algunos de los sujetos que participan en esta investigación. Dicha discusión respecto a éste y otros términos se encuentran en los siguientes capítulos.

¹³ Artista urbano inglés.

es arte precisamente por la razón que lo descartan otros autores: la transgresión y el reto a lo hegemónico. Para ellos, la transgresión es un estado natural del arte, debe ser político. Proponen el concepto de renacimiento posmoderno, pues el graffiti, al estar prestando frente al arte clásico, implica un rompimiento con los dogmas y las reglas de la estética. Equiparan a Basquiat, graffitero y artista puertorriqueño, con Cézanne, en el sentido de la transgresión y la reinención del arte. La época de los *ismos* puede ser similar a lo que se nota ahora en cuanto a las expresiones callejeras.

Una vez realizada esta revisión de los trabajos realizados en torno al graffiti y prácticas afines, encuentro dos observaciones centrales: gran parte de los trabajos realizados giran en torno a la práctica en sí misma y no alrededor de sus practicantes. Salvo algunos casos, como es el de Reguillo (2012), Cruz Salazar (2008, 2010) y Gómez Abarca (2014), que son etnografías basadas en entrevistas con practicantes, la mayor parte de los trabajos se basan en la observación del graffiti como materia principal del estudio. Lo que me lleva a la segunda observación importante: aun cuando se ha intentado definir lo que es graffiti, se ha intentado hacerlo a partir de estas observaciones externas, y no desde sus practicantes. Las narrativas de éstos no son consideradas.

Esta situación no se problematiza, por lo tanto, la definición de graffiti podría ser cada vez menos certera. Al parecer, un rasgo importante es su carácter disidente e ilegal. Sin embargo, el caso de los murales, los estenciles y otras intervenciones de calle (Figueroa 2007) elaborados con permiso quedarían fuera de la categoría acordada, y se tendrían que incluir las prácticas de las pegas y engrudos. Sin embargo, quedarían fuera porque no son espontáneas (Silva, 1987). Si es una técnica, las pegas y los engrudos quedan fuera, así como algunas impresiones de estencil, y otras intervenciones. En el marco de esta investigación,

he observado que, en muchos casos las técnicas son mixtas: se ocupan las técnicas del graffiti junto con otras, o se hacen nuevos estilos, mucho más elaborados y *artísticos*, sin embargo, no se utiliza el aerosol. Gran parte de las categorizaciones y tipologías se han realizado a partir de la mera observación del graffiti hecho en los muros de las ciudades (Silva, 1987; Kosak 2005; Figueroa, 2007).

Los trabajos de Cruz Salazar (2008) y Gómez Abarca (2014) son relevantes porque ellos platicaron a profundidad con los practicantes denominados y autodenominados como *graffiteros*. Sin embargo, ellos no ofrecen una tipología, más bien una mirada a la práctica de los sujetos desde ellos mismos. Estos autores ofrecen un enfoque en los procesos desarrollados en la práctica, y es relevante porque lo hacen desde las narrativas de dichos sujetos, lo cual es el objetivo de esta investigación también. Dan un lugar importante a la práctica no sólo en la calle y el espacio público, sino también en el espacio privado, dentro de su propia intimidad: los cuadernos, que mis propios sujetos mencionan como *libretazos*, en los que bocetan, pero también compiten por demostrar que se tiene la mejor firma.

Debido a que, en el caso de mi investigación el problema fue la autodenominación y la creciente confusión que me generaron estas autodenominaciones cruzadas con las prácticas e historias de cada uno, utilizar el término de *graffitero* e incluso *graffiti* resultó demasiado complicado para realizar el análisis. Si bien no pretendo dar una definición certera, sí pienso que las definiciones existentes fueron incapaces de guiarme para entender lo que se me presentó en campo, por lo que, propongo utilizar el término *pintante* para sustituir el término de *graffitero* y *expresiones gráficas urbanas* para referirme a un compendio de prácticas más amplio que el graffiti. Propongo usar *pintante* ya que, en toda la lista de autodenominaciones que registré, todos se referían a la práctica como “pintar,” y a la acción como “yo pinto,” ya

que es la acción que los unifica, los entiendo como tal, a partir de su práctica común, pues también surgen rutas muy interesantes de esta unificación.¹⁴ Descarto el uso del término *escribiente* por la razón ya mencionada, y porque es cada vez menos el uso de texto entendido como en las primeras etapas del graffiti. Las consignas no son tan frecuentes entre los trabajos de los sujetos de este estudio salvo en ocasiones específicas.

Propongo el uso del término de *expresiones gráficas urbanas* para referirme a una *manera de hacer* (De Certeau, 1996) específica en la práctica de pintar en la calle, que abraza un significado propio y colectivo y por la cual el sujeto practicante, o pintante busca expresarse. Es una expresión gráfica porque utiliza elementos visuales, priorizando las imágenes, el color y el diseño. Las técnicas que incluyen estas prácticas son gráficas, pues ocupan imágenes y cuidan el valor estético. Además, son urbanas, porque, aunque no sólo las encontramos en la ciudad, sí representan parte de un proceso urbano¹⁵ (Lefebvre, 1978).

Más allá de que corresponda a una práctica meramente juvenil o no juvenil, que se trate de un grito de los ciudadanos para denunciar o enunciar algo, más allá de que se logre una apropiación simbólica de un espacio, e incluso más allá de la evolución de las técnicas en un nuevo momento de la misma, estas prácticas construyen a los sujetos en función de dónde lo hacen, cómo lo hacen y con quién lo hacen. Todo este proceso de construcción es un proceso complejo que implica negociaciones y decisiones tomadas. Implica también que ellos se autodenominen de acuerdo con lo que hacen y de acuerdo con lo que son en función de eso que hacen. Por estas razones, dejamos al graffiti atrás y abrazamos las expresiones gráficas urbanas. Nos despedimos del graffitero como categoría homogeneizadora y

¹⁴ Esta terminología se describe con mayor profundidad en el capítulo IV.

¹⁵ Se refiere a una serie de códigos o sistemas de significados que establecen un modelo económico de producción, un ritmo de vida, y estilo basado en el consumo y la estandarización de los comportamientos.

saludamos al pintante, reconociendo a la persona antes que a su práctica, pero al mismo tiempo, reconociendo que uno no es sin el otro. Propongo como protagonista al pintante y las narrativas de sí mismo y de sus prácticas, siendo estas categorías centrales para mi trabajo.

La construcción de esta categoría va más allá de haber revisado las propuestas realizadas hasta ahora. Implicó sumergirse en sus cotidianidades, compartir conversaciones, y vivir experiencias con ellos. Para esto, hubo que rastrearlos y abordarlos. Implicó acercarme a ellos y a sus narrativas aprovechando distintos recursos como las redes sociales tanto físicas como digitales, recorrer espacios y desaprender, en algunos casos, mis propios caminos. En el siguiente capítulo, presento la descripción de cómo construí esta propuesta.

CAPÍTULO II.

BOCETOS Y ANDAMIAJES:

LA METODOLOGÍA Y LOS ESPACIOS NARRATIVOS

En este trabajo considero las narrativas de doce pintantes mexicanos para comprender cómo se construyen a partir de estas mismas. Esto implica entender los significados que le asignan a las prácticas que realizan, las expresiones gráficas urbanas, y comprender la relación que tienen con el espacio, en tanto son productores del espacio, al tiempo que son producidos por este (Lefebvre, 1974). Para Ferraroti, aunque la recopilación de los relatos de vida ha adquirido relevancia en las ciencias sociales en los últimos tiempos, ésta no siempre explota su máxima virtud, que es abrir un portal de entendimiento profundo hacia la *otredad*, o el tema de estudio. De no haber sido por los relatos que estos doce pintantes compartieron conmigo, no podría haber tenido acceso a los significados e implicaciones simbólicas que detentan en su práctica. En este capítulo doy cuenta de las técnicas y procesos seguidos para dar pie al estudio que aquí presento.

Sin embargo, antes de avanzar más, quisiera especificar el uso de los términos *pintantes* y *expresiones gráficas urbanas* que, aunque ya mencioné en el capítulo anterior, me parece importante no perder de vista. Estos términos partieron de una necesidad metodológica durante la temporada de inmersión en campo. La gran diversidad que había en cuanto a las autodenominaciones de los sujetos me hicieron ver que el término de graffiti reducía una serie de procesos, significados y situaciones a una categoría absolutizadora, homogénea y nada representativa, por lo que, en lugar de referirme a cada momento a los graffiteros, artistas urbanos, artistas plásticos, estencileros, propaganderos, decoradores murales, y un largo etcétera, opté por un término que permitiera una manera de referirme a todos de manera más cordial.

Esta necesidad parte de un comportamiento que observé en algunos casos durante las largas convivencias con dichos pintantes: en muchas situaciones, ellos mismos transitan por distintas autodenominaciones, pues son sujetos procesuales. Muchos de ellos, por ejemplo, pueden autodenominarse como graffiteros, pero no necesariamente cumplir con la serie de marcadores que, tanto los estudiosos del tema, como otros practicantes asignan, como el uso estricto del aerosol, y la cercanía con el hip-hop y el skate. O podrían autodenominarse como artistas gráficos, sin necesariamente estar haciendo algo considerado como arte por sus congéneres. De la misma manera, uno de ellos podría autodenominarse como artista gráfico en la escuela, decorador mural para trabajar, y graffitero para estar con sus amigos. Me decidí por el término *pintantes* porque, aunque no siempre están de acuerdo en ser llamados por tales categorías, y no siempre están en la misma condición, todos se identificaban con una frase: “yo pinto.”

El pintar, más que acción, es una práctica con sus distintas maneras de hacer, y con su respectivo discurso para cada manera de hacer (De Certeau, 1996). Queriendo conjuntar la acción a la práctica llego a la categoría de *pintante*, y es como me referiré a los sujetos que participan en esta investigación. Asimismo, me refiero a sus distintas maneras de hacer como *expresiones gráficas urbanas* en lugar de referirme a graffiti, arte mural, decoración mural, estencil, grabado, propaganda, cartelismo, con su respectiva larga diversidad. Como ya expliqué en el capítulo anterior, son *expresiones* por ser un medio de expresión emocional o vivencial. Son *gráficas* debido a que juegan con la imagen, y porque se refiere a sus maneras de hacer, de practicar dicha expresión, porque aún dentro de las categorías particulares, hay discursos que regulan el deber ser de cada práctica (De Certeau, 1996; Foucault, 1994). Son

urbanas porque, transcurren en un espacio urbano, pues se requieren elementos que regulen el uso y transcurso del espacio, tales como semáforos, calles y bardas (Lefebvre, 1978).

El centro de la investigación la encuentro en las narraciones y las prácticas de los sujetos pintantes con quienes trabajé a lo largo del proceso de investigación, por lo que esta investigación sigue un método cualitativo. Siguiendo a Álvarez Gayou, “En la investigación cualitativa, lo que se espera al final es una descripción tersa, una comprensión experiencial y múltiples realidades” (2003:28). La posición dentro de la corriente interpretativa constructivista entendida a partir de Clifford Geertz, quien propone que los datos generados durante la investigación “son realmente interpretaciones de interpretaciones de otras personas sobre lo que ellas y sus compatriotas piensan y sienten” (1973:23). Pero también considero los relatos de los sujetos a quienes presento, pues, al intentar ahondar en ejes tan importantes de su vida diaria, como son los elementos que los construyen como sujetos, las narraciones que hacen sobre sí dan pistas importantes (Ferraroti, 2007).

Aunado a las narrativas, la observación de los comportamientos se torna muy importante también, porque me permitió dimensionar en un contexto espaciotemporal lo que ellos me compartían, así como entender en carne viva, hasta donde fue posible, las experiencias y emociones del día a día en la vida de un pintante. Los desencuentros entre pintantes y habitantes se hicieron manifiestos en distintas ocasiones, y pude ser testigo de esto. Por otro lado, sin la observación participante, no habría podido entender la dimensión simbólica que adquiere la pinta, y mucho menos los alcances de socialización que adquiere. En este capítulo doy cuenta de los procesos investigativos y de análisis que transité, así como las técnicas y herramientas utilizadas.

2.1. Las herramientas etnográficas en el contexto de los pintantes: el inicio.

Mi formación previa como antropóloga me acercó a las herramientas de la investigación etnográfica, por lo que, para mí, fue obvio acercarme a los pintantes por esta vía. Geertz (1973) habla de entender las distintas capas que tiene una sociedad para tener una comprensión más profunda de la cultura, de los significados dentro de las prácticas cotidianas de manera que el resultado sea una comprensión más profunda de los procesos socioculturales a partir de técnicas como la observación participante, el registro fotográfico, el mapeo del área investigada, las entrevistas y conversaciones con los sujetos.

Para comprender en profundidad la *realidad*, Geertz habla de la *descripción densa*. Este término, que toma de Gilbert Ryle, se refiere a una comprensión profunda de lo que sucede a partir de la construcción de un marco de comprensión: un modelo que comprenda la dimensión contextual, social y simbólica. En estas capas en las que Geertz piensa el mundo, se debe llegar cada vez más profundo en una situación para entender lo que está pasando y cómo es diferente o similar a lo que podría haber en otro contexto a partir de la observación, la convivencia profunda y las entrevistas con los sujetos participantes. Pero, el elemento valioso de *estar ahí* es que permite notar la realidad cotidiana de manera distinta, de manera que, permita al investigador hacerse preguntas respecto a lo que observa.

Para explicar mi proceso debo mencionar que encontré mi propio desanclaje de sentido como investigadora en el proceso de la investigación. Para llegar a la descripción densa, es necesario realizar una inmersión total en la cotidianidad del grupo con el cual se trabajará: comer con la comunidad, ir a misa con ellos, participar en sus fiestas y reuniones son clave para hacerse presente y ganar la confianza y un lugar en el grupo. Sin embargo,

mis sujetos no se encuentran en una comunidad localizada en un punto geográfico preciso., sino que su modelo es el de una red.

Otra situación que complicaba mi inmersión fue una cuestión de temporalidad: no siempre *están*. Con esto me refiero a que, además de ser pintantes, son hijos, son alumnos, son trabajadores, por lo que, sus prácticas, si bien tienen una posición central en su vida cotidiana, están posicionadas en momentos muy específicos, como las noches, o los fines de semana. ¿Cómo llegar a estos grupos que, además de lo anterior, la literatura me decía que, se mueven en el anonimato y pueden ser fugaces? (Silva, 1987). Esto detonó otra inquietud más intensa en mí: una vez que los encuentre, ¿qué va a pasar? ¿Se dejarán seguir y entrevistar? ¿Qué soy capaz de hacer con tal de sacar adelante la investigación?

En este punto de la investigación yo tenía en la cabeza la imagen del graffitero-pandillero que se mueve en la ilegalidad y que, suele estar inmerso en actividades de riesgo, como las drogas y el alcohol: asumía a un sujeto tipificado. Me imaginaba saltando bardas, corriendo de la policía, y esquivando obstáculos en la oscuridad de la noche. Me aterraba la idea de que tuvieran que ir a sacarme de un separo y la violencia que podría encontrar en esa situación. El consumo de drogas también era un factor de estrés, pues, mis propios códigos me habrían complicado la situación.

Me di cuenta de que la inmersión total como la piensa la antropología no era posible en este caso. No podría ser total, pues, en un contexto de ciudad, con grupos escondidos, como lo son los pintantes, ya que muchas veces operan en los márgenes, tienen otras ocupaciones durante el día, y no necesariamente tienen una comunidad de graffiteros

localizada en un espacio específico,¹⁶ por lo que me limité a utilizar las herramientas etnográficas para adentrarme lo más posible a las realidades de los pintantes.

Algo que encontré muy necesario y útil, fue *estar en la calle*, simplemente recorriéndola, fotografiándola y pensándola, cosa que me recomendó la Dra. Claudia Magallanes. El motivo principal fue hacerme visible en estos contextos, sin embargo, también pude seguir un proceso propio en donde percibía la calle de manera distinta conforme avanzaron mis relaciones con los pintantes. Una vez identificados los pintantes que colaborarían con mi proyecto, esta inmersión en campo se tradujo en simplemente, convivir, en el sentido de encontrarme con ellos, tanto para las entrevistas como para platicar y compartir experiencias, tomar una cerveza, recorrer las calles en busca de sus pintas, y continuar el contacto vía remota a partir de plataformas digitales, como también explicaré más adelante.

2.2 El abordaje de los sujetos

Antes de iniciar, me es necesario hacer una aclaración respecto al uso del término de *sujeto*. Ya que el título y espina dorsal de esta investigación implica la comprensión de la construcción del sujeto, menciono mucho esta palabra. En este capítulo, me referiré al participante o colaborador de esta investigación. Hago referencia a aquellas personas que fueron entrevistadas, a quienes acompañé en sus andares en ocasiones y con quienes conviví con la intención de conocer más acerca de su práctica y acerca de ellos: un sujeto empírico. Pero también hago referencia a un sujeto teórico, una persona humana en construcción constante, inserto en un ambiente tal, pero con una cierta autonomía, con la facultad de

¹⁶ Aunque no tienen una comunidad geográfica física, sí tienen lugares comunes, en donde, después me daría cuenta, se reúnen más sujetos pintantes y afines, pero la constitución de red del grupo me hacía imposible estar en los mismos lugares todo el tiempo.

generar transformaciones en su entorno, que lo hace imponerse a éste (De Certeau, 1996). Por lo tanto, hablo de una persona que fue participante activa en esta investigación, con una historia, con vivencias y deseos, de la cual, a partir de sus narrativas es que se construí esta tesis.

2.1 Primeras suposiciones

En un principio, intenté delimitar geográficamente este proyecto en dos barrios de San Andrés Cholula: Santiago Xicotenco y San Juan Aquiahuac, por ser los barrios aledaños a la Universidad de las Américas Puebla. El planteamiento inicial implicaba entender al graffiti como una manera de expresarse frente a los procesos modernizadores que sufre esta zona de Puebla, en gran parte detonado por su potencial turístico, pero también por la presencia de dicha universidad. El sujeto que había construido para tal fin tenía un perfil específico: se auto identificaba y era identificado como “graffitero” por otros como él, vivía o frecuentaba regularmente en estos barrios y pintaba en San Andrés Cholula. Como la población que me interesaba era la de los jóvenes, era importante que entrara en el rango de juventud delimitado por INEGI, de 12 a 29 años, salvo que se reducía de 16 a 29 años debido a que es más sencillo conectar y entrevistar con personas de estas edades ya que, pensaba, es en la secundaria donde empiezan a gozar de cierta independencia del núcleo familiar, por lo que podrían ser más *encontrables*.

Caí en la cuenta de que la construcción que había hecho respecto al sujeto empírico, no me permitiría entender las complejidades de los sujetos pintantes y sus prácticas. Uno de los primeros hallazgos importantes, principalmente durante los recorridos, implicaba que las personas que pintan en San Andrés Cholula no son precisamente *sanandreseños*, y las pintas que hay no son precisamente reaccionarias o subversivas, o por lo menos no todas lo son.

Fue durante ese primer momento, sobre todo, estando en la calle, fijándome en los estilos, en las firmas, en los colores, en las técnicas, cuando vislumbré las distintas expresiones que adquieren las pintas en las calles. Y durante los primeros acercamientos a los pintantes que me encontré con la complejidad y las múltiples denominaciones para el sujeto que pinta, o sujeto pintante. Además, este sujeto pintante al que estaba construyendo se distanciaba a sí mismo de la categoría de *joven*. Si bien, en gran medida, los sujetos entrevistados se encuentran dentro del rango de edad establecido, ninguno de ellos se adscribía como joven, marcando incluso un diferenciador entre ellos y los jóvenes de sus lugares de origen, o los jóvenes con los que han trabajado. Me fue necesario problematizar al sujeto al que estaba buscando, y, sobre todo, desechar categorías que traje conmigo a campo, así como mis propios prejuicios y estigmas respecto a los grupos pintantes. La investigación, decidí, dejaría de intentar construir al sujeto pintante, y dejaría que ellos me contaran cómo se construyen en su propia voz.

2.2.2 Acercamiento a los pintantes

Ya mencioné anteriormente todas mis inquietudes respecto a cómo encontrar a los pintantes con los que trabajaría y cómo relacionarme con ellos. La solución podrá sonar boba, pero fue efectiva. La manera en que logré contactar con ellos fue a base de hurgar en mis propias redes sociales, o sea, mi base de contactos, personas con quienes he entablado relaciones en algún momento de la vida. Granovetter (2000) propone la construcción de redes sociales (no necesariamente digitales) a partir de enlaces débiles, estos son aquellos que no son tan significativos, o que no son tan entrañables en la vida cotidiana. En fines prácticos, serían las relaciones entre conocidos, que implica una red extensa, sin ser necesariamente amigos cercanos, con los que se forma una red afectiva. Para este autor, la difusión de la información más efectiva se hace a partir de los vínculos débiles, ya que, al tener menos trato, es más

probable que se adquiriera nueva información, o que esta información recorra caminos más extensos. En esta ocasión, la propuesta de Granovetter resultó muy acertada.

La manera en la que contacté a los pintantes fue a partir de conocidos que estaban relacionados con el medio sin necesariamente ser parte de éste. Utilicé un muestreo del tipo bola de nieve, en el que uno de ellos me recomendó a uno o tres conocidos que están en la práctica, y a su vez, ellos me contactaron con otros, o en su defecto, me recomendaban visitar lugares, asistir a eventos o buscar recursos específicos. En otras palabras, yo acudí a mis redes, de las cuales, nodos específicos, me conectaron con sus redes.

Con algunos de ellos, el primer contacto se realizó vía *Facebook*. Yo sabía de algunas personas que tenían cierta relación con eventos o con situaciones cercanas a las expresiones gráficas urbanas. Contacté con ellos, explicándoles a grandes rasgos el proyecto y lo que necesitaba. A su vez, ellos me recomendaron personas que podrían apoyarme. Estas personas, serían los pintantes que colaboraron conmigo. Debo mencionar también como vía de comunicación la plataforma *WhatsApp*, ya que, en ocasiones, me pasaban los números de los probables participantes. Incluso, mucha de nuestra comunicación se realizaría por medio de conversaciones vía *WhatsApp*. Las redes sociales digitales adquieren gran relevancia en este proceso de investigación, ya sea como el medio por el cual nos organizamos y pusimos de acuerdo, como plataforma donde hemos seguido en contacto o por donde compartimos información, pero también como un espacio analizable donde la práctica adquiere una nueva dimensión, como discutiré en capítulos posteriores. Para dar un ejemplo, ambas partes nos informábamos sobre las vivencias del otro a través de los perfiles de Facebook.

En la siguiente tabla (Tabla 1. Sujetos en Red) muestro la manera en la que fui construyendo la red. En la primera columna indico los contactos por medio de los cuales

llegué a los sujetos de estudio. Éstos están registrados en dos columnas, pues, existieron dos niveles de contacto. La columna de en medio muestra a pintantes en primer nivel de contacto. En caso de que ellos me hayan contactado con alguien más, estos se registran en la tercera columna.

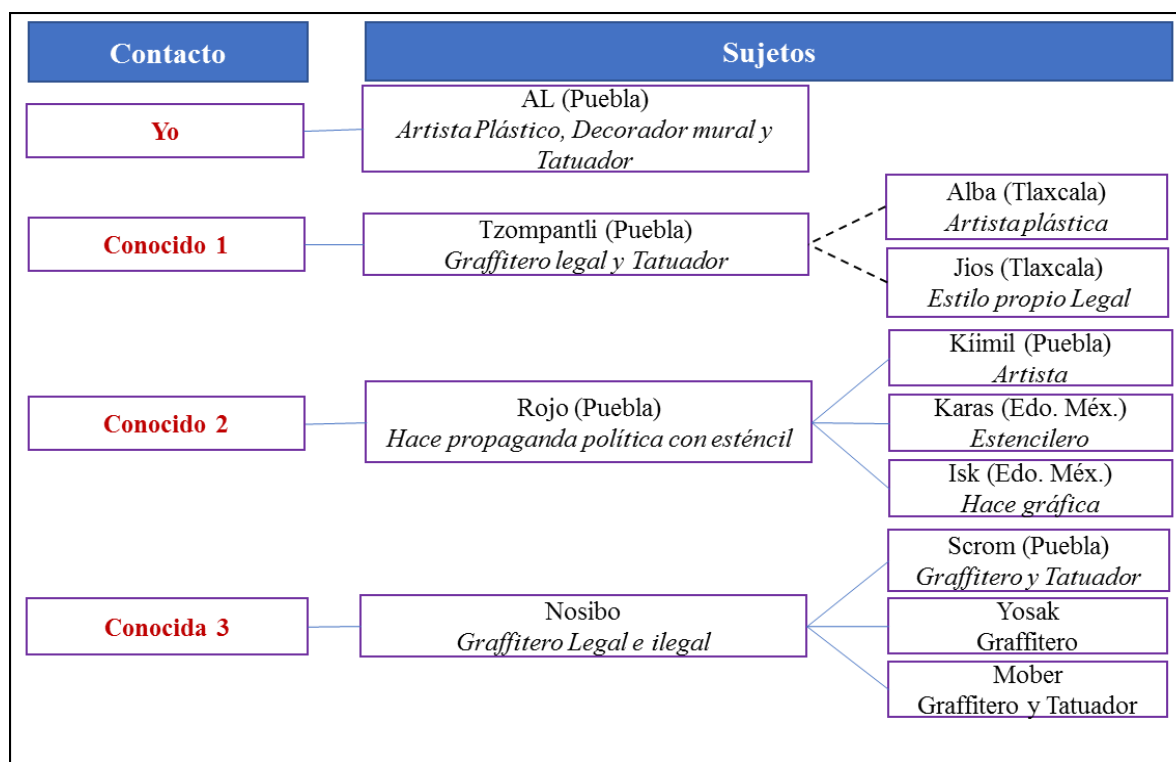


Tabla 1. Sujetos en red. Fuente: Elaboración propia a partir de notas de campo, 2016.

Existieron tres conocidos clave, de los cuales dos no se dedican a pintar, pero tienen relación estrecha o conocen a alguien en el ámbito. En el caso del conocido 2, aunque sí pinta, no se encuentra en el país, por lo que una aproximación como la que yo quería realizar no era posible con él. Estos tres conocidos recomendaron a una persona. Yo misma conocía a alguien a quien también sumé al proyecto, AL.

Las líneas que indican la relación entre Tzompantli, y Alba y Jios son líneas punteadas porque llegué a ellos de manera indirecta a través de Tzompantli ya que él me recomendó

asistir a un evento en Puebla, donde casualmente conocería a Alba y Jios. En los demás casos, tanto Rojo como Nosibo me dirigieron a otros pintantes más de manera directa. Rojo me conectó vía *WhatsApp* con Karas, e Isk, y también me invitó a un evento (uno por cada pintante) en donde podría acercarme a ellos. A Kíimil me lo presentó cara a cara en uno de esos proyectos. Nosibo, por su parte, me invitó a una pinta con Scrom. Las cosas propiciaron a que nos encontráramos con Yosak y Mober, pues los visitamos en San Pedro Yancuitlalpan, lugar donde viven. Propongo ver a estos sujetos como una red de pintantes ya que todos guardan relación entre ellos en algún punto de sus historias.¹⁷ La siguiente tabla (Tabla 2. Contexto de Pintantes) muestra las características básicas de cada pintante.

Pintante	Edad	Preparación profesional	Lugar de formación	Lugar de procedencia	Autodenominación	Técnica o estilo
AL	23	Artes Plásticas	UDLAP	San Pedro Cholula	Artista plástico y decorador mural	Arte urbano, Graffiti, graffiti 3D, mural colectivo
Meth	25	Artes Plásticas	IAVEP	Tlaxcalancingo	graffitero legal	graffiti
Rojo	25	Derecho	BUAP	Ciudad de Puebla	Hace propaganda política	estencil, mural colectivo
Jios	24	Artes Plásticas	IAVEP	Santo Toribio Xicohtzincó	Artista gráfico y graffitero legal	graffiti, grabado, estilo propio
Alba	23	Artes Plásticas	UAT	Santa María Tenexyecac	Artista gráfica	grabado
Karas	28	Arquitectura trunca	UNAM	Ciudad Nezahualcóyotl	Hace estencil	estencil
Kíimil	29	Artes Visuales	Bauhaus	Ciudad de Puebla	Artista urbano	arte urbano, decoración mural
Isk	Casi 30	Artes Plásticas-Gráficas	sin dato	San Francisco Tlalcilcalpan	Artista gráfico	artes gráficas
Nosibo	sin dato	Artes Plásticas	IAVEP	Ciudad de Puebla - La Margarita	Graffitero	graffiti
Scrom	22	Arquitectura	BUAP	sin dato	Graffitero	graffiti
Yosak	sin dato	sin formación profesional	n.a.	San Pedro Yancuitlalpan	Graffitero	graffiti

Tabla 2. Contexto de Pintantes. Elaboración propia a partir de notas de campo, 2016.

¹⁷ Desarrollo esta idea de manera más extensa en el capítulo V.

2.3. Espacios abarcados

Como se puede constatar en la Tabla 2, los pintantes a los que me acerqué provienen de distintos estados, no todos son poblanos. Sin embargo, a todos los localicé en algún momento que pintaban o llevaban a cabo una actividad relacionada con su práctica en Puebla. Mencionaba anteriormente la necesidad de ampliar mi delimitación espacial a un espacio no geográfico por medio de la red generada, y este fue el motivo: no todos los pintantes que pintan en Puebla son poblanos, y no todos los pintantes poblanos pintan sólo en Puebla. Esta situación es aplicable a los barrios, de donde algunos autores sugieren que surge el fenómeno de las expresiones gráficas urbanas, específicamente el graffiti. (Valenzuela, 1997; Cruz Salazar, 2010).

Todos los espacios abarcados fueron elegidos por los pintantes, en función de la propia conveniencia de los entrevistados por ser sus lugares recurrentes o significativos. Para mí supuso una ventaja para el proyecto, pues de esta manera, me permitieron entrar en ciertos aspectos espaciales de sus vidas. Arfuch menciona que, existen ciertos lugares referenciales a momentos biográficos, o sea, espacios significativos que forman parte de la línea de vida de los sujetos. Éstos lo son en función de que han pasado situaciones importantes. Algunos de los más relevantes son los hogares familiares, la escuela, el lugar de trabajo, o los lugares donde han surgido tragedias o motivos felices (Arfuch, 2013). Estos espacios, además, cuando se pudo, fueron elegidos en función de que resultaran adecuados para comprender un poco más de los contextos de cada sujeto: aproximarme a observar con quiénes se relacionan y cómo lo hacen, así como la importancia que adquieren los espacios en la construcción de los sujetos.

Espacios	Actividades Desarrolladas
Cuadros Centrales de Tlaxcalancingo	Pinta Fallida Recorridos de reconocimiento
Barrios El Refugio y San Antonio, vías públicas	Expo Graffiti en el marco de la fiesta del barrio Entrevista fallida
El Venado y el Zanate, Restaurante Bar (7 poniente)	Asamblea de constitución de la Coordinadora de Trabajadores del Arte 'David Alfaro Siqueiros'
El Venado y el Zanate, Restaurante Bar Galería (4 oriente)	Taller de Esténcil impartido por Karas Urbanas Entrevistas con Kímil Taller de Esténcil impartido por ISK Convivencias
TEBAC, Estudio – Taller de Grabado Tlaxcala	Entrevistas a Jios y Alba Convivencia
Colonia Guadalupe Hidalgo, vía pública	Recorridos de reconocimiento
Casa de Rojo	Entrevista a Rojo
San Andrés Cholula Zona Centro, vía pública	Recorridos de reconocimiento Entrevistas con AL Convivencias
San Pedro Cholula Centro y Barrio de Jesús.	Conversación con Tzompantli Recorridos menores de reconocimiento
Tienda de Aerosoles y material para Graffiti	Compra de materiales para pintar
San Pedro Yancuitalpan, vía pública	Pinta Espontánea
Casa/Taller de Yosak, en San Pedro Yancuitalpan	Conversación Informal que deriva en entrevista grupal con Nosibo, Scrom, Yosak y Mober
Estudio de tatuajes y tienda de Mober en San Pedro Yancuitalpan	Convivencia
Mercado de San Nicolás de los Ranchos	Convivencia
Redes Sociales Digitales: Facebook, Instagram	Conversaciones informales Seguimiento de los trabajos y comportamientos en la Red

Tabla 3. Espacios abarcados. Elaboración propia a partir del trabajo de campo, 2016

En la Tabla 3 muestro los espacios que visité en compañía de los pintantes, y que son lugares cotidianos para ellos. Pienso conveniente presentar una breve descripción de los espacios y del porqué los considero para este análisis.

- *Cuadros Centrales de Tlaxcalancingo:* Tzompantli me invitó a una pinta en este



Imagen 7. Feo como el oso pero bien sabroso. Imagen recuperada del trabajo de campo, Tlaxcalancingo, 2016.

espacio, cosa que resultó fallida, porque, aunque llegué, no nos pudimos encontrar debido a un contratiempo que se le presentó. Sin embargo, unos años antes, una habitante me comentaba que, al ser el lugar más urbanizado de Tlaxcalancingo, muchos graffiteros convergen aquí, ya sea con permiso en las zonas visibles, o de manera ilegal en las zonas escondidas (Miriam, 2012). La Ilustración es un ejemplo de intervenciones ilegales en una zona sin vigilancia y de paso. Mientras buscaba a Tzompantli por las calles centrales de Tlaxcalancingo, las observé, recorrí y registré fotográficamente. La pinta de la

Imagen 7 fue elaborada por Sen, un chico de Tlaxcala. A lo largo de mis recorridos por distintos lugares, encontraría más pintas realizadas por él.



Imagen 8. Zona de ilegales. Imagen recuperada del trabajo de campo, Tlaxcalancingo, 2016.

- *Barrios El Refugio y San Antonio:* Acudí al barrio El Refugio, un barrio histórico en el centro de la Ciudad de Puebla, por invitación de Tzompantli, ya que, con motivo de la fiesta del barrio, se realiza una Expo Graffiti a principios de julio. Sin embargo, otro contratiempo le impidió llegar. Me di a la tarea de observar y recorrerlo. Fue aquí donde conocí a Alba y a Jios. Las Imágenes 9 y 10 son una muestra del evento. La Imagen 9 ilustra otra participación de Sen, ahora en este barrio. Este evento tuvo una duración de dos días. Sen estuvo pintando el primer día, un chico no muy alto, y flaco, con ropa casual y aseada. No imaginé que era Sen, hasta que Jios me habló de él y noté su firma en la pinta.



Imagen 9 y 10. Barrio El Refugio. Imágenes recuperadas del trabajo de campo, Puebla, 2016.

- El Barrio de San Antonio es vecino de El Refugio, por lo que también realicé el recorrido aquí. Está localizado en las calles periféricas del centro histórico de Puebla. Son considerados barrios inseguros y guarida de pandilleros. Existe, al parecer, un intento por cambiar la opinión respecto al barrio por parte de los pintantes. Aquí opera una asociación civil que organiza a graffiteros del barrio: Banda Urbana A.C.



Imagen 11. Bienvenidos a mi barrio, San Antonio. Imagen recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.

- El Venado y el Zanate (7 poniente): Es un Restaurante-Bar-Galería en el Centro Histórico de la Ciudad de Puebla, del cual Kímil es copropietario. La primera vez que lo visité estaba localizado en la calle 7 poniente. Por invitación de Rojo, fui a una asamblea cuyo fin era crear un colectivo de trabajo que, a partir del arte, comunicara y denunciara situaciones de injusticia, corrupción y abuso en el país. En este lugar encontré un cartel promocionando la Expo Graffiti a la que asistí en El Refugio.

- *El Venado y el Zanate (4 oriente)*: Semanas más tarde, el Venado y el Zanate fue mudado a la calle 4 oriente. En este espacio, que ahora cuenta también con un espacio para talleres, Rojo y sus compañeros convocaron a dos talleres de *artes gráficas*: esténcil, con Karas Urbanas en agosto del 2016, e Isk en febrero del 2017 como talleristas. Aquí es donde los conocí, donde pudimos convivir, y donde llevé a cabo las primeras entrevistas. También aquí es donde conocí y entrevisté a Kíimil. La Imagen 12 muestra la zona de talleres, con una pinta realizada por Jios y Alba. Kíimil y Jios eran buenos amigos.



Imagen 12. Terraza del Venado y el Zanate. Imagen recuperada del trabajo de campo, 2016.

- **TEBAC, Tlaxcala**: Éste es un taller de artes gráficas (grabado) en la Casa del Artista en Tlaxcala. Es aquí donde, me comentaban, Jios y Alba pasan la mayor parte de su tiempo libre. Tlaxcala, a su vez, es el lugar intermedio en el cual ambos pueden convivir, ya que sus respectivos municipios están muy distantes uno del otro.

- Colonia Guadalupe Hidalgo: Es la colonia donde se encuentra la casa de Rojo. También es en esta colonia donde se han llevado a cabo varias pintas colectivas organizadas por él. Cuando me invitó a visitarlo, realizamos un recorrido para identificar pintas y momentos. La mayor parte son ilegales, o fueron gestionadas por él en algunas acciones colectivas que coordinó. Las bardas fueron conseguidas por su mamá.



Imagen 13. Colonia Guadalupe Hidalgo. Imagen recuperada del trabajo de campo, 2016.

- Casa de Rojo: Es en este espacio donde realizamos la primera entrevista. Tanto en la fachada como dentro de su casa hay pintas que él o sus amigos han realizado.
- San Andrés Cholula Zona Centro: Como parte de los recorridos planeados desde el primer planteamiento del problema, recorrí la zona centro de San Andrés Cholula y los barrios de San Juan Aquiahuac y Santiago Xicotenco. Existen muchas pintas, tanto del movimiento Cholula Viva y Digna, como de intervenciones voluntarias, e

ilegales. También hay varios muros que tienen más de un año de haber sido elaborados, y han sido respetados.

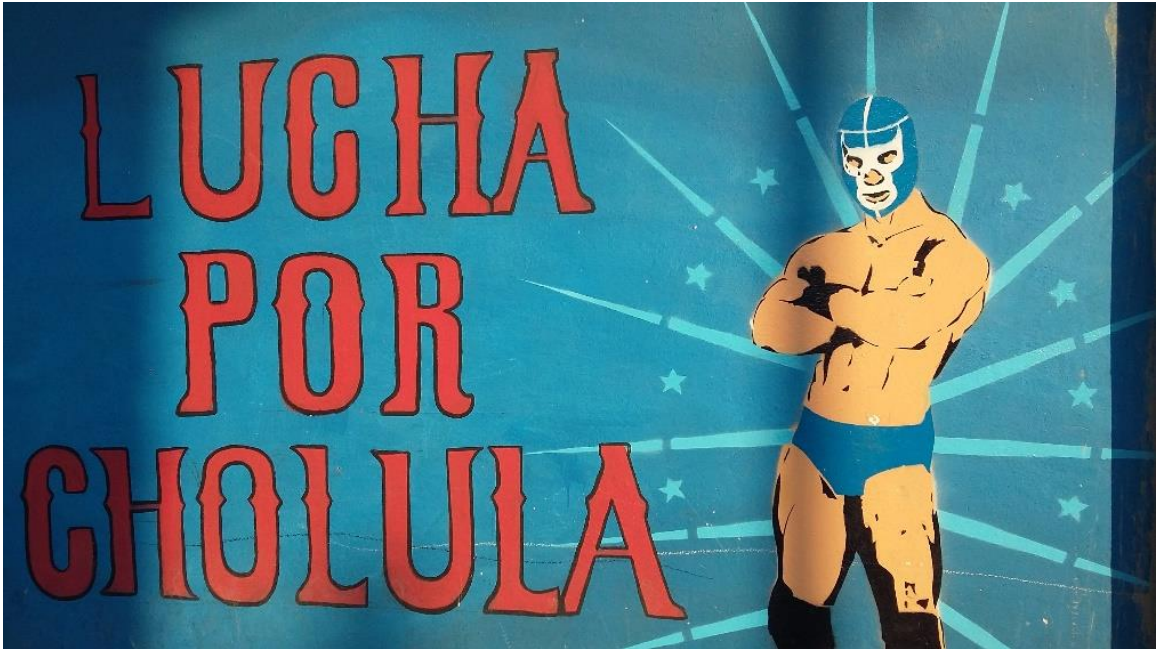


Imagen 15 y 15. San Andrés Cholula. Imágenes recuperadas del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.

- Barrio de Jesús: Este barrio en San Pedro Cholula es un espacio más o menos cotidiano para mí. Cuenta con una amplia cantidad de pintas. También hubo una exposición de graffiti en los primeros meses del 2016.





Imagen 16, 17 y 18. Barrio de Jesús. Imágenes recuperadas del trabajo de campo, Cholula, 2016.

- Tienda de Aerosoles y material para graffiti: Nosibo se dio a la tarea de sumergirme en la experiencia de ser graffitero y de pintar, por lo que me invitó a una pinta remunerada. Nuestra primera parada, tenía que ser a una tienda donde pudiéramos comprar material, esta tienda está localizada en San Pedro Cholula.
- San Pedro Yancuitlapan: Llegué a este lugar también gracias a Nosibo, fuimos por materiales a casa de Yosak, quien vive en este lugar. San Pedro Yancuitlapan es uno de los pueblos localizados en las faldas del volcán, vecino próximo de San Nicolás de los Ranchos, comimos todos juntos en el mercado, recorrimos el pueblo para realizar unos encargos de Yosak, y asistí a una pinta improvisada con Yosak, Scrom y Nosibo.



Imagen 19. San Pedro Yancuitlalpan. Imagen recuperada del trabajo de campo, 2016.

- Casa/Taller de Yosak: Se encuentra en Yancuitlalpan. Su taller es el cuarto principal en su casa.
- Estudio de tatuajes y tienda de Mober: También está localizado en Yancuitlalpan. Es un lugar pequeño. Aquí vende material para pintar y ropa serigrafiada: gorras y playeras al estilo *cholo*.
- Mercado de San Nicolás de los Ranchos: Una calle divide Yancuitlalpan de San Nicolás. Ya que Yancuitlalpan es muy pequeño, comparten el mercado. Ahí nos dirigimos a comer Yosak, Scrom, Nosibo y yo.
- Redes Sociales Digitales: Principalmente Facebook e Instagram. Es un espacio bastante diferente a los espacios antes listados, porque la manera de transitarlo es a partir de interacciones como “Me gusta,” comentando contenidos que ellos o yo

subíamos, compartiendo información unos con otros, o simplemente conversando por medio de la aplicación de Facebook Messenger. Suponía una ventana a cómo se construyen a partir de los contenidos de mueven en este espacio, al mismo tiempo que esta ventana también miraba hacia mí, como descubrí más tarde. Mientras yo observo, también soy observada. Éste espacio es importante porque permite a los pintantes llevar un registro, de manera que, durante sus relatos, podían enseñarme la pinta de la que hablaban accediendo a sus perfiles de *Instagram* o *Facebook*.

2.4. Técnicas y herramientas

Las técnicas que utilicé para obtener y registrar la información que me ayudaría a construir esta tesis, fueron: entrevistas enfocadas en recuperar relatos de vida, diarios de campo que registran la observación participante, conversaciones informales, recorridos por el espacio y etnografía digital.

Entrevistas		Conversaciones Informales Físicas	Conversaciones / Interacciones Digitales	Talleres	Convivencias	Pintas y/o Eventos
AL	x	x	x		x	x
Tzompantli	x	x	x		x	
Jios	x	x	x		x	x
Ailed	x	x	x			x
Rojo	x	x	x	x	x	x
Karas Urbanas	x	x	x	x		
Kfímil	x	x		x		
Isk	x	x	x	x	x	
Nosibo	x	x	x		x	x
Scrom	x	x			x	x
Yosak	x	x	x		x	x
Mober	x	x	x		x	x

Tabla 4. Relación de pintantes y técnicas ocupadas. Elaboración propia con base en notas de campo, 2017.

La Tabla 4 muestra una relación entre los pintantes a los que abordé, y qué técnicas ocupé con cada uno. Con una *x* marco los recursos ocupados con cada pintante. A continuación, refiero las técnicas de recopilación de información y de registro de ésta.

2.4.1 Entrevistas

Opté por realizar entrevistas, entendidas por Rosana Guber (2001) como *no dirigidas*. Esto se refiere a que la investigadora lleva a campo “algunas preguntas que provienen de sus intereses más generales y de su investigación” (s.p.). Sin embargo, durante el trayecto de la entrevista, se da la libertad a que el entrevistado transite libremente por el flujo de información, de esta manera, impera su propia narrativa y se abordan asuntos que son prioritarios para el entrevistado y no para el entrevistador. En este caso, estructuré mis entrevistas de manera que se pudieran extraer ciertos relatos de vida, no de manera cronológica y no abordando su historia de vida, sino sólo lo referente a las prácticas, aunque en el proceso hayan salido otros temas. En un principio los temas abordados desde el diseño del proyecto fueron los siguientes:

- Presentación: considerando edad, ocupación, gustos generales, lugar de origen.
- Inicios en la práctica: cómo llegan al graffiti, quién los *jaló*, cómo fue el proceso de aprender.
- Autodenominación dentro de la práctica: cómo se autodenomina, cómo se define, qué hace, estado en el que pinta, si es parte de un colectivo o *crew*.
- Encuentros: con la autoridad (policía), con sus familias, con sus amigos, con otros *crews*, momentos relevantes.
- Violencias vividas: experiencias de cárcel, experiencias con otros graffiteros, experiencias con vecinos, experiencias detonadas por su práctica.

- Estigmas enfrentados por la práctica y gestión del estigma.
- Actividades afines: conductas de riesgo, vínculo con el hip-hop.
- Espacios referidos: significaciones con sus espacios, espacios colectivos y espacios individuales.
- Significados de la práctica: la firma, refugio grupal, pertenencia.

Algunos de estos temas fueron minimizados por ellos,¹⁸ y otros más salieron a la luz en su lugar, por ejemplo, fue importante preguntar, dentro del apartado de la presentación, cuál era su autodenominación. Esto yo no me lo había preguntado antes, asumía que todos eran graffiteros o artistas urbanos. Además, como ya mencioné, moderé el uso del término graffiti, y entablé una discusión respecto a quiénes eran graffiteros y quiénes no, y respecto a quiénes hacían graffiti y quiénes no. Por supuesto, también me interesó ahondar respecto a qué consideraban que es el graffiti. El tema del estigma no tuvo tanto éxito en las entrevistas *per sé*. Cuando pregunté respecto a los estigmas vividos, siempre decían que sí los habían vivido, no más. Conforme avanzaba la entrevista, abordaban con otras palabras estas situaciones: el hecho de ser llamados vagos y cómo se sentían al respecto, por ejemplo.

Durante entrevistas salió el tema respecto a las mujeres en estas prácticas, y otras actividades relacionadas más allá de las conductas de riesgos y los vínculos con el hip hop, por ejemplo, organizaciones y colectivos en los que habían estado involucrados. De igual manera, algunos de los sujetos participantes me hacían recomendaciones respecto a cómo podía abordarlos tanto a ellos como a otros. Una de las sugerencias fue: “si quieres realmente conocer a alguien que se dedica a esto, pregúntale por su válvula favorita, o pregúntale cuál

¹⁸ Los temas eran apenas mencionados, o no tomados en consideración en absoluto por ellos. En otros casos, se aceptaba el tema como existente, pero expresaron no sentirlo como algo cercano para ellos.

fue la primera que usó” (Nosibo, 2016), cosa que me pareció una buena idea para detonar conversaciones. Sin embargo, Nosibo fue el penúltimo pintante que entrevisté, y debo confesar que, al último, que fue Isk, no tuve oportunidad de preguntarle porque lo olvidé. Sin embargo, espero tener oportunidad de hacerlo en un futuro.

La razón de realizar estas entrevistas fue detonar preguntas de manera que los pintantes compartieran conmigo algunos relatos de vida, momentos significativos específicos en su vida como pintantes. Para lograr una atmósfera de comodidad, normalmente pedí que ellos sugirieran el lugar y la hora más convenientes. En su gran mayoría (a excepción de Karas e Isk, con quienes me reuní en el Venado y el Zanate) dichas entrevistas tomaron lugar en sus talleres, casas o lugares cotidianos, muchos acompañados de cervezas, botanas y dulces. Esto apoyó a crear una atmósfera de relajación respecto al interrogatorio al que habría de someterlos. Fue muy grato encontrarme con la buena disposición de todos, incitándome a que les preguntara más, esto significó para mí que no los estaba incomodando. Esto me abrió la puerta para inquirir por rutas alternativas dentro de la construcción del pintante. Dicha curiosidad, a veces resultaba en información valiosa, en recomendaciones para mi trabajo de investigación, o en invitaciones para colaborar en un futuro.

Estas entrevistas fueron grabadas en audio con el consentimiento de los sujetos entrevistados y transcritas. En las transcripciones realicé una pequeña descripción del lugar y el ambiente en el que nos encontrábamos: si había música y qué tipo de música, qué tipo de lugar era, qué estábamos haciendo ahí. También recupero, entre paréntesis, las expresiones de los sujetos, si hay risas, o pausas nerviosas, si hay tonos dubitativos o cuando se alza la voz de manera repentina. Para poder reconstruir estas expresiones dentro de la transcripción, además de estar atenta en los cambios de tono que se aprecian en las grabaciones, me fueron

de utilidad las notas del diario campo, pues también iba marcando, siempre que podía, palabras clave con una marca cuando algo les resultaba incómodo o les era muy relevante en la conversación.

2.4.2 Observación participante y conversaciones informales

Para Guber, la entrevista no basta por sí sola para armar toda la investigación, por lo que también utilicé como recurso metodológico la observación participante. Para ella, la observación participante: “Consiste precisamente en la inespecificidad de las actividades que comprende: integrar un equipo de fútbol, residir con la población, tomar mate y conversar, hacer las compras, bailar, cocinar, ser objeto de burla, confidencia, declaraciones amorosas y agresiones, asistir a una clase en la escuela o a una reunión del partido político” (2001:57).

Para la autora es igualmente importante lo referido por el entrevistado, como lo es la experiencia y la testificación del investigador, ya que la vinculación próxima con la cotidianidad de los sujetos dan un nivel de profundidad mayor a lo que se escucha. Siguiendo a Álvarez Gayou (2012), existen distintos niveles de participación en la observación participante. Existe un observador como participante, que observa durante periodos cortos, pues tienen mayor peso las entrevistas. Luego está un participante como observador, donde el investigador se involucra un poco más, tomando ciertas responsabilidades dentro de las actividades realizadas, sin convertirse completamente en miembro de la comunidad. Por último, está el participante completo, en donde el investigador se consolida como un miembro más de la comunidad. No que ya lo fuera desde antes, sino que se gana su lugar dentro de ésta.

Me parece que, en mi caso, siguiendo esta clasificación de Álvarez Gayou, me encontraría fluctuando entre observador como participante y participante como observador

según la situación. Cabe recordar que, ya que no estoy trabajando con un grupo definido como tal, sino con una red ocasional y más bien construida metodológicamente por mí, el grado de involucración con cada uno fue distinto. Me parece que logré, en ciertos casos insertarme tanto en esta red que, al día de hoy sigo siendo invitada e informada de los eventos que realizan algunos de ellos. Seguimos en contacto vía Facebook saludándonos y poniéndonos al tanto ocasionalmente. Con otros, no hubo esa profundidad en la interacción y el momento mayor fue la entrevista. Me parece importante mencionar esto para dejar claro que esta investigación tomó un rumbo muy dinámico.

En mi proceso, la observación participante no fue del todo convencional. Cuando se tiene una población localizada en un espacio geográfico definido, la observación participante es constante y el investigador puede estar en el lugar de manera regular, puede vivir ahí, asistir a bautizos y demás fiestas, tiene el acceso a vivir los procesos de la comunidad. Sin embargo, en este tipo de poblaciones, en donde están más bien dispersos los sujetos, sólo se puede acompañarlos en su cotidianidad previo permiso (convivencias acordadas) o en situaciones muy específicas, como en las exposiciones relacionadas a su práctica, espacios frecuentados, y eventos muy puntuales, por lo que acudí a algunos eventos de graffiti, talleres de estencil a los que me invitaron, pero también me hice parte de algunos momentos importantes de la vida diaria de los sujetos que acompañan el proceso:

- Un día en un taller de grabado, el TEBAC, en Tlaxcala con Jios y Alba, implicó ir a comer, acompañarlos en algunos mandados, ir a comprar dulces, convivir con sus amigos y el maestro.
- Juntas de consolidación de la Coordinadora de Trabajadores del Arte “David Alfaro Siqueiros” con Rojo, donde pude escuchar conversaciones de pintantes conviviendo

como amigos, escuchar distintos puntos de vista respecto a la situación del país, problematización y sus posibles soluciones.

- Una pinta colectiva fallida en la Colonia Guadalupe Hidalgo en Puebla que derivó en un día de convivencia con Rojo y un recorrido por su colonia.
- Talleres de estencil en Puebla con Isk y Karas
- Una Expo Graffiti en el Barrio El Refugio en Puebla, en este evento fue donde conocí a Alba y a Jios.
- Un día de convivencia con Nosibo, Scrom y Yosak en Cholula, San Pedro Yancuitlalpan y San Nicolás de los Ranchos. Como nota, fue la primera vez que probé los chapulines, porque no dejaban de insistir en que los probara. También implicó una pinta por encargo fallida por la lluvia, algunas rondas compartidas de caguamas y, una pinta improvisada.
- Dos pintas colectivas organizadas y dirigidas por AL. En la segunda, apoyé en la planeación y diseño de actividades lúdicas.
- Distintos recorridos (sola o en compañía de algunos de ellos) en San Andrés Cholula, San Pedro Cholula, Tlaxcalancingo, Tlaxcala, San Pedro Yancuitlalpan, el centro de Puebla, Barrio del Refugio, Barrio de San Antonio.

Esta fue la parte de la investigación que más disfruté porque implicó un acercamiento más profundo con ellos, porque implicó entablar conversaciones informales. Pude platicar algunas inquietudes respecto a la vida en general, compartir gustos e historias personales, lo que enriqueció mucho mi investigación y modificó la manera en la que los miraba. Estas conversaciones y observaciones quedan registradas en los diarios de campo.

2.4.3 Observación digital

Además de la observación participante convencional, me parece importante introducir como parte de este apartado, el seguimiento que se dio a los sujetos vía redes sociales digitales, específicamente a partir de tres plataformas: *WhatsApp*, *Facebook* e *Instagram*, que son los que los sujetos ocupan y dominan. En estas plataformas pude observar el contenido que suben, el sentido que adquiere este nuevo espacio en términos de la organización social y de eventos, los tipos de interacción que se tiene con otros, e incluso, me permitió notar la relación que existe entre los demás integrantes de esta red construida. Incluso, me permitió seguir en comunicación con ellos y seguir sus aventuras incluso en tiempo real a partir de los posts que compartían estando en una pinta fuera del Estado.

Para ser sincera, esta situación fue la menos controlada, pues, nunca antes había utilizado esta herramienta con fines de investigación académica. Como ya mencioné, a algunos de ellos los contacté vía Facebook, por lo que ya contaba con acceso a sus perfiles. A los demás los agregué una vez que los hubiera conocido. Comencé a prestar más atención a este recurso, después de que la gran mayoría me mencionaran que además de su perfil, tenían páginas en Facebook. Tuve que meterme a investigar la información contenida en uno y otro perfil.

Aunque ya mencioné que carezco de una guía de observación, sí debo mencionar que, privilegié los contenidos que compartían, en los temas de las publicaciones que subían, y en los amigos en común que teníamos. De esta manera, fui capaz de rastrear medianamente la red que construíamos en común. Fue aquí cuando caí en la cuenta de que la red era extensa e importante. A su vez, cualquier publicación que me resultó interesante o significativa, la guardé con la herramienta destinada a tal fin con la que cuentan tanto Instagram como Facebook. Este material no lo replico aquí, y tampoco fue analizado a profundidad, más que

en términos de entender el proceso de cómo se construyen las redes y cómo se presentan los pintantes ante los demás.

Me sirvió como una narrativa de apoyo, pues, en entrevista, dado que gran parte estuvo enfocada en hablar de ellos como pintantes, me parecía que los estaba construyendo demasiado. El verlos interactuar con relativa libertad en Facebook me hizo notar la gran importancia que tienen las prácticas de las expresiones gráficas urbanas en sus vidas. Además, estas plataformas resultaron útiles para seguir la comunicación, sobre todo con quienes no viven en Puebla. Con Isk, incluso, intentamos realizar una segunda entrevista vía Facebook, sin embargo, al resultar en un plan fallido, la entrevista terminó concertándose vía Skype.

2.4.4 Recorridos

Durante el trayecto de la investigación, se me hizo necesario entender la relación que los sujetos tenían con sus espacios, a partir de lo que yo observaba de dichos espacios. Considerando que las expresiones gráficas urbanas tienen una vinculación muy estrecha con estos, y en un esfuerzo por *estar* en las calles, tal como en algún momento me lo recomendó la Dra. Claudia Magallanes, decidí hacer recorridos formales de los lugares a los que me aproximaba gracias a los sujetos abordados. Estos recorridos implicaban observar el entorno y realizar una descripción de dichos lugares. Este proceso fue registrado en notas de campo y un registro fotográfico organizado por lugares utilizados. Ambos registros también pasarían a ser parte de mi diario de campo. Categoricé el tipo de observaciones en los siguientes temas:

- Tipos de expresión realizada
- Motivos plasmados
- Lugares específicos ocupados en el espacio

- Tipos de firmas individuales y grupales, y otra información incluida en éstas.
- Presencia de mujeres

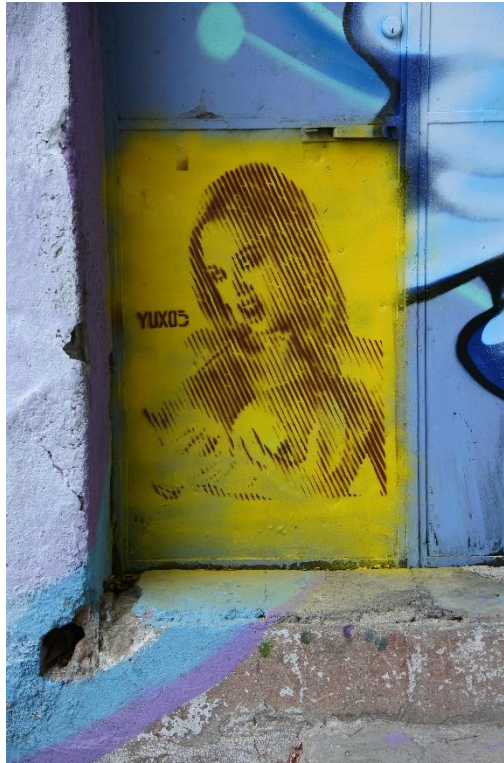


Imagen 20. Esténcil en El Refugio. Imagen recuperada del trabajo de campo,

El tema respecto a las mujeres surgió en los recorridos y posteriormente lo adicioné también en entrevistas. Fue un punto que no tenía considerado, pero que noté necesario debido al tipo de representación gráfica a la que son sometidas: mujeres en poses sensuales con formas voluptuosas, o desnudas.

En cierta medida, lo dicho y posteriormente analizado en entrevistas modificó mi propia concepción del espacio. Pienso que me forzó a ser más receptiva respecto a los elementos físicos, simbólicos y de forma que componen un espacio, al mismo tiempo que pude expandir mi propio imaginario de la ciudad. La información recabada en los recorridos quedó registrada en forma de carpetas fotográficas delimitando el lugar donde se realizó y la fecha,

y en diario de campo realizando la descripción del lugar, y mis propias experiencias y sensaciones dentro de ese espacio.

2.5. Proceso de análisis

Este proyecto de investigación atravesó varias etapas después de la temporada de campo de verano, iniciada en el mes de junio y terminada en el mes de septiembre del año 2016. Inicié mi trabajo de campo con un planteamiento y unos supuestos, pero, según fui avanzando, y escuchando relatos, me vi en la necesidad de modificarlos. Al final, los supuestos que guían mi investigación son los siguientes:

1. Los pintantes son sujetos multidimensionales: son biográficos, practicantes, y espaciales, a partir de su práctica, construyen un espacio biográfico en donde pueden narrarse.
2. Los pintantes se construyen y deconstruyen a partir de momentos biográficos y puntos de quiebre propiciados por las situaciones que viven y las personas a las que conocen en su trayecto de vida.
3. La manera en la que se refieren a sí mismos según su práctica, su manera de pintar: colectiva o individual, legal o ilegal, como *morritos* o profesionales;¹⁹ pero también según la técnica utilizada: esténcil, graffiti, decoración mural, grabado, técnicas mixtas, etcétera.
4. Para los pintantes, las pintas son puntos de encuentro para generar lazos, ya sea con otros pintantes, con habitantes, o con los lugares. Asimismo, la pinta significa una oportunidad de tener más experiencias y conocer nuevos lugares.

¹⁹ Ellos no utilizan el término profesionales, pero me parece un término adecuado para contrastar el término de *morritos*. La idea principal es contrastar.

5. A partir de su práctica, colectivizan el espacio, generando confrontaciones y encuentros con distintos actores que convergen en este espacio y construyendo redes, configurándose a sí mismos como antagonistas.

Una vez terminadas las entrevistas, y después de transcribir cada entrevista de la manera en la que ya mencioné. Con dichas transcripciones procedí a separar la información obtenida de las narrativas en cada entrevista en cinco grandes temas cotejando mis objetivos principales y supuestos:

- Momentos biográficos (puntos de quiebre) que llevan a procesos de reconocimiento propio
- Significados de las prácticas y expresiones gráficas
- Confrontaciones y negociaciones con el sistema
- Narrativas del espacio y de sí mismos en el espacio
- Maneras de autodenominación

Con base en estos temas, realicé una categorización inicial que resultó en un total de 206 subcategorías tanto analíticas como descriptivas. Para poder explicarme a mí misma lo que estaba notando en esas categorías empíricas, esto es, provenientes principalmente de las narrativas y las observaciones de campo, realicé un primer esquema en donde al protagonista lo expresaba en función de ser o no ser graffitero:

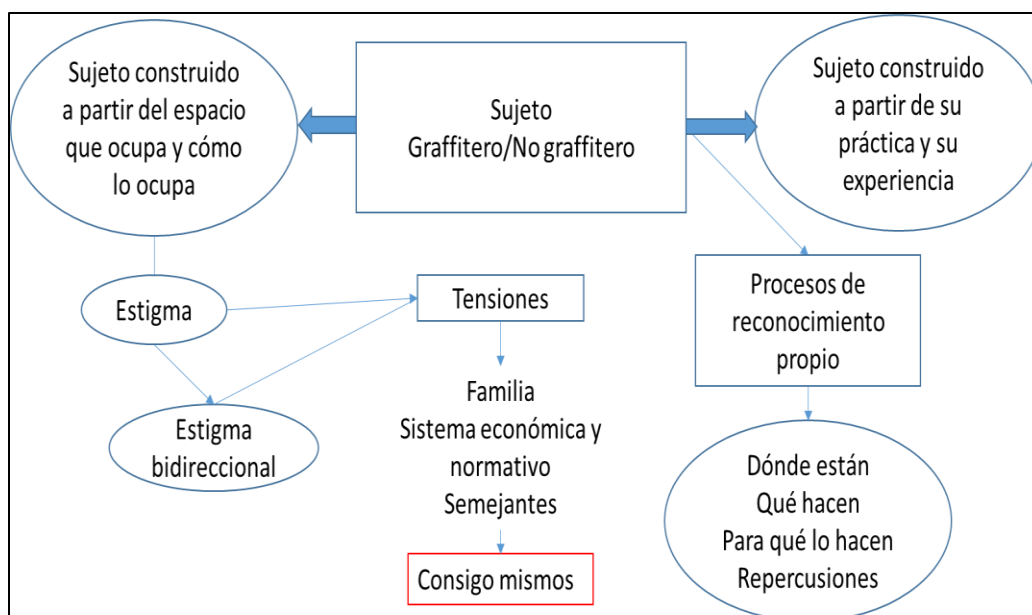


Tabla 5. Esquema preliminar. Elaborado con base en información de entrevistas y trabajo de campo, 2016

Este primer esquema, como ya mencioné, ponía en el centro al sujeto en tanto graffitero o no graffitero, con dos vías transitadas. Una vía implica que es construido a partir de la práctica y la experiencia, que los lleva a tener procesos de reconocimiento propios, lo que los lleva a replantearse dónde están, qué hacen, y para qué lo hacen. La otra vía implica que se construyen a partir del espacio que ocupan y cómo lo ocupan. Según esta ocupación del espacio se presenta un estigma que genera tensiones contra la familia, contra el sistema normal, con sus semejantes y consigo mismos. Sin embargo, en este esquema quedaban fuera muchos elementos importantes, como el hecho de que se construyen como redes y la manera en la que éstas se construyen, los significados que para ellos tiene su práctica, y la importancia

en la diversidad de autodenominaciones. Además, faltaba problematizar la manera en la que están insertos en un sistema y su relación con éste. Fue necesario dar una segunda revisión a las categorías y al esquema.

En la segunda revisión, noté que había categorías muy parecidas, o que ocupaba distintos términos para referirme a lo mismo. En otros casos, había categorías que hacían referencia a temas muy dispares o que no entraban en el rango de mi pregunta de investigación, por lo que tuvieron que ser almacenadas. Después de esta limpieza, resultaron 64 categorías. Procedí a intentar ordenarlas en conjuntos que hicieran sentido, y que estuvieran relacionados para que fuera más fácil organizarlas en unidades de sentido. De nuevo, procedí a organizar esta información en un esquema.

En este segundo esquema (Ver Tabla 6) recupero categorías que profundizan empíricamente respecto a la construcción del sujeto, y lo posicionan como parte de un sistema sin dejar de lado la experiencia. En este caso, propongo dos ejes principales: los momentos que construyen y deconstruyen al sujeto, y los lugares donde pinta y que visita. Mientras el primer eje constituye una construcción a nivel personal, subjetiva, la segunda implica una posición en el mundo social. Estos ejes se convirtieron en los dos capítulos analíticos que presento aquí: uno dedicado a la construcción de lo que denomino sujeto biográfico, y otro que trata cómo se posiciona como constructor y constructo a la vez del espacio y que, además, implica una discusión respecto al uso de éste, ambos vistos desde la interpretación de sus narrativas y sus prácticas, como eje transversal.

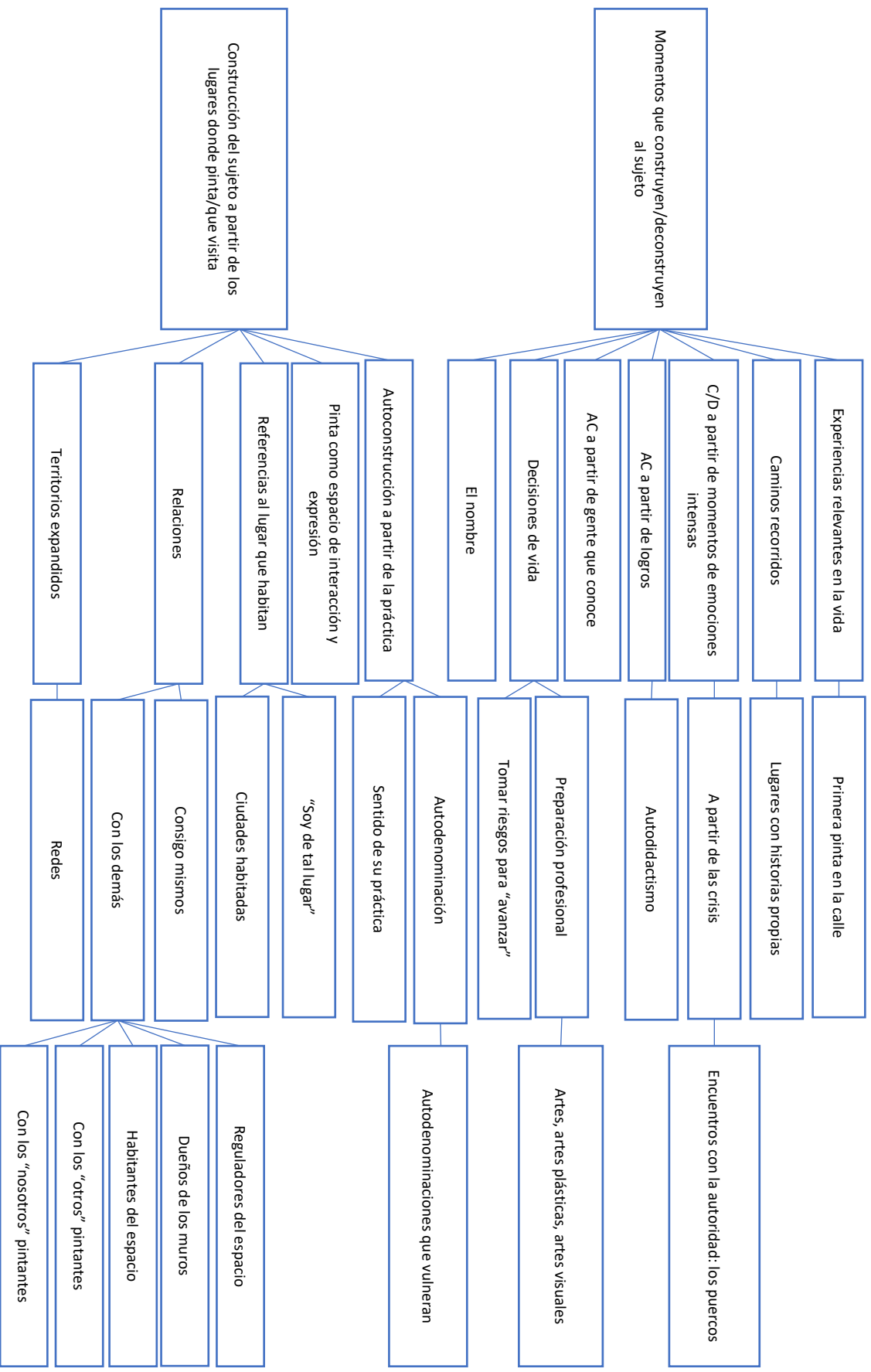


Tabla 6. Esquema de análisis. Elaboración propia a partir de mis entrevistas y observaciones de campo, 2017.

CAPÍTULO III.
LOS SUJETOS Y LOS ESPACIOS NARRADOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE SÍ

Mi objetivo personal, y mi esperanza al realizar esta investigación es reconocer las vidas más allá del graffiti, *Street Art*, y demás expresiones gráficas urbanas. Busco entender al pintante detrás de la pinta, reconociendo a esta última como una práctica social, una manera de construir y leer el mundo y al pintante como un sujeto que construye su propia historia a partir de sus experiencias. Para esto, es importante entender el proceso de configuración del sujeto pintante a partir de sus prácticas. Implica un andamiaje teórico metodológico específico: la recuperación de relatos de vida para entender de dónde vienen las pintas. Vienen de individuos que cuentan historias, y que encuentran en éstas la oportunidad de narrarse, de comunicar y de conectar con otros.

La línea que sigo con mi trabajo es entender que mi sujeto pintante está en construcción constante a partir de sus prácticas, tanto de sí mismo, a partir de las narraciones, como del espacio a partir de las pintas. Es un sujeto inacabado en tanto está vivo, pues sigue recopilando experiencias, negociando con el entorno y asignando significados (Arfuch, 2002). Está posicionado en un contexto específico, es producto de la historia, pero lucha por encontrar su subjetividad, contrapuesto con la objetivación a la que es expuesto todos los días, está en una confrontación constante con las estructuras que buscan construirlos desde discursos oficiales (Zemelman, 2015). Más allá de detentar una identidad fija, transita entre situaciones, pues la construcción es intersubjetiva.

Entiendo que este sujeto se narra a sí mismo en un espacio muy específico, que a su vez está en constante construcción: la pinta. Esta narración, a su vez, tiene dos expresiones, una oral, y una gráfica, con todo un conjunto de símbolos y significados, consolidando en

ésta un espacio biográfico (Arfuch, 2002). Podemos entender esta pinta, además del espacio biográfico como una práctica del espacio, una confrontación al discurso oficial sobre su uso universal (De Certeau, 1996), pero también un llamado a la construcción de espacios colectivos, con configuraciones simbólicas propias, donde se facilita la organización y la gestión de redes (Reguillo, 2005). Hago hincapié en la necesidad de entender los significados afectivos y subjetivos que tienen las vivencias cotidianas a partir de su práctica más allá de la explicación técnica, y discusión estética de la obra.

Este capítulo tiene como objetivo contextualizar teóricamente a mis sujetos. Los siguientes apartados los dedico a definir los conceptos amplios que dan forma a este análisis. En el primer apartado posiciono mi trabajo respecto a las discusiones contemporáneas sobre el sujeto. Reviso las corrientes del Pensamiento Moderno y del Posmoderno. La segunda parte la dedico a definir el concepto de prácticas desde el abordaje de vida cotidiana de Michel De Certeau (1996). En el tercer apartado me enfoco en definir cómo entiendo el concepto de espacio público, su construcción a partir de los usos de estos, revisando los aportes de Reguillo desde una perspectiva sociocultural, de Henri Lefebvre en cuanto a los sistemas de significados asignados en el uso del espacio urbano, pero también desde las ciencias políticas a Chantal Mouffe y Nora Rabotnikof, como un espacio de participación.

3.1 Aproximaciones teóricas del sujeto: del pensamiento moderno al posmoderno

El mundo en el que vivimos es un mundo pensado en grandes categorías binarias: lo bueno y lo malo; lo permitido y lo prohibido; hombres y mujeres; niños y adultos, lo público y lo privado. De hecho, bastantes de los problemas sociales que asolan nuestros días están detonados por opciones que no entran en una ni en la otra. Pensar el mundo en estas categorías dicotómicas es una herencia del pensamiento moderno que, además, nos construye como

seres racionales y, por ende, supremos ante los demás entes del mundo natural (Giaccaglia, 2009). Sin embargo, en las últimas décadas, esta historia se ha ido modificando. Nuevas corrientes del pensamiento han aportado a las explicaciones respecto a cómo funcionan las cosas, y poniendo en jaque muchos de nuestros propios anclajes de sentido. La posmodernidad, la pos colonialidad y lo decolonial se han manifestado cada uno con sus propios paradigmas, teniendo repercusiones importantes tanto en el concepto de sujeto como en el de lo *público*.

El pensamiento moderno, al construir un sistema dicotómico, donde las grandes categorías siempre tienen su antagónica, modela al sujeto como un ente racional y objetivo, decantado del mundo natural y espiritual. Da la primicia a la razón sobre la experiencia. La mirada posmoderna da pie a entenderlo como parte de un ambiente cultural, natural, fenomenológico e histórico, donde la experiencia tiene una mayor cabida, el mundo es multidimensional. Está condicionado por la posición en la que el ente observa, por lo que las categorías absolutas no existen, sino que se relativizan. Por su parte, la perspectiva decolonial implica entender, dentro de los grandes discursos, voces diversas y polifónicas, que han sido invisibilizadas o menospreciadas. Implica nuevas maneras epistémicas de entender el mundo, según la diversidad de los discursos y sus experiencias (Brah, 2011; Das, 2011).

Me parece que un hito importante en cuanto a la discusión del sujeto es el rompimiento del ser humano con Dios. Cuando Nietzsche lo declara muerto postulando que *el hombre*²⁰ crea a Dios a su imagen y semejanza (2014), hay una implicación importante. El ser humano no es producto del mundo natural, es superior a éste y, además, construye el

²⁰ El hecho de pensar a la humanidad como “hombre” implica un tipo de sujeto masculino, como el eje central de la razón, delegando la parte afectiva, *natural* y, por ende, salvaje a lo femenino.

mundo de lo metafísico. Descartes, al postular su célebre “Cogito ergo, sum,” plantea una especie de abstracción del ser humano en donde impera la razón. Incluso, hay superioridades entre formas de expresar el mundo y, por ende, superioridades entre seres humanos.

Giaccaglia resume las afirmaciones antes mencionadas en la díada sujeto-objeto (2009). Como ya he mencionado, la ruptura con Dios genera la necesidad de construir nuevos anclajes de sentido²¹ (Reguillo, 2000), o construcciones del pensamiento que dan sentido a todo lo que conocemos. Si no es Dios el creador de todo, el ser humano, o *el hombre*, sí lo es. En este sentido, el sujeto *moderno* es central, porque es el centro de la existencia misma, todo existe en función de que el pensamiento racional lo crea. Entonces, la naturaleza, al ser pensada, se piensa como un objeto. Aquí inicia la lógica de las superioridades. Al ser pensante, es superior a lo natural, que es objetivable, pero también es superior a otros humanos no racionales, “Al convertir lo que acontece en objeto, el sujeto se construye en su interioridad un saber que le otorga poder sobre la naturaleza y los otros *hombres*,” (Giaccaglia, 2009:119). El poder que se le otorga es principalmente el de la explotación, y el del control.

Esta idea de lo racional como superior es importante, porque implica que el sujeto moderno debe relegar su parte natural o salvaje, por lo menos en público. De esta manera, los afectos, la parte emocional, está reservada a la vida privada, lo que se hace fuera de la mirada de los demás. Aún más, la practican los individuos menos racionales. Las subjetividades, desde el pensamiento moderno son peligrosas porque nublan el juicio. Peor aún, alejan a la humanidad de los valores que propone: libertad, igualdad y saber (Arfuch,

²¹ Constructos sociales, históricos y culturales, pero también electivos que dan forma a la manera en la que concebimos el mundo (Reguillo, 2000). Exploro a fondo este concepto más adelante.

2002). Existe, en estos valores, una perversidad relacionada con la superioridad que da la razón, o el saber: genera diferencias, u otredad. Los entes más racionales son superiores a entes menos racionales. Aquellos más cerca del estado salvaje, pueden ser explotados por los primeros: la naturaleza, por ejemplo; pero también aquellos más cercanos a los impulsos naturales: los entes que profesan la colectividad y la afectividad son menospreciados.

3.1.1 La construcción del *yo* individual

Con el sujeto moderno, se construye también el “yo,” individual y alejado del “nosotros” entendido como lo común, lo público. Esto tiene una implicación importante en el sentido de propiedad, pues, al haber un “yo,” hay también una necesidad de definir lo que es suyo, lo “propio.” De esta manera, pasamos de comprender al ser humano como parte de una colectividad, a un constructo individual y, por ende, de la propiedad común a la propiedad privada (Locke, en Cortés Rodas, 2010). En este segundo hito, cuando el sujeto moderno, se relaciona con la propiedad, se relaciona también con la riqueza, y con las formas de explotación que la generan, como ya mencioné, la explotación a la naturaleza y hacia otros humanos.

Más interesante aún, plantea una manera correcta de hacer las cosas, una vía única de llegar a un camino meta, normalmente planteado desde la *occidentalidad*: lo que De Sousa denomina el Norte Global (De Sousa, 2015). Esto se logra a través de la noción del trabajo, porque éste es el medio de producir riqueza (Giaccaglia, 2009). Un punto importante es la noción de que, al ser individuos, el éxito o el fracaso depende únicamente del *yo*, y no de una estructura y de las condiciones que genera ésta.

A decir de Giaccaglia, lo anterior es un proceso inseparable del mercado: la riqueza produce desigualdades y, por ende, aspiraciones. Asimismo, el sujeto moderno se vale de

ciertos mecanismos para proteger sus intereses como lo es el Estado-Nación, en el sentido de ser una autoridad que regula territorios, flujos de tránsito y propiedades, pero también genera modelos identitarios para establecer tanto igualdades como desigualdades. En este sentido, busca la mismidad, y no la alteridad, que podríamos entender como basadas en un contrato social, sugerido por John Locke. Éste, pensado en dos partes, estipula un principio de unión, y otro de sujeción. El contrato de unión implica la unión de los seres para crear una especie de comunidad, que él llamará sociedad civil. La de sujeción, por su parte, se refiere a la *sujeción* de los seres humanos a una estructura de orden político, la sociedad política, la cuál es la encargada de garantizar el respeto a la propiedad privada, a la vida y a la libertad.

El hecho de buscar una *mismidad* implica que, este contrato está condicionado a que la persona se encuentre *sujeta* a condiciones muy parecidas a quienes establecen el contrato. En el mundo de la práctica, parece que esta garantía de libertad, de vida y de propiedad está negada a distintos grupos, si es que estos no cumplen con el deber ser o si son alternos. Así, Mbembe encuentra a los *sujetos matables* de la sociedad, aquellos que no valen la pena, y que son condenados a no vivir, pues son desechables para la máquina social (2006), estableciendo proyectos de *necropolítica*, y más cercanamente, *juvenicidas* (Valenzuela, 2015; Muñoz, 2015). En el caso de México, ejemplos de grupos excluidos son los indígenas, sectores *pobres* de la sociedad, quienes presentan alguna condición física que limita la movilidad o capacidad de pensamiento, las mujeres, como los altos índices de homicidio nos muestran, e incluso, los jóvenes, como observo en la introducción de este trabajo.

Uno de los puntos centrales respecto a esta construcción del ente social en la modernidad es la separación de lo racional con lo afectivo, rezagando esto último al ámbito de lo privado, de lo personal (Arfuch, 2002), vislumbrándose como un ente universal, al

mismo tiempo que individual. Es universal porque implica que todos los humanos serían iguales, lo que los descontextualiza, y que son individuales porque operan por sí mismos, fuera de la colectividad, invisibilizando las estructuras que los construyen.

3.1.2 El retorno del sujeto desde la mirada posmoderna

El pensamiento posmoderno, posibilita lo que algunos autores denominan el *retorno del sujeto* (Reguillo, 2000; Arfuch, 2002, Touraine, 1994). Si bien en un principio se construye como un ser individuado, sobre el cual impera la razón, lo lógico y explicable, universalizado y pragmático, en este paradigma se da la primicia a la experiencia, a lo colectivo y a lo heterogéneo. Alain Touraine conceptualiza un sujeto que también es actor e individuo, para el cual es preciso que “reconozca en él la presencia del sí mismo, así como la voluntad de ser sujeto” (Touraine, 1994:206). El deseo de cambio es imperativo, en tanto es un actor social. Y es sujeto porque implica tener una conciencia respecto a sí mismo en el orden social, no entendiéndolo como una aceptación de éste, sino en contraposición. El sujeto es una llamada a sí mismo, dice Touraine, porque nada a contracorriente de la vida ordinaria.

El sujeto de Touraine es rebelde, porque se revela al orden, y se construye en colectivo, porque el cambio no es una tarea que pueda realizarse por uno solo. Rechaza la identidad y la consciencia del yo, porque éstas son limitadas por las estructuras sociales. La identidad es impuesta, el sujeto busca su liberación a partir de las luchas en colectivo. El esfuerzo de uno no es tan significativo como el de un grupo. El esfuerzo del individuo debe ser compartido. Cabe recordar que Touraine teoriza desde la lógica de los movimientos sociales, y desde la Francia del siglo XX. Asimismo, ofrece un panorama un tanto opuesto al que ofrecería Foucault.

Foucault habla del sujeto con respecto a lo prohibido, y de la relación coercitiva entre subjetividad y juegos de verdad, o sea, desde la academia y la psiquiatría, por dar algunos ejemplos. Describe, en una primera etapa de su trabajo, un sistema regulatorio en todos los sentidos, respecto a cuestiones de salud y conocimiento, por ejemplo, y entre lo que es correcto e incorrecto. En la segunda etapa, propone el concepto de *práctica de sí*, entendida como “un ejercicio de sí sobre sí por el cual uno intenta elaborarse, transformarse y acceder a un determinado modo de ser,” (1984:258). Al ejercer estas prácticas de sí, el sujeto llega a adquirir cierta libertad del orden. Especifica que no es una liberación del sistema, pues ésta podría implicar nuevas formas de opresión, sino el ejercicio de las *prácticas de la libertad*.

A diferencia de Touraine, Foucault concibe el ejercicio de estas prácticas de libertad, o prácticas de sí, como un ejercicio individual, normalmente regulado o buscando los huecos en el orden establecido haciendo frente a lo prohibido sin necesariamente lograr un cambio estructural. El sujeto de Foucault lo es en tanto está construido a partir de instituciones de poder en momentos históricos específicos. Foucault propone un ambiente claustrofóbico en donde no hay una salida clara, sino huecos de acción. El cambio social no es acción aislada, sino en conjunto.

El caso de los sujetos pintantes es especial, pues, considero que son sujetos rebeldes, en el sentido en que buscan vías alternativas de hacer las cosas, a partir de la vía de la *ilegalidad* en algunos casos, buscando opciones fuera de los cánones estéticos establecidos, y creando sus propios discursos respecto a su práctica. Pienso que se construyen en colectivo, pues, a partir de los encuentros con otros pintantes y otras realidades se confrontan, llevando a un proceso de autorreflexión. Sin embargo, no pienso que siempre sean conscientes de sí o de lo que sus prácticas implican en el mundo social. Me parece que el núcleo de la

construcción de estos sujetos no se encuentra en la acción social colectiva tanto como en gestionar encuentros y desencuentros de manera que se adquieran beneficios y oportunidades. El caso de la colectividad con miras a una acción social ocurre principalmente cuando existen momentos disruptivos que causan una necesidad de organización social, como lo explicaré en el Capítulo V.

Sin embargo, existen algunas opiniones cruzadas entre los pintantes respecto a lo que significa actuar en colectividad. Por un lado, existe una necesidad anímica y otra funcional de organización. Para Rojo, la organización de cualquier tipo es resistencia, pues hace frente a los valores individualistas de la sociedad. Para él, actuar en colectivo implica organización y la creación de lazos de colaboración, los cuales, son la materia prima para formar las redes que propician la expansión de los territorios, pues, a partir de estos lazos, se presentan las oportunidades de alcanzar nuevos lugares:

Yo creo que sólo organizados es como podemos resistir estas cuestiones. Hay que ser honestos, o sea, el capitalismo quiere hacerte individual, y el Estado quiere separarnos y que seamos entes egoístas, entonces... pues generar lazos es como un acto... de resistencia y de decir que no todos estamos de acuerdo con esta lógica en la que estamos inmiscuidos. Y pues los lazos, pues, hemos pintado con gente de Argentina... Por ejemplo, esta chica, la que estudió el doctorado aquí en la UDLAP, ya se fue a su país, y sé que, si en determinado momento yo quiero llegar a pintar ahí, ella me abre las puertas y me abre el espacio para pintar. Sé que, si llego a Argentina, tengo conocidos argentinos que puedo llegar a decirles, “yo quiero pintar en algún lugar.” Y me pueden conseguir un lugar para pintar. (Rojo, 2016)

En un sentido un tanto distinto, existen quienes piensan que actuar en colectivo es limitante. Para Karas el actuar en colectivo implica estar amarrado a una línea de acción, o una manera de hacer general que no siempre está en sintonía con la propia:

Sí, pues el colectivo es el compromiso que le tenga una persona a la banda, wey. Y también esa parte de pintar en colectivo, que, no, wey. Llegaba con ideas, y mis compañeros del colectivo se ponían pendejos. La neta, me cortaban lo decente. Pones más ganas que los otros, para que luego los otros no jalen o no te apoyen... O sea, no. Yo más bien hago equipos de trabajo, y con la gente que ya sabes que trabaja chido. (Karas, 2016).

Desde ambos discursos, existe una noción de unificar esfuerzos o ideas. En el caso de Rojo, esta unión implica la organización de la acción, de manera que el esfuerzo se note como un hecho conjunto. Él, al ser propagandero, encuentra en el colectivo la intención de darle fuerza a la acción al ser realizada por muchos artistas o graffiteros juntos, bajo el mismo sello. Implica, hasta cierto punto, una cuestión de supervivencia de las ideas: pueden tapar una pinta de manera sencilla, pero es más complicado si se quieren tapar diez en distintos puntos de la ciudad. En el caso de Karas, se le imprime un sentido negativo al término, aunque no a la acción, pues, Karas se desafana del grupo del que formaba parte, el No Colectivo, por diferencias de ideas, pero sigue pintando en conjunto con otras personas. En la actualidad, es miembro fundador de Esténcil México, un colectivo de esténcil que se dedica a fomentar el encuentro entre distintos exponentes de esta práctica.

La tónica en la que se construyen los pintantes está más apegada a la idea de las prácticas de sí en el sentido en que implica un ejercicio de inventarse, a partir de un proceso de reflexión. Sin embargo, este proceso no es individual, sino que es compartido, es un proceso dialógico y relacional entre los pintantes, y los representantes de las estructuras: los dueños, los habitantes y la autoridad. Inclusive, a partir de otros pintantes, como en los casos que recién presenté. Otra concepción del sujeto es la que propone Zemelman, quien plantea que “deviene en una subjetividad constituyente, en la medida que requiere entenderse en términos de cómo se concretiza en momentos históricos,” (2010:357). Este autor, propone a un sujeto con cierta complejidad, y multidimensionalidad. Para resolver la complejidad de este abordaje, propone desentrañar los mecanismos de esa *subjetividad constituyente*, puesto que es un producto histórico, pero también es productor de nuevas realidades. Con esto, Zemelman quiere decir que las estructuras permean en la manera en que nos conducimos, la manera en que decidimos y cómo lo hacemos. Pero también plantea la posibilidad de que el mismo sujeto es capaz de alterar su realidad.

Los roles que son asignados a los individuos tienden a cambiar según la época y contexto cultural en la que nos desarrollamos. Producto de esta historia somos los individuos, sin embargo, no somos entes sin voluntad, sino que, dentro de todo proceso histórico y de vida, existen ciertos parteaguas que redefinen roles, identidades y crean nuevas subjetividades. De esta manera, podríamos comprender que, el graffitero de los años 90, relacionado con el hip-hop o el *cholismo* (Reguillo, 2010), o incluso el luchador social escribiendo de consignas en contra de las dictaduras (Silva, 1987), ya no es una realidad absoluta. El pintante de la actualidad, tiene características del hip hop, del cholismo, de

contestatario, pero también de artista en el sentido en el que busca expresarse a partir de su obra. Puede ser todo eso según la ocasión lo amerite.

A diferencia de Foucault (1984), y más bien, en la tónica de Touraine (1994), Zemelman entrevé nuevas posibilidades dentro de las estructuras sociales (2010). Al mismo tiempo, difiere de ambos, pues, no sólo reconoce a los sujetos como portadores de conciencia, sino que los sitúa en un tiempo y un espacio, por lo que, un sujeto escolar, podría diferir de uno familiar, aun cuando éste sea la misma persona. De esta manera, se puede entender que el contexto puede influir en la manera en la que el sujeto se construye.

En el caso de los pintantes es claro. Un graffitero puede ser legal en la mañana e ilegalear por las noches. Podría también ser graffitero los fines de semana, pero artista plástico los demás días. Podría presentarse con su nombre de pila ante concursos oficiales, pero presentarse con su nombre asumido ante sus amigos y conocidos. La subjetividad es construida según el momento en que se encuentra posicionado el sujeto, puesto que la estructura provee de condiciones para que estos surjan (Reguillo, 2000). Por ejemplo, al negar o dificultar el acceso a espacios de expresión, manifestación y denuncia, los pintantes se ven forzados a tomarlos, muchas veces por la vía de la ilegalidad, y otras, fuera de lo que se consideraría lo convencional, según lo que la situación exija, y con la autodenominación y práctica que tenga mayor sentido o con la que se sienta más cómoda al momento.²²

El hecho de que un sujeto pueda *ser* de distintas maneras no implica que no exista una especie de terreno firme difícil de modificar pues, sus valores no cambiarán, a menos que se encuentren ante una situación intensa, lo que llamo un *punto de quiebre*, que los

²² Esta idea la desarrollaré a fondo en el capítulo V.

obligará a replantearse a sí mismos. Zemelman propone el concepto de *ritmo de constitución* para referirse a la existencia de ciertos mecanismos constitutivos de la subjetividad y momentos específicos en el mundo de las necesidades que son factores importantes en el proceso de construcción del sujeto (2010).

Reguillo (2000) habla de anclajes y desanclajes de sentido. Para ella, los hay de dos tipos: anclajes histórico-culturales, que implican una nacionalidad, etnia o clase social, y anclajes electivos, que refieren a procesos de identificación o adscripciones propias, actualizadas a lo largo de sus historias de vida. Estos dan sentido a la manera en que percibimos el mundo, son aquellas ideas o motivaciones que estructuran la existencia. Un reto a estos anclajes implicaría una crisis interna, o quiebre que decantaría en un *proceso de reconocimiento propio*. Este concepto lo construí a partir de las pláticas con un pintante en particular, y lo abordo en profundidad más adelante. Por ahora basta decir que con este me refiero a un proceso de reconfiguración o reconstrucción de sentidos, la búsqueda de un nuevo objetivo o motivación de vida, son un ejemplo.

Recupero la propuesta de la construcción colectiva de subjetividades de Touraine (1994), pues estos procesos de reconocimiento propio se logran en los encuentros, al llevarse a cabo una confrontación entre realidades, puntos de anclaje o cotidianidades (Lefebvre, 1978), generando una tensión entre lo que asumen como lo cotidiano, el *mundo de las necesidades* (Zemelman, 2010), y las macroestructuras sociales. Aunque, las prácticas de sí del constructo de Foucault también podrían llevar a estas situaciones, el caso de los pintantes no me parece un proceso individual, ya que, su espacio de operación es mayormente público, por lo que los encuentros y desencuentros son comunes e importantes en la manera en que se construyen, ya que modelan su experiencia en la práctica.

En resumen, Zemelman (2010) concibe al sujeto como producto de ciertas relaciones entre fuerzas que intentan definirlo, a lo que debe hacer frente o negociar. En el caso de los pintantes, estas fuerzas, en la figura de la autoridad policial, parten de un estigma para poder ejercer violencia física contra ellos debido a que son considerados peligrosos por un sistema que los excluye, pues no los considera productivos, además de que atentan contra los valores de orden y progreso que plantea la modernidad, y a la que aspira la administración pública. El pintante no cabe en la universalidad que propone la modernidad, pues, carece de etiqueta específica, busca hacer público lo privado a partir de su práctica, la cual implica una confrontación al orden público, pues lo cuestiona.

De esta manera, cuando hablan de pintar, están hablando de tomar las calles más allá de un movimiento artístico, incluso más allá del acto de pintar una barda. Muchos de ellos imparten talleres en conjunto con Asociaciones Civiles o incluso, con instituciones gubernamentales:

A mí me mandan a prevenir la violencia con los morros. Entonces, por medio del estencil, hay que prevenir la violencia. Que en realidad, yo nunca trato eso, sino más bien, yo les digo que tienen que aprender a trabajar en equipo, y que, pues no están solos, o sea, tienen que aprender eso, y sobre todo, que conozcan otra manera de vivir, que no es la clásica que te dicen, “ay, abogado, licenciado, doctor, si no, no eres nada.” Entonces, pues yo le daba clases a los morros de *Neza*, entonces, yo les decía: “No mames, yo vivo aquí en Neza, soy igual que ustedes, o peor. Yo era una ladilla, igual que ustedes. Cualquiera madre que ustedes digan que hicieron, yo ya la hice, ya me madreé a diez, ya me madreé a veinte. Era lo peor. Y mis maestros no me querían, no confiaban en mí,” o sea, pedos culeros. Y les digo, “miren, la neta, ahora

me la paso bien cotorreado.” Les digo, “bien fácil pude haber terminado en la cárcel si hubiera seguido con esa actitud de... de loco. O en las drogas, o en el alcohol.” (Con voz dramática) Ay, en el alcohol sí terminé, pero trato de contenerlo. ¿no? Sí, entonces, eso es como, mi parte de aportarle a los morros. (Karas, 2016).

Hasta este punto, los sujetos del pensamiento posmoderno se presentan como multifacéticos y dinámicos, como históricos y contestatarios con el orden social: son intersubjetivos. Pero también, un elemento fundamental es que se construyen a partir de las experiencias. Esto implica que la cuestión afectiva tiene un papel importante. Leonor Arfuch propone que las subjetividades se crean en función de vivencias ancladas en algunos puntos espacio-temporales: las memorias (2013), y se construyen a partir de lo que ella llama el espacio biográfico, el cual explica como intertextual e intergenérico, o sea que se narran a partir de distintas maneras, cartas, autobiografías, novelas, etcétera (2002). Esta propuesta tiene un gran valor, pues propicia la construcción de micro-relatos, dando otro enfoque al discurso oficial, y dando oportunidad de que los individuos se narren a sí mismos, que den su versión de los hechos. Como ejemplo, la pinta de Imagen 21 da cuenta de un nombre, ininteligible para un ojo poco entrenado como el mío, y acompañado también por un lugar de origen: Reynosa, Tamaulipas. De esta manera, el pintante da cuenta de quién es y de dónde viene como elementos importantes dentro de su propia construcción biográfica.²³ Podrían incluso estar recuperando elementos que les son significativos por alguna razón: la mariposa, por ejemplo, podría tratarse de un mensaje en código dirigido a una persona específica, un código compartido.

²³ Ahondaré en este punto en el Capítulo IV.



Imagen 21. Espacio Propio en la pared. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio de Jesús, Cholula, 2016.

La propuesta resultante es que cada persona es una construcción en tanto es narrada, por lo tanto, al hacer una auto narración somos una construcción propia. Nos construimos a partir de los momentos que vivimos, o más bien, a partir de las narrativas de esos momentos. La memoria es importante, pues también decidimos los momentos trascendentales que nos trajeron hasta donde estamos. Cualquier momento biográfico es potencial para construir un sujeto, siempre y cuando sea significativo para aquel que lo vive (Arfuch, 2013). El concepto de espacio biográfico me resulta interesante, pues me parece que, aunque Arfuch habla de narraciones textuales, las pintas propician ese espacio biográfico en dos dimensiones: una oral y otra gráfica que, además, se vuelve dialógica propiciando la construcción de espacios colectivos, o sea, espacios de narración que permiten contar una versión de sí mismos en sus propios términos, lo que los pintantes eligen narrar es lo que son.

3.2 Las prácticas cotidianas y la construcción del sujeto

Hasta ahora he hablado sobre cómo se construye el sujeto desde lo teórico, sin embargo, es necesario recuperar también la manera en que se construyen en la vida social. Reguillo (2000) y Arfuch (2002, 2013) nos dan pistas. Para ellas, es a partir de las autonarraciones. El espacio biográfico es clave, puesto que posibilita una arena de auto reflexión, de discriminación y selección de memorias (Arfuch, 2013). Por otro lado, como ya he mencionado en el Capítulo II, estas narraciones me resultan útiles para identificar los momentos y elementos clave que definen una vida, que son significativos y que generan los puntos de quiebre que llevan a los pintantes a vivir sus procesos de reconocimiento propio.

Ya he mencionado también que, el término *pintante* es resultado de un juego de palabras entre el concepto de *practicante* y la acción que engloba a graffiteros, artistas urbanos, estencileros, propaganderos y demás acepciones, “yo pinto.” En este apartado, hablo sobre las prácticas cotidianas como la expresión de los sujetos, pero también como un campo de construcción, pues su práctica implica detonar procesos sociales. Las propuestas teóricas de Michel de Certeau (1996) se hacen indispensables para entender los alcances y significados que las expresiones gráficas urbanas tienen tanto en lo individual como en lo colectivo.

3.2.1 Las maneras de hacer la experiencia

Aunque De Certeau no aborda el concepto de subjetividad de manera explícita, sí se refiere a la experiencia, la emoción y la particularidad de vivir. Estas particularidades son parte de la vida cotidiana, y en esta es donde encontramos cierta resistencia a lo que él llama el discurso oficial (1996). Está dado por una cultura dominante, que es la encargada de establecer los parámetros que marcan el *bien hacer*. En contraposición se encuentra la cultura

popular: el hacer cotidiano en donde se llevan a cabo las prácticas, en otras palabras, en donde se practican las acciones cotidianas. Así encontramos que el espacio, el habla y la escritura se practican.

Este autor define las prácticas cotidianas como “manipulaciones internas en un sistema” (De Certeau, 1996: 29). Lo que propone es que, a partir de la manera en que practicamos los discursos oficiales, estamos dando un sentido nuevo a la experiencia y, por lo tanto, los apropiamos y adaptamos a nuestras lógicas, o anclajes de sentido. Si lo pensamos en términos del espacio, existe una manera correcta y aceptada de recorrer la ciudad, siguiendo los señalamientos oficiales como los semáforos, las líneas en el pavimento, así como obstáculos urbanos: rejas, bardas, casetas de vigilancia. La práctica cotidiana, por lo tanto, implica una manera de resistencia diaria desde los actos más pequeños como son caminar por una zona prohibida, o utilizar una barda delimitante como lienzo. Estos esfuerzos cotidianos pueden ser entendidos como *maneras de*.

Las maneras de, entendidas como los procedimientos que llevan a cabo los practicantes, pueden ser de dos tipos: *maneras de hacer*, y *maneras de utilizar*. Mientras las maneras de hacer retan de manera operativa al discurso oficial, las maneras de utilizar instauran pluralidad y creatividad. Pintar en la calle es una manera de hacer, una manera de practicar la ciudad, mientras que el hecho de pintar en una barda residencial implica una manera de utilizar un espacio como un primer nivel. En éste, el espacio está siendo transformado, simbólica y físicamente, detonando distintos procesos a los que me refiero en el siguiente apartado. En un segundo nivel hay que considerar que, además de un sentido de acción, estas maneras de hacer también tienen un sentido enunciativo.

Para abordar esta idea, De Certeau apela al análisis del lenguaje, en donde hay un enunciado y una enunciación. Parte de la discusión implica al hacer científico: el enunciado describe lo que el investigador ve en el campo respecto a los sujetos, sin embargo, el enunciado sólo considera el dato, en otras palabras, el sujeto se reduce a un objeto, hablaría de que el pintante interviene la barda, pero “se extrae del contexto histórico y elimina las operaciones de los locutores en circunstancias particulares de tiempo, lugar y competición,” (1996:24). Es por esto, que propone rescatar las maneras de hacer de las prácticas cotidianas, pues ahí es donde está la enunciación, o la manera de expresarse dentro de la acción, la apropiación de ésta.

En su análisis, el autor propone tres formas principales en las que el sujeto puede enunciarse a partir de las prácticas: las prácticas de escribir, de hablar y de andar. Esta última es la que nos concierne pues, es en el andar donde se practica el espacio.

Aunque este autor explica distintas *maneras de hacer*, o distintas formas de prácticas, para este trabajo, tomo prestado su constructo respecto a las prácticas del espacio, en tanto las expresiones gráficas urbanas tienen una relación íntima con él. Para el caso que nos atañe, podemos concebir a las expresiones gráficas urbanas como una práctica cotidiana, no porque se realice todos los días, sino porque es una manera particular de “andar la ciudad” (De Certeau, 1996) y de construir simbólicamente los espacios urbanos, ya sea a partir de relaciones diarias entre el hogar, los vecinos, y espacios de acción (Reguillo 2005), o a partir de *imaginarios urbanos* o códigos simbólicos y valores relacionados a ciertos lugares (Silva, 2006).

Los conceptos de enunciación, prácticas del desvío y maneras de hacer, son conceptos importantes para el análisis pues, mientras la enunciación nos explica cómo las prácticas son

factor clave en el proceso de la construcción de subjetividades, podemos entender las expresiones gráficas urbanas como prácticas del desvío, en tanto confrontan los modelos oficiales de lo permitido, la propiedad, y el hacer oficial. Por otro lado, las maneras de hacer se inmiscuyen hasta en lo clandestino o lo *contrahegemónico*. En este caso, al hablar de expresiones gráficas urbanas, hablamos de maneras de hacer graffiti, arte urbano, estencil y demás, muy particulares, desde la propia subjetividad, en contra de la concepción *universalizadora* a la que nos hemos habituado, no podemos concebir a *los graffiteros* como un grupo homogéneo con las mismas cargas, valores e historias, aunque efectivamente comparten ciertos elementos y patrones, como la práctica de la pintura en la calle.

3.3 Las acepciones del espacio y su relación con el sujeto

Para esta investigación, las narraciones que analizo derivadas de los relatos de vida son un eje fundamental. Por el lado metodológico, su análisis me permite localizar los puntos de quiebre, momentos significativos que generan los procesos de reconocimiento propio. Por el lado teórico, me ha permitido entender que, a partir de dichas narraciones, los sujetos también construyen un espacio simbólico, pues lo dotan de significados, pero también logran construirse a partir de este, según el uso y las potencialidades resultantes.

Vale la pena revisar algunos autores que den sentido a los distintos niveles que vislumbro incorporando a la discusión sobre el sujeto la relación que tienen con las prácticas del espacio, la construcción de éste a partir de la experiencia y los procesos que genera en el sujeto como ente colectivo. Entenderé las expresiones gráficas urbanas como una práctica del espacio (De Certeau, 1996) que genera encuentros y desencuentros (Lefebvre, 1978), y que se construye simbólicamente a partir de los significados de los que se le dotan, pero también a partir de procesos organizativos (Reguillo, 2005).

En resumen, podemos encontrar las siguientes discusiones principales del espacio: la primera implica la confrontación entre la regulación del espacio, y el uso que se le da, en otras palabras, el orden contra la experiencia. La segunda tiene que ver con procesos detonados y cómo se detonan, centrándome en los encuentros y desencuentros, relaciones de conflicto u organización, en tanto que las expresiones gráficas urbanas son disruptivas en el orden urbano. Por último, existe una discusión respecto al espacio público, lo privado, y la propiedad.

3.3.1 La regulación del espacio y la experiencia

Considero el espacio como un cruzamiento de movibilidades, un proceso móvil y dinámico formado según ciertas operaciones que lo circunstancian, le asignan un tiempo y “lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales,” (De Certeau, 1996:129). Esto significa que, para que el espacio sea, debe ser practicado, pues está construido a partir de movimientos o acciones, debe ser vivido, experimentado. Esto implica su construcción simbólica de éste como un lugar donde acciones de diverso tipo se llevan a cabo, pero también donde el practicante puede ser enunciado.

El espacio es practicado a partir de los relatos: a partir de los significados que se le asignan al espacio y a las anécdotas, más allá de un proceso de memoria espacial, las anécdotas son importantes porque nos dan una pista de las relaciones detonadas ya sea entre sujetos o entre elementos urbanos. Esto implica que, el espacio se construye en tanto es practicado, o vivido. Pero también se construye a partir de los relatos del cómo se vive. Existen dos autores principales que tratan la idea de vivir la ciudad, o el espacio, contra la regulación que se le da. Por un lado, De Certeau habla de un espacio practicado (1996), en donde se da primicia a recuperar huellas en forma de mapas. En estos mapas, la dirección de

un sujeto es lo importante: el desplazamiento entre un punto y otro. Puede hablar de puntos intermedios, pero siempre como un registro topográfico de sus huellas.

La propuesta está en recuperar los recorridos que, contrario a los mapas, guardan los *relatos del espacio* (De Certeau, 1996). Para este autor, la pugna se encuentra siempre entre el discurso oficial de los distintos haceres y el uso que se les da en la práctica cotidiana. En la vida cotidiana, los sujetos practican el espacio: encuentran atajos por callejones poco transitados, dan vueltas prohibidas, acceden a pasos prohibidos, o pintan en las calles. Sin embargo, pienso que pintar la ciudad, implica otra manera de hacerlo.

Otro autor que trata esta discusión es Henri Lefebvre. Para él, el espacio se produce a partir de paquetes completos de significado, discurso y acción (1978). Él habla de espacios urbanos, donde la ciudad ha sufrido una transformación respecto a los significados que se le atribuyen. Habla de la transición, por cierto, de sus habitantes, del animal social que habita la modernidad, al ser humano “urbano, polivalente, polisensorial, capaz de relaciones complejas y transparentes con el mundo (Lefebvre, 1978:126), el entorno y él mismo. Pareciera que está hablando del sujeto contemporáneo planteado en la primera parte de este capítulo. De hecho, menciona que no se puede no hablar del sujeto (las subjetividades como significados y experiencia) cuando se habla de espacio urbano, pues, al fin y al cabo, éste implica hablar de *sistemas de significación*.

Sin embargo, aquí hay una condición que De Certeau pasa por alto, los contextos. Para él el mundo se divide entre cultura dominante y cultura popular. Lo que los hace distintos son las prácticas llevadas a cabo, mientras las primeras son en función de lo regulado, las segundas son prácticas de pequeñas resistencias diarias a ese discurso. Para Lefebvre (1978), este sistema de significación implica una cuestión contextual histórica y

cultural. Estos sistemas de significación son lo que para De Certeau es la cultura dominante, son los significados que se dan a la ciudad, desde el poder: las banquetas para el andar peatonal, la carretera para los automóviles. El sistema de significaciones del habitante es concebido como un *subsistema de significación*, donde proclama sus pasividades y sus actividades, y es recibido pero modificado por la práctica.

En el caso de este estudio, la cultura dominante puede tener distintas caras. Por un lado, se encuentran los sujetos reguladores del orden: las autoridades, policías y propietarios. Esto se traduce en las prohibiciones de los espacios, el hecho de amenazar con llevar a la policía, por ejemplo, de establecer momentos en los que sí puedes pintar y otros en los que no, y lugares en los que está bien pintar sobre algunas cosas y otros en donde no se puede.

Por el otro, los discursos que las familias buscan introyectar y que, a su vez, han introyectado. El hecho de motivarlos a estudiar una carrera esperando que tengan una mejor oportunidad de vida que sus antecesores es un ejemplo:

A mi mamá... no le gusta mucho que esté yo en su taller de barro. Es lo que me he dado cuenta, porque me dice, “estudiaste[s] artes, no quiero que estés acá. No quiero que sufras lo que yo sufrí aquí.” Porque es muy difícil el trabajo, es muy pesado. “Por eso quise que estudiaras una carrera.” Pero es que me gusta. O sea, me siento, no sé, como si me arrancaran parte de mí, y me quitaran algo, cuando no puedo ir. (Alba, 2016).

Mi mamá me motivó a que, si quería pintar, lo hiciera bien, que entrara a la universidad y estudiara. Así iba a tener una mejor oportunidad. Y sí, no me quedo con lo que hay en el pueblo, no caí en las drogas ni en el alcohol como los otros. Mi mamá

quería que tuviera una mejor oportunidad de salir adelante y que no sólo me quedara a pintar paredes. (Isk, 2017).

El hecho de que Lefebvre (1978) plantee esta situación como un sistema de significación implica que dicho sistema cambia según las situaciones y, por ende, la manera de practicar el espacio como hecho contestatario, podría cambiar también. Por eso, pienso que, en un espacio tiempo donde la propiedad impera en la relación del espacio y el habitante, pintar en la calle de la manera en la que lo hacen los pintantes, es una práctica de micro-resistencia diaria, que propone su propio subsistema de significación, lo que genera una confrontación al sistema o cultura dominante. De esta manera, se cumple la función polivalente del espacio de fomentar encuentros y desencuentros. Tomemos la siguiente imagen:



Imagen 22. Sr. Graffitero, evite cárcel. No pinte. Fotografía proporcionada por Esperanza González, Puebla, 2016.

Ésta fue tomada en una de las vías más transitadas en la ciudad de Puebla: Boulevard Forjadores, pues la conecta con Cholula. Es un paso de peatones, autobuses, bicicletas, camiones de carga y automóviles en general. La barda que se aprecia en la imagen pertenece a una residencia particular. En donde hay que centrar la atención es en la manera en que el aviso, a manera de advertencia, dialoga con los pintantes, quienes pintan a manera de contestación, pero también, a manera de reto. Una barda de uso privado no tendría que ser lienzo, pues su función establecida es la de guardar de las amenazas externas a la construcción, así como de otorgar cierta intimidad a los habitantes. Sin embargo, ante la advertencia, los pintantes deciden responder y pintan, desafiando la amenaza y el uso establecido de la barda. Retomo esta idea en el capítulo V.

En este contexto se insertan los relatos de los que hablaba anteriormente. Al recuperar las narrativas del espacio, recuperamos estos subsistemas de significados, al mismo tiempo que nos permiten entender cómo el sujeto se está construyendo a sí mismo a partir de estas prácticas espaciales. Hablaba de la enunciación a partir de la práctica del espacio. Ésta es posible a partir de tres funciones: la posibilidad de apropiación del sistema topográfico, la realización espacial del lugar, y la generación de relaciones o contratos entre otros practicantes, o sea, plantear códigos en común.

Esto mismo lo permite el pintar en la calle: hay una apropiación del espacio a partir de su uso, el cual explota su potencialidad de ser colectivo al pintar; genera relaciones y contratos entre otros pintantes, pero también contrariedades entre otros practicantes del espacio que no necesariamente son pintantes. De la misma manera, genera nuevos códigos que no debemos perder de vista: nuevas estéticas, formas de expresión, colaboraciones y mensajes dirigidos a receptores específicos en lo externo, pero también nuevas formas de

mirarlos y mirarse en lo interno. De esta manera, el graffitero, o cualquier otra acepción particular del pintante lo es siempre y cuando se reconozca él mismo como tal, a partir de su contexto, maneras de hacer, y consenso entre otros como él o ella:

El graffiti tiene reglas y estilos muy específicos. Cuando otro wey llega a hacer otra cosa que no son esos estilos, ya es cuando lo juzgan, igual cuando usas otras herramientas. Por ejemplo, a mí me juzgaban mucho cuando usaba brocha, o usaba otros medios para facilitar mi pinta, ya recibía una crítica del que hacía *pieza*²⁴. Decía, “no, es que eso no es graffiti. Mejor deja la brocha.” Y cosas así. Cuando yo ya sabía manejar el aerosol. Bueno, desde mi punto de vista, porque a lo mejor me falta. Pero yo ya no me conformé con pintar solamente con aerosol, sino que utilizo el conocimiento que estaba recibiendo en la escuela, todo eso de materiales plásticos y aplicarlo a la pared. Y me funcionó muy bien, porque llegué a hacer una mezcla, un híbrido. (Jios, 2016)

Nosotros no hacemos graffiti. Pintamos propaganda política, reivindicamos tanto a la banda que hace ilegal o banda que hace legal. Porque creemos que están haciendo algo que es la recuperación del espacio público. O sea, en esta pinche sociedad que estamos tan cargados de información, pintar un mural, o adornar con una bomba algo, es llenar de color la ciudad. Quizás éstas no siempre son categorías excluyentes, pero a veces sí. Por ejemplo, en una ocasión... lo que te digo, nosotros hacemos propaganda política, buscamos transmitir un mensaje completo, y que sea entendible, y que sea impactante. O que se hable del tema, Por ejemplo, una vez, cuando pintamos un mural sobre la diversidad sexual hubo controversia, y nosotros

²⁴ Se refiere a las letras con estilos de graffiti: wild style, bombas, estilos libres.

dijimos, “a nosotros no nos importa lo que opinen de nuestra obra.” Nosotros no queremos reconocimiento por nuestra obra porque en realidad no es eso por lo que pintamos, nosotros lo que queremos es que se hable, se discuta sobre la cuestión que estamos tratando, que es la cuestión sobre la diversidad sexual. (Rojo, 2016).

Pero también está el tema de los relatos del espacio. Por un lado, está el factor de la acción, que también plantea Lefebvre (1978), por el otro, se encuentra el discursivo, el qué hago, por qué, y para qué, un subsistema de significados brindados de viva voz. La relación que estos cuestionamientos tienen con el espacio es importante en tanto la pinta puede ser entendida como un espacio biográfico como ya lo he mencionado con anterioridad. Estos relatos, por lo tanto, no sólo son narrativas o historias a manera de anécdotas, sino que son todo ese paquete de discurso, acción y significado en el día a día: implica la posibilidad de narrar la experiencia, y de crear relatos de lo practicado: el espacio biográfico, como lo desarrollo en el capítulo IV.

Observo que los pintantes se construyen a sí mismos a partir de lo que deciden narrar, sin embargo, sus líneas de vida están construidas alrededor de experiencias propiciadas por las expresiones gráficas urbanas, sus prácticas. Estas prácticas, al tener un sentido enunciativo, generan procesos de reconocimiento propio, lo que posibilita un proceso de construcción-deconstrucción-reconstrucción constante. Este proceso tiene lugar en un espacio que ellos piensan como público, por lo que su relación con éste es muy estrecha.

Ven en éste un potencial espacio de organización, de expresión y de denuncia, un lienzo gigante, una galería pública y un espacio gritón (Alvarado, 2005). En las siguientes páginas hablo respecto de cómo se construye el sujeto en el espacio público, pero también respecto a cómo lo construyen, como lo modifican y cómo lo negocian, en tanto que no siempre es de libre acceso. Podremos notar, entonces, la manera en que éste se construye como colectivo y no como público, pues, es una arena sobre la cual se confrontan los sistemas de significados contra los subsistemas, pero también existen subsistemas confrontados con otros subsistemas. Aún en esta arena de confrontación, se suscitan encuentros y mecanismos hacia la modificación de realidades, apertura a nuevas oportunidades, y nuevas maneras de hacer. En este sentido, sus narrativas presentan a un sujeto distinto del construido desde el discurso oficial.

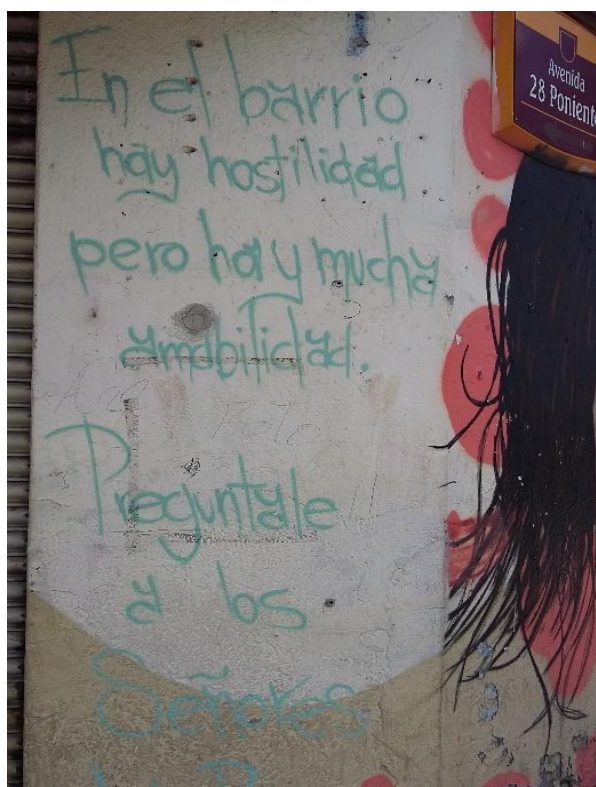


Imagen 23. Nuevas realidades en el barrio. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio de San Antonio, Puebla, 2016.

CAPÍTULO IV.

LAS EXPRESIONES GRÁFICAS URBANAS COMO EXPRESIONES DE SÍ: LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN UN ESPACIO BIOGRÁFICO

Los sujetos pintantes son biográficos. Esto significa que se construyen en función de narrativas de sus momentos biográficos, momentos relevantes en la vida de un sujeto que fijan o alteran el curso de vida (Arfuch, 2002). Estos momentos constituyen particularidades dentro de categorías generalizadoras como *graffiti*, o *arte urbano*. Esto significa que las maneras de asimilarlas, de autorreflexionarlas y de procesarlas son subjetivas, por lo que, dos personas autodenominadas como *graffiteras* podrán encontrar sentidos distintos en su práctica debido a los distintos referentes que podrían haber adquirido durante su trayectoria de vida.

Existen distintos tipos de momentos biográficos según sea la narrativa. En las que analizo detecto dos tipos principales: los momentos que marcan un origen o inicio, y los que implican un rompimiento o punto de quiebre. Cuando hablo de sujetos pintantes asumo que son sujetos practicantes, pues, se definen en gran medida a partir de lo que hacen y cómo lo hacen (De Certeau, 1996). Por ende, cuando hablo de momentos de origen, es porque en sus narrativas están presentes las historias de *primeras veces*, en las que son relevantes los quiénes, dónde, cómo y cuándo. Cuando hablo de puntos de quiebre, me estoy refiriendo a aquellas vivencias intensas que cuestionan sus anclajes de sentido (Reguillo, 2012) de tal manera que se ven obligados a replantearse.

En este capítulo presento la manera en que los pintantes se construyen desde su origen, hasta los puntos de quiebre que dirigen el proceso. Observo que estos puntos de quiebre son propiciados por sus prácticas. Éstas los llevan a vivir experiencias que los ponen

en conflicto consigo mismos y les permiten reinventarse, o construir una nueva versión de sí mismos. En el sentido en el que viven un proceso, también expresan un cambio vivido entre el punto de origen a la actualidad. De esta manera, quien en su juventud vio sus inicios en el graffiti, el día de hoy se dedica a las artes gráficas. O aquel que inició en una *onda* más ilegalera, hoy busca legitimar su práctica como una manera de cambio social. Describo los recursos de los que se valen para poder vivir estas experiencias, y cómo la pinta adquiere el sentido de un espacio biográfico, pues, es un recurso del que se valen en el proceso de autorreflexión, un refugio; y de compartición de historias propias, dos puntos importantes en el proceso de construcción de sí, un espacio biográfico.

4.1 A ella le gustaba el graffiti, y a mí me gustaba ella. La autodenominación y los orígenes narrados y pintados.

Toda historia tiene un inicio. Las biografías, como género literario, y como historia de un proceso lo tienen también. Leonor Arfuch, propone que este inicio, normalmente se puede rastrear hasta el hogar (2013). En términos de narrativas, los inicios del sujeto están en su ambiente original: el hogar familiar. Los cachitos de su vida se leen en los registros oficiales, identificaciones, fotos e historias familiares. Por lo tanto, el sujeto pintante, al ser una construcción de sí en constante proceso, también tiene un origen. Sin embargo, éste no se remonta a su nacimiento, y no necesariamente encuentra su inicio en el hogar, o no siempre da cuenta de éste. En sus casas no existe una identificación personal oficial que los nombre como un pintante practicante de tal o cual técnica. Es más bien un proceso experiencial, y autodenominativo. Con esto me refiero a que, al ser la autobiografía una narración de sí mismo y, por ende, una construcción, el pintante elige cuál es ese origen (Arfuch, 2002) en función de las experiencias significativas que han apuntalado esta construcción.

La identificación de dichos orígenes no se hace de forma arbitraria, sino a partir de un ejercicio de significación, y es a partir de esta que crean una autodenominación, la cual está cargada de significados que dan cuenta de alguna experiencia importante, del lugar de origen, de su ideología, o incluso del respeto que le guardan a una persona importante en sus vidas. Muchas veces, esta autodenominación está representada en su *firma*.

La firma, o placa, en el caso del graffiti, es el nombre que asumen dentro del medio. Esto significa que, dentro de la lógica de sus prácticas, serán conocidos con el nombre con el que *firman*, aunque, para proyectos institucionales, concursos y demás, pueden utilizar su nombre de pila. En otras ocasiones, ésta se convierte en el nombre con el que se presentan en todas ocasiones, y en otras, el nombre de pila está reservado sólo para las personas de su entera confianza o que tienen una cercanía profunda con ellos: “Ya has de haber notado que nunca decimos nuestros nombres reales. Esos sólo los saben nuestras familias, las novias, y nuestros amigos más cercanos,” me dijo Nosibo, en algún momento. La firma o nombre asumido, se vuelve una parte importante de la construcción de sí, pues nos muestra el origen de la práctica.

En las siguientes líneas, presento algunos relatos relacionados con las firmas de algunos pintantes que entrevisté y los sentidos que le otorgan: existen las firmas que conmemoran hechos, o personas y que, por ende, ameritan responsabilidades. Existen también aquellos que dan cuenta del avance que han tenido en la práctica. Hay algunos cuyas firmas son una apropiación de su nombre de pila, en el sentido en que hacen su propia versión de dicho nombre. Por último, hay otros más que dan cuenta de lo que hacen, ya sea a nivel práctico, pero también ideológico.

Para Nosibo, su nombre es una responsabilidad. Él, al igual que otros, como Jios, se inició específicamente en el *graffiti* por influencia de su hermano, pues era él quien pintaba. Muchos de ellos, inician siguiendo los pasos de un mentor, que puede ser un familiar, o un conocido a quien admiran. Éste se encarga de enseñarles lo que sabe, y de presentarle el mundo de la práctica, desde cómo tomar la lata y cómo rellenarla, hasta de contactarlo con las personas *adecuadas*. Incluso, lo apoyarán para que se una a una *crew* en el caso del *graffiti*. Esto sucedió con Alba y Jios, por ejemplo. Sin embargo, la firma es una elección personal, en ésta se puede notar la manera en que los pintantes se construyen, muchas veces de manera intersubjetiva:

Al principio yo firmaba como *Nocive*, que es *nocivo* en inglés. Mi hermano es más grande que yo. Él era *Nosibo*, y a mí siempre me gustó su placa. Antes salíamos a pintar los dos, yo soy de la Margarita, y salíamos los dos por ahí. Luego, él creció, se volvió medio *dark* y, pues me heredó su placa. Me dijo, “pues, quédatela, la neta está chida, aprovéchala para que no se pierda.” Y sí, me la quedé porque me gustaba un buen. Imagínate qué responsabilidad, porque mi carnal era un rifado. Sí pintaba bien chido. Tener su placa significa que debo estar a la altura, debo hacerle honor, para que valga la pena. Mi hermano es un rifado, estudió psicología. Sí se alejó bastante de la pintada, pero ahora tiene un cargo importante. Es un chingón, la neta. Yo debo hacerle honor a la placa. (Nosibo, 2016)

A mí me empezó a interesar el *graffiti* porque mi hermano pintaba, mis primos y otros conocidos. Mi hermano llevaba libretas con bocetos a la casa. En una ocasión llevé una libreta con muchos tags, yo la veo y quedo sorprendido por el estilo de letras, la composición, la forma en que las enredaban. Yo en ese tiempo quería una placa. Veo

una *j* que me gusta, veo una *i*, veo una *o*, una *s*. Las junto, y forman *Jios*. Entonces con esa empecé a pintar. Y pinto *Jios* ahorita porque es un recuerdo de mi infancia, esa placa fue cuando tenía 12 años. Y la hice porque yo quería competir con la banda. Quería hacer *libretazos*²⁵. Hacían libretazos, y yo quería una placa bien. Entonces, por eso sigo pintando *Jios*, porque retomo parte de mi infancia, de lo que fui, de la influencia que recibí. Digo *Jios* y me acuerdo de la secundaria, cuando echaba libretazos, cuando me iba a patinar, cuando me iba a ilegalear, viene automáticamente ese recuerdo. (Jios, 2016)

En ambos casos existe un sentimiento de remembranza al hablar de sus firmas o placas, no sólo recuerdan, sino que conmemoran su propia vida y, además, realizan una revisión de esta. Da un sentido de historicidad del mismo sujeto. Para Arfuch, parte de la construcción de las narrativas de las subjetividades están apoyadas a partir de documentos, fotografías e historias familiares, como ya mencioné anteriormente. Los diplomas escolares son un ejemplo de estos documentos (2013). Sin embargo, aquello que acredita a un pintante como tal, más allá que un documento que lo avale o certifique, es su firma. Así como un certificado escolar da cuenta de la trayectoria de un estudiante, la firma da cuenta de la trayectoria del pintante. A partir de la firma se pueden rastrear sus obras dentro de un espacio físico, pero también se pueden rastrear las experiencias de éste dentro de un *espacio biográfico*.

Cuando *Jios* menciona que su firma le trae recuerdos de su infancia está rememorando el inicio de sí como pintante. Éste inicio implica rememorar su iniciación en la práctica, la

²⁵ *Jios* me explicó que los libretazos eran competencias que hacía con sus compañeros, en los que cada uno tenía que hacer su placa en un pedazo de papel, ya fuera con lápiz, pluma o plumón. Los otros compañeros votaban por la mejor, y quien reuniera más votos ganaba.

manera en que se introdujo y de la mano de quién, su primera *crew*, y las implicaciones de ser parte de ésta:

En mi caso inicié por influencias. Tanto de amigos como de familiares, tenía primos, mi hermano, compañeros de la *secu* que les gustaba el graffiti. Incluso ahí donde estudié yo mismo busqué el grupo de los graffiteros, porque llegas a la secundaria y hay varios grupos. Yo me acerqué con los graffiteros, iban en tercer grado. Entonces, con ellos empiezo a cotorrear, empiezo a conocer su estilo de vida, lo que les gusta. Ahí también estoy dándole un tiempo al *skate*, ahí todavía conozco a más banda. En ese tiempo les decían *taggers*, y se dedicaban a hacer *bombas*²⁶, letras, ilegales. Me empiezo a juntar los graffiteros de 3er grado que tienen una *crew* que se llama DMT. Entro con ellos de una forma muy, muy extraña porque para entrar ahí te tenían que dar unos tablazos. Entonces te decían “dí un número,” pero tú sin saber nada. Y ya, pues yo dije 5. Y ya, los que iban a entrar también dijeron un número, y al final les empezaron a dar con una tabla. Lo interesante es que la tabla era así como la de la Canuta, y tenía una calavera pintada por ellos mismos con una aerografía. Y abajo decía *La Castigadora*. Me acuerdo mucho de esa calavera porque sí me quedaron adoloridas las *nachas*. (Jios, 2016)

Como he mencionado en el capítulo anterior, este espacio biográfico no es necesariamente físico, aunque sí se expresa en una dimensión material que implica un lugar físico y un tiempo. El espacio biográfico, para estos fines, implica un momento de oportunidad en donde el sujeto pueda narrarse. La firma es una puerta de entrada a ese espacio

²⁶ Un estilo particular de hacer letras o palabras en graffiti, implica que las letras son infladas como burbujas o globos.

biográfico. Cuando un sujeto pintante se presenta con su placa, está dando cuenta de todo lo que implica ésta: el hecho de que se honra a sus amigos y hermanos pues fueron ellos quienes les presentan este mundo, todo lo que han pintado, los lugares que han conocido, o lo que han hecho dentro de la práctica de las expresiones gráficas urbanas como expresan Jios y Nosibo. También dan cuenta de un pasado: todas las experiencias que viven para llegar al ahora como Jios lo expresa.

En este sentido, y aunque Zemelman menciona que la construcción de un sujeto no es necesariamente un proceso progresivo o que demuestra un avance (2010), tal parece que los pintantes sí entienden su propia historia de esta manera. Lo que son hoy no es lo que fueron ayer, pues, han ido adquiriendo conocimientos, herramientas y experiencia. En el caso de Jios y Nosibo, muchos de sus procesos son resultado de los encuentros con personas específicas, en este caso, sus hermanos. Esto no significa necesariamente que lo que hoy son se deba completamente a ellos, pero sí son un factor clave, pues detonan su interés en la práctica.

En ambos casos, sus hermanos abandonan la práctica, aunque ellos siguen en ella. Esta idea de la permanencia en la práctica es importante: por un lado, mencionan la edad a la que inician, y mencionan personas importantes para ellos o significativas en su historia haciendo hincapié en que ya no lo hacen más. La razón principal de hacer esto es para mostrar un grado de avance. Su proceso es progresivo, o sea que avanza y se diferencia de otros, pues ellos permanecieron, no de la misma manera, como argumento más adelante, sino que de una *mejor* forma.

Como ya mencioné, detrás de la firma hay una serie de narrativas mediante las cuales se construyen los pintantes. Estas historias dan forma a un contexto, según la mirada de

Zemelman, pues, habla de los inicios de cada pintante, pero también habla de una serie de relatos que alimentan una determinada autodenominación. El hecho de que uno se asuma graffitero aunque pida permiso para pintar, pinte con brocha y pinte con aerosol también, de la misma manera que un ilegalero piense que lo es porque sólo pinta de noche, con su crew y sin permiso. Pero también, se puede hacer graffiti, sin tener que ser graffitero, según AL. Su inicio en esta práctica es peculiar.

Yo empecé haciendo graffiti porque me gustaba una chica. A esta chica le gustaba mucho el graffiti. Pues, yo, para complacerla y acercarme a ella, me empecé a meter en esto. Aprendí y al final me gustó. Una vez, le dediqué una pieza grande, la hice inspirándome en un poema que le gusta mucho, “El Pájaro Azul.” Yo estudio Artes Plásticas, y pues, la manera en que hago graffiti es como una expresión artística, pero también busco hacerlo como un motor de participación social. He hecho algunas intervenciones, porque la gente tiene que recuperar sus espacios, aprender a expresarse. Pero no soy graffitero. En todo caso, soy decorador mural, y a veces rotulista. Aunque, sí tengo tag. Ése sólo lo ocupo cuando salgo a ilegalear, pero no soy muy bueno. Una vez, rayando con unos compas de Cuautlancingo me dijeron que no la armaba, porque me ponía nervioso. Para eso se necesita tener nervio, porque si no, te tiembla la mano, y el trazo te sale mal. Yo me pongo muy nervioso, la verdad. Como que escucho sirenas a cada rato, y me paniqueo, y sí, la mano me tiembla y no me sale bien. Pero ya estoy practicando. (AL, 2016).



Imagen 24. El pájaro azul. Fotografía proporcionada por AL, 2016.

4.1.1 No somos solos. Decisiones respecto a la familia y pareja

Cuando Zemelman habla de la subjetividad constituyente, está proponiendo que existe un trasfondo histórico pero que al mismo tiempo se producen nuevas realidades. Aquello que otorga la historicidad a un sujeto son principalmente las estructuras sociales y los contextos próximos (2010), como la familia. En el apartado anterior, los pintantes mencionan que son conocidos y familiares los que los introducen a la práctica, por lo que me parece paradójico que, de hecho, la práctica se convierta en una manera de desplegarse de la familia y el ambiente de conocidos. Zemelman también habla los ritmos de constitución, los cuales implican los choques entre el mundo de las necesidades y los mecanismos constitutivos de la subjetividad. Me parece que, en el centro de ambos polos se encuentra la familia, pues puede ser su limitante, y su motivación.

Según Arfuch, los orígenes de los sujetos se pueden rastrear hasta el hogar familiar, pero me parece que no sólo se rastrean sus orígenes materiales o documentales, sino también brinda un contexto al pintante, ya sea desde los valores que instaura la familia, o el mismo discurso oficial (2013). Como menciono en el capítulo anterior, las maneras de hacer, según De Certeau, equivalen a la contrapuesta de llevar a cabo una práctica en la vida cotidiana, implica hacerle frente a un discurso oficial, que instaura la idea de lo estándar, del camino único y de la universalidad (1996). Las maneras de hacer en lo cotidiano dan una muestra de las particularidades. La familia presenta maneras de hacer específicas para completar necesidades marcadas por el ritmo y estilo de vida igualmente marcadas, por ejemplo: estudiar para obtener un mejor trabajo, tener un buen trabajo para tener dinero y suplir necesidades básicas, incluso tener un poco más. Uno de los momentos importantes en la vida de los pintantes es un rompimiento con los valores de la familia, seguida en el proceso por una negociación.

En sus orígenes, los pintantes toman una decisión individual: pintan por gusto, sin embargo, conforme maduran en su práctica, caen en la cuenta de que “no son solos,” habrá alguien que dependa de ellos, o a quienes afecte su estilo de vida, sus decisiones y prácticas. Este proceso puede ser detonado pensando en la familia nuclear, en los padres y hermanos, pero también a partir de la pareja, como es el caso de Karas:

Estudiaba arquitectura en la UNAM. Después lo dejé. Me dediqué a esto de pintar, y pues, han sido procesos, poco a poco. No fue como que un día hice un esténcil y dije, “esto es mi vida.” Sino que simplemente lo hacía como un hobby, y pues, seguía estudiando. Estudiaba, y luego fue como hace rato les platicaba a los chavos: primero estudiaba, y tenía un *hobbie*. Luego estudiaba y pintaba. Y luego pintaba y tenía un

hobbie, que era estudiar. Entonces, después, terminé con mi *hobbie* que era estudiar, y pues dije, “esto es la onda.” Pero sí fue un proceso de varios años. No fue así de, “ay, tengo un don y uh...” No. Porque, pues también, tomar la decisión de dejar todo para poder hacer esto, es un poco complicada. No es tan fácil de repente, porque, pues, a la vez, no sabes de qué vas a vivir. Y está perro, porque igual, a la fecha, pues ya vivimos juntos mi chava y yo, y de repente es de, oye, pues ahora sí ya no puede faltar el varo, porque tenemos que pagar renta, y comer. Con mi mamá fue complicado, a la fecha, aún me pregunta, “¿Y cuándo vas a dejar de jugar para hacer algo en serio? ¿De qué vas a vivir?” Se siente gacho. (Karas, 2016)

El caso de Karas me parece muy interesante, pues, decide dejar sus estudios por pintar. Puede ser un rompimiento contundente, implica no sólo una ruptura con lo que su familia le ofrecía, sino que modifica complemente su rumbo y su proyecto de vida. Como iré mostrando más adelante, y como él mismo menciona en este párrafo, su decisión fue resultado de un proceso, de las experiencias acumuladas en la práctica, el hecho de conocer personas, de aprender de éstas, que implica cambiar el rumbo de su vida con otro tipo de esfuerzo. La decisión de salirse de la escuela fue tan contundente, que merece su representación en el muro. Este hecho, es parte importante de su trayectoria de vida, es un momento en que rompe con los valores familiares, y empieza a buscar unos propios. En este caso, busca demostrar que también se puede vivir de pintar, sin estudiar una carrera.

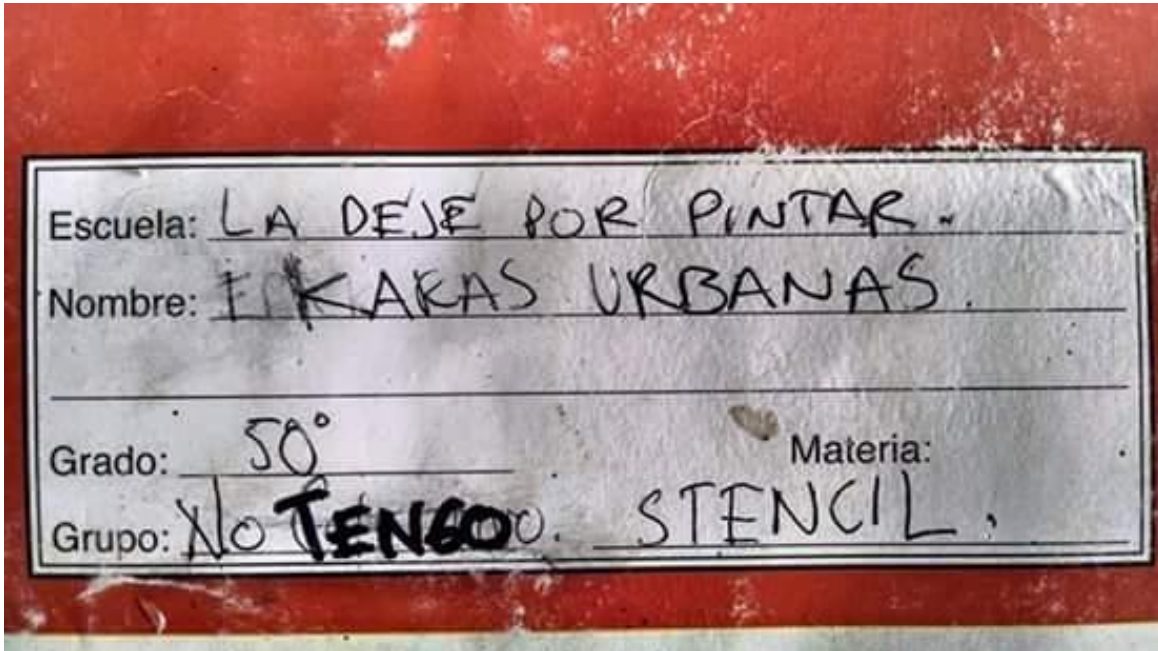


Imagen 25. La dejé por pintar. Fotografía proporcionada por Karas, 2016.

Karas vive un proceso de diálogo consigo mismo, en donde negocia con los valores familiares, y con los propios y decide vivir de su práctica: de dar talleres, hacer intervenciones y cobrar por ellas, o producir obras gráficas y venderlas. Lo que él propone es una nueva *manera de hacer*, en la cual define su práctica como una manera de *ganarse la vida*: de ganar dinero para vivir, y de un estilo de vida propio (De Certeau, 1996).

Hasta la fecha nos ha ido todo super chido, pero sí es un proceso complejo de saber cómo es esta vida. Porque igual, la vamos viviendo, pero al momento. O sea, no es como, “ay, no. Seguramente va a pasar esto, y luego esto,” y entonces ya sabemos qué va a pasar. Aquí no sabemos qué va a pasar. A lo mejor un día tienes chamba, y al otro día no tienes nada. Y así ha pasado. Pero, pues, como dice un amigo, “sabemos vivir con un peso y con cien pesos.” Entonces, también es como la parte que desarrolla uno, cuando está metido en estas ondas. (Karas, 2016)

También es importante y legítima la preocupación de la mamá de Karas, ¿de qué va a vivir? Y aunque él mismo menciona que *la van llevando*, la intención de su mamá podría encontrar una motivación en desear que su hijo tenga un *buen futuro*, la capacidad de subsistencia, y una mejor posición social y económica que implica tener mejores oportunidades financieras que la generación anterior. Sin embargo, Karas forja su propio proyecto de vida, con una serie de valores nuevos y compartidos con su novia, y es de ella y con ella, con quien se preocupa, pues, *no es solo*, si algo afecta a uno, afecta al otro también, pues son un equipo, y las decisiones se toman en pareja, o pensando en el bienestar de ambos.

Alba, de Santa María Tenexyecac, en Tlaxcala, tiene una experiencia parecida a los demás, pero con una particularidad. Sus padres realizan artículos de barro y los venden en el mercado. Ella combina su gusto por las artes plásticas, su campo de formación universitaria, con el negocio familiar. Sin embargo, ha tenido que ir ganando espacios dentro de éste, lo que Zemelman llama la negociación entre el sujeto y su contexto (2010), pero que en este caso implica convencer al contexto familiar, de que lo que se hace es válido también, utilizando los recursos de la misma estructura, y generando un lenguaje entendible para sus interlocutores. En su caso es a través del comercio:

A escondidas hacía yo mis piezas. Mis papás venden en una placita. Entonces, digamos que, le decía yo a mi papá: “mete esto [las piezas al horno].” Y la esmaltaba yo, y la metía. Mi papá, pues como que era más accesible a eso que mi mamá. Entonces, decía, “bueno, pero son para ti.” Y metía yo como cinco piezas al horno. Y me decía, “A ver si las vendo.” “Quién sabe si las venda.” Luego yo las sacaba al mercado cuando iba con él a vender, y haz de cuenta que mis piezas siempre las vendía. O sea, mi papá siempre ha vendido caras sus piezas, y yo también, y entonces

me preguntaba, “¿apoco sí las vendiste a ese precio?” “Sí.” “En serio?” Y yo, “Sí. Tienen que pagar porque es mi trabajo.” Y me decía, “Órale.” Antes, las piezas que hacíamos sólo eran de dos colores. Ahora ya les meto color. No es difícil, y como que llama más la atención. Entonces mi mamá ya empezó a ver eso, y dijo, “Sí, sí está bien que hagas eso.” Y pues, ya, me dejaron hacer mis piezas. (Alba, 2016).



Imagen 26. Alba. Fotografía proporcionada por Alba, 2017.

Para Alba, algunos elementos visuales importantes que ocupa en su obra gráfica son las cazuelas. Éstas representan el legado familiar, su historia de origen, y su motivación. Habla de su historia familiar y de cómo ha ido creciendo, ganando espacios y haciéndose de

un lugar, al mismo tiempo que honra su origen y honra a su papá. También ha tenido que ganar pequeñas batallas ante su familia en lo que respecta a la intervención de bardas:

Empecé a salirme a escondidas, porque mi mamá... al principio como que no le gustaba la idea de que yo fuera a pintar con Jios. Y digamos que no sabe, bueno, sí sabe. Ya le dije que íbamos a ilegalear, pero sí se saca mucho de onda: “¿por qué vas a ir allá? ¿te van a pagar?” “No.” “¿Y entonces? ¿A qué vas?” Y yo de, “es que me gusta.” Y digamos que todos mis ahorros me los gastaba en salir a pintar, comida, pasajes, todo. Y pues, tenía que trabajar porque me gusta hacer eso, entonces, tengo que buscar la manera de sacar dinero para poder ir a pintar. Porque no puedo pedirles a mis papás para eso. Bueno, no sé. Me llama mucho la atención, siento que me llena pintar una barda, aunque no me paguen. Por el gusto, y con eso es suficiente. (Alba, 2016)

Una vez más, observo la preocupación por el futuro económico de la pintante por parte de su familia nuclear. Ella es más joven que Karas, y vive otro contexto. Mientras Karas se ha mudado de ciudad varias veces, y vive con su novia, Alba siempre ha vivido en casa de sus papás, con sus hermanos, y es una recién egresada. Ella antepone el gusto por pintar, hasta el momento de esta entrevista, no lo veía como una manera de hacer dinero, más bien busca ganar dinero por otros lados: en algún momento dio clases de pintura junto con Jios en otro municipio en Tlaxcala. Ahora, vende su obra gráfica: bolsas estampadas y stickers, y también da talleres de grabado.

Su práctica la compagina con la fuente de trabajo de su familia, pero la negocia a su favor: le gusta el negocio familiar, pero imprime su propio estilo usando más colores en las piezas, o realizando formas nuevas. Al ver que sus ideas resultan y se venden, sus papás le

brindan respeto y la confianza de que puede salir adelante. Algo parecido pasa con Tzompantli. Él también tiene que ganar pequeñas batallas para ganar credibilidad para su práctica ante su familia. La manera de hacerlo a partir de acumular logros y reconocimientos oficiales por medio de dicha práctica:

No queremos trabajar en una oficina donde tengas que llegar temprano y te griten que trabajes. Que ganes con lo que sabemos hacer. Y ya vimos que sí se puede. Nosotros tenemos unos cuates que ya se dedican a esto. Igual porque se movieron. Nosotros nos vamos a eventos de graffiti igual fuera, a Oaxaca, a Tlaxcala, no sé. La experiencia más chida que me ha tocado en el graffiti fue cuando me gané un viaje a Cumbre Tajín. Nos fuimos todo pagado una semana, y ahí en la Cumbre estuvimos pintando, todo patrocinado. Y de ahí dije, sí se puede, sí podemos lograr algo con esto. Igual ahí les demostré a mis papás que sí se puede, que esto no es sólo para vagos, para vándalos. Esto también puede ser para alguien. Y ya después me metí a la escuela, y pues ya aceptaron que me gusta este rollo del arte, del graffiti. No busco volverme millonario, busco hacer un cambio. Porque se está poniendo más cabrón cada día, y pues, quiero apoyar a la gente. Así está mi rollo. (Tzompantli, 2016)

El respeto que ganan estos pintantes no sólo es hacia sí mismos, sino hacia su práctica. Debe ser considerada por sus papás como una actividad poco seria, o como un juego propio de la etapa de vida, a partir de su desarrollo y los logros obtenidos gracias a ésta, la van posicionando como una forma de vida legítima, como una manera posible de tener éxito en la vida, a la manera de cada pintante. Sin embargo, no siempre implica un conflicto de lo que se quiere hacer contra lo que se espera de sí. A veces, existe el factor de la necesidad

económica, o la responsabilidad que se siente hacia los demás. El caso de Isk es un ejemplo de otro tipo de negociación:

Yo inicié en el graffiti en la secundaria. Veía pasar los trenes de carga todos graffiteados, como los de Nueva York, y me llamaban mucho la atención, y pues también quería entrarle, pero le entraba a lo ilegal, o sea, no pedía permiso, y pues lo hacía en la noche. Obviamente representaba un peligro, sobre todo de que te llevaran detenido, y pues, tampoco quería causarle esa preocupación a mi mamá. No se lo merecía. Mi mamá es madre soltera, así que ella trabajaba para pagarme todo, la escuela, la ropa, la comida, todo, y ella fue una de las razones por las que decidí dedicarme a algo más. Una vez ella vio que me gustaba dibujar, y me preguntó, “¿Por qué no tomas clases de dibujo?” Pues sí, me pareció una buena idea. Tuve que enfrentarme con la idea de que, además, no era muy bueno en el graffiti, pero sí me gustaba dibujar. Creo que ese fue el momento en que decidí que quería hacerlo toda la vida, ya de manera más profesional, tal vez ya no en el graffiti pero sí de manera parecida. Pues ahora, ya dejo la pintada en la calle para momentos muy específicos, ya no lo hago tanto, a veces, doy talleres de mural colectivo, por ejemplo. No cobro por eso, eso es parte de recuperar las calles, pero necesito dinero para vivir. Ahora me toca a mí cuidar a mi mamá, y mi hermana, que también es madre soltera. Pues asumo la responsabilidad de cuidarlas, y de ver por ellas. Y además, saco para mis gastos, pero eso lo hago desde mi producción gráfica, que va enfocada en gente a la que le gusta y puede pagar por ello, eso lo aprendí de Karas, él fue el que me inspiró a querer vivir de esto. (Isk, 2017)

Esta segunda intervención de la mamá de Isk es simbólica, delimita el futuro de Isk, y sus futuras prácticas. Como hijo de madre soltera asume la responsabilidad de responder ante su mamá profesionalizando su práctica estudiando una carrera, pero también, viendo por ella. Después de dejar atrás el graffiti ilegal, se dedica al estencil, pinta en la calle por un tiempo. Sin embargo, esta práctica también debe ser dejada atrás porque tiene la necesidad

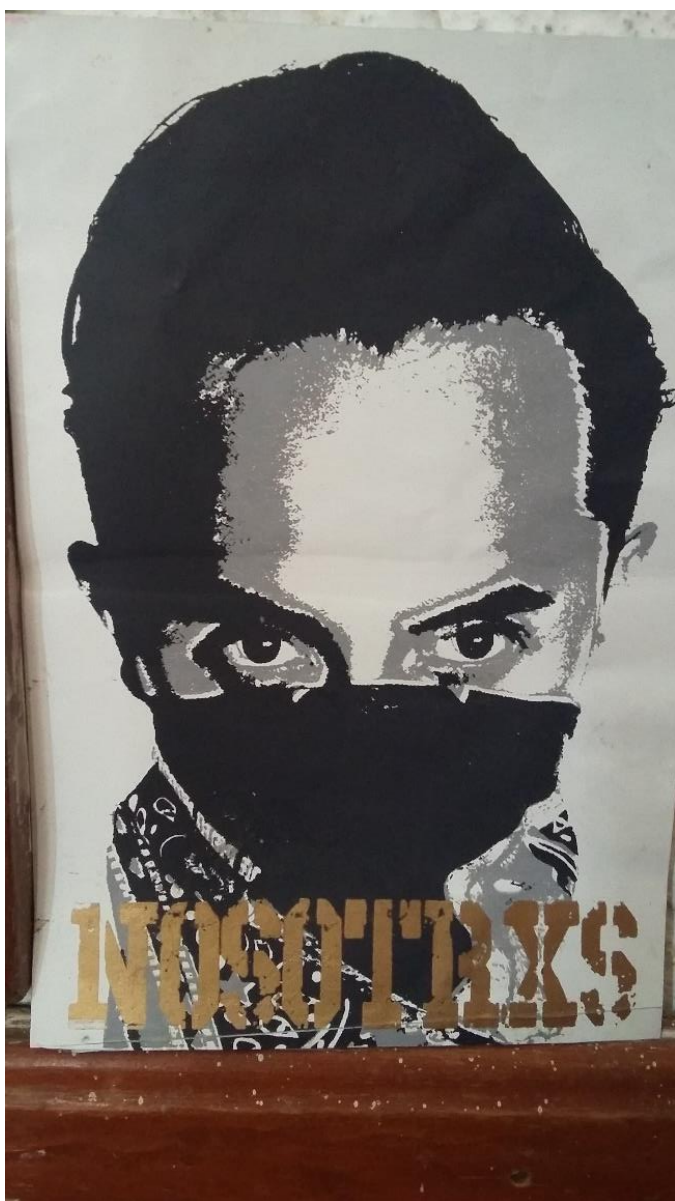


Imagen 27. *Nosotros*. Autorretrato de Isk. Sticker proporcionado por Isk, 2017.

personal de responder por su mamá: logrando un ingreso, por un lado, pero también indicando que aprecia su esfuerzo. Para lograr un ingreso, debe trabajar. Pintar en la calle no siempre es redituable, o eso es lo que Isk piensa, pues para él, el graffiti es transgresivo en todas formas, no es mercantilizable. Él comienza a producir obra gráfica para vender una vez que profesionaliza su práctica por medio de un título universitario. También comienza a orientar parte de su obra hacia galerías y concursos.

En su caso, el momento de decisión contundente fue dejar de pintar graffiti para tomar clases de pintura. Ve la posibilidad de mejorar

en su práctica modificándola. Sin embargo, esta decisión es la puerta a otro camino, el de la profesionalización que, por cierto, también modifica su propia autodenominación:

Antes [en los tiempos en que hacía graffiti] pintaba con otro nombre, ahora firmo como Isk o Iskrael. Viene de otro proyecto, ya como artista gráfico. Ahora, pinto encapuchados, como una manera de denunciar. Los encapuchados son una manera de manifestar la colectividad, yo creo mucho en esa onda. Me laten los zapatistas, he leído la Sexta²⁷, y me parece todo muy atinado. Entonces, en mi obra, hablo de eso, esta obra, como Isk, habla de mí, de mi ideología. Pero tuve que dejar el graffiti para poder hacer esto. Yo creo que como que lo evolucioné. No lo dejé como los otros del pueblo. Yo evolucioné la técnica.²⁸ (Isk, 2017).

Lo que se aprecia en la imagen es una persona encapuchada con la leyenda *Nosotrxs*. En ésta van implícitas las ideas de Isk, el hecho de escribir *Nosotrxs* con *x* implica una cuestión de género que le hace ruido. Él menciona que es por el hecho de que ha visto como tienen que luchar por sus espacios tanto su mamá como su hermana. Y la noción de un *nosotros* implica la cuestión de un hacer colectivo, de generar lazos de comunidad, de solidaridad o de encuentros. Los encapuchados honran la estética zapatista, pero también dan anonimato a la figura que aparece, en este caso, él mismo. Dentro de su práctica y de su firma, existe un sentido de expresión de sí, en este caso, autodenominativo ideológico.

Sin embargo, como siempre, existen las excepciones. En el caso de Jios, su familia tiene una relación cordial con el graffiti:

²⁷ Se refiere a la Sexta Declaración de la Selva Lacandona.

²⁸ Con esto se refiere a que evolucionó la técnica para él, que superó sus propios parámetros.

Yo recuerdo que cuando hice mi primera pinta así en la calle, me llevó un cuate. Pero como fue la primera vez que me animé a pintar en la calle, yo estaba así super nervioso. Incluso hasta me temblaba la mano, y mi cuate se da cuenta. Porque yo no sabía nada, y ellos ya tenían trayecto, ya hacían pintas bien locas. Para mí era un honor pintar con ellos en ese instante. Acabo mi pinta. Voy con mis papás. Vamos a una fiesta, y le digo a mi papá, que me acompañe a ver la pinta. Y como mi papá nunca ha sido cerrado, siempre ha sido muy abierto, vamos. Era de noche, y alumbramos a la barda, así con las luces, y ahí la vemos. Y veo a mi papá, pues que le da gusto. No siente como vergüenza, o algo. Entonces, eso es lo chido, que también me ha ayudado a mí a seguir motivado. Por mis papás, porque no se cierran. Al contrario. Porque luego iba así a exposiciones de graffiti²⁹, y pues no tenía dinero y le pedía a mis papás. Y me apoyaban chido. Me decían, “No, pues, ten. Para tu pasaje.” Y siento que sí, sí agradezco porque lo aceptan (Jios, 2016).

4.1.2 Siempre me ha gustado pintar. Profesionalización y estilos propios

Existe entre pintantes, principalmente en el graffiti, la tendencia de legitimarse sobre otros pintantes, ya sea que compartan técnica o no, por lo que todos afirman que “siempre les ha gustado dibujar,” o que “iniciaron desde muy jóvenes,” siendo la edad más común para empezar, por lo menos, entre los pintantes con quienes entablé relación, 12 años. El momento de inicio, como ellos refieren, toma lugar en la etapa de la Escuela Secundaria. ¿Qué pintan a esta edad? Como anteriormente lo refiere Jios, *taggean*, o rayan. Normalmente, lo hacen

²⁹ Estas exposiciones son pintas masivas en donde se reúnen personas de distintos lugares del país y, de la misma manera, toman lugar en distintos lugares. El más famoso es el Alia2. Su sede es variable.

de manera ilegal, y el sentido que le encuentran es el de pertenecer y demostrar que son capaces.

Cuando era chavito, pues siempre tuve mi cuarto pintado. De siempre, siempre. Una vez, tenía cuatro años, y le hice... Sí, tenía cuatro años, porque iba a entrar al kínder... Y pintaron mi cuarto y teníamos unas pinturas. Y les pedí chance a mis papás y en toda mi pared, le puse manos de colores. Tenía manos abiertas, cerradas, sí. Hasta unos pies puse. En secundaria, que nos cambiamos de casa, tenía en mi cuarto artistas que me gustaban, pero yo los pintaba. Pues sí, como los de *Korn*. Y *Limp Bizkit*, pintaba todo así. Y los primeros murales que iba a hacer, estaba estudiando diseño, y, este... en la escuela en que trabajaba, me dieron chance. También había pintura, pregunté “¿me dan chance de hacerlo?” “Ah, sí. Hazlo.” Hice un rinoceronte de colores. Pues todavía no sabía chido. (Kíimil, 2016)

Esta situación puede continuar aún en la preparatoria. Sin embargo, muchos de los que inician van desertando, debido, principalmente, a que adquieren nuevas responsabilidades. Una manera de permanecer en la práctica, es hacerlo una forma de vida, ya sea como un momento de recreación o *hobbie*, o a partir de la profesionalización de la práctica, o sea, estudiando. Mencionaba en el Capítulo II, que todos, menos uno, tienen estudios universitarios, y sólo uno de ellos estudia algo distinto al arte o al diseño. Pienso que estudiar una profesión relacionada con el arte es el mecanismo de negociación que encuentran para poder pintar sin ser considerados *vagos*. Aunque, como ha referido Tzompantli, aún tienen que ganarse la credibilidad de sus familias.

Sin embargo, me interesa revisar la relación entre unos y otros, la manera en que buscan legitimarse sobre los demás, y la negociación que llevan a cabo para que su práctica

si bien no logra ser aceptada, sí sea tolerada, por lo menos, por las personas cercanas a ellos. Éstas forman parte de una serie de narrativas que intentan demostrar un cambio evolutivo en un sentido de avance o de proceso progresivo. Esto significa que se construyen en función de que son mejores de lo que eran ayer.

Esto se ve de manera muy clara en términos de la edad. Los jóvenes³⁰ o morritos son desprestigiados o no considerados como artistas, o graffiteros por los de mayor edad, principalmente porque los consideran inexpertos, poco comprometidos, o *posers*.³¹ Esto significa que, para quienes tienen más años en la práctica, los jóvenes sólo transitan una etapa. De hecho, tal parece que la mayor parte de los *tags* o *placas* que se pueden encontrar, sobre todo en lugares poco vigilados, son hechos por adolescentes, pues, los pintantes más consolidados, harían letras más elaboradas o *con más nivel*.³²

Muchas de las opiniones, entre ellas las de Isk, consideran que, el tiempo y la edad son un buen filtro para la práctica, pues, se quedan dentro sólo los más interesados. Además, el efecto es que, con los años se mejora la técnica, se hacen figuras más elaboradas. No sólo eso, las vivencias forjan el carácter y le dan sentido a la práctica. Para Isk, Jios y Tzompantli, por ejemplo, quienes iniciaron rayando y haciendo graffiti, el paso de los años, y distintas experiencias vividas los fueron guiando para convertirse en graffiteros con técnica propia, pues se combinan las técnicas del aerosol con otras más (Jios, 2016), en artistas gráficos más

³⁰Consideran como *jóvenes* a los adolescentes, que cursan secundaria o los primeros semestres de la preparatoria.

³¹ Aparentan ser parte de un grupo o crew, o estar muy comprometido con el graffiti, pero en realidad, construyen una apariencia.

³² Es una frase que ocupan para referirse a que un trabajo es de buena calidad: con trazos bien definidos, buen manejo del aerosol y de los colores.

consolidados, con opinión y causa política (Isk, 2016), o en graffiteros que hacen *el graffiti más de a deveras* (Tzompantli, 2016).

4. 2 Momentos de confrontación: ¿quién soy, ¿qué hago y para qué?

Cada proceso es particular, pero el relato de Karas arroja claridad respecto del papel que la pinta juega cuando ésta es un espacio personal de introspección. Más allá de ser transgresión, enmarca un proceso reflexivo:

Justo como de las cosas más perras, ha sido trabajar con los migrantes, conocer a las patronas, estar en la gira con una amiga que fue la que me llevó a ver esas cosas que la neta sí están muy perras, Pues cuando llegas y entras al refugio, te quedas así de... ¡VERGA! O sea, pues esta pose de ser artista y estas cosas, pues, no mames. Aquí no eres nadie, eres una persona que viene a trabajar con ellos. Entonces, yo estaba, así como que, “no, que el proceso, y vamos a hacerle así... y unas fotos, y tal,” complicándome la vida. De repente, conocí a una bandita. Se acercaron y, pues te dan unas lecciones bien perras de vida, sin querer. Ellos son como son, y te dicen, “Toma una moneda de mi país para que la conozcas.” Y yo así de, “no mames, banda. No tienen dinero, wey, ¿por qué me regalas tu dinero?” Decían, “no, wey. Pues, te lo cambio por un pan.” Vamos por un pan, y ya.

Entonces, llega un morro y lo mandan conmigo porque él decía, “yo quiero pintar,” “¿qué quieres pintar?” “La bandera de mi país.” Y le dicen, “no, pues ese wey es el que va a pintar, ve con él.” Y yo así de, “no, pero pues, si el boceto es éste, wey.” Después dije, “no mames, ¿por qué le estoy negando a este compa que pinte? Vente wey, ya vamos a pintar.” Y ya, se fue a la verga el boceto, y se fue a la verga todo. Y dije, “si quieren pintar, vamos a pintar.” Le hablé a la bandita que había estado

conmigo y empezamos a hacer un mural... Bueno, ELLOS lo hacían. Yo nada más trazaba las líneas, les decía, aquí va su bandera, y aquí va tu bandera y aquí va tu bandera. Y así, empezamos a generar formas. Fue una de las experiencias más perras, Porque sí, te marcan. De repente pasó La Bestia y yo llego al otro día y ya no había nadie en el refugio, ya se habían ido todos. Todos, todos, TODOS... (pequeña pausa). Y de repente yo me agüité, me puse a llorar así de, “no mames, me dejaron aquí.” O sea, culero, pues, porque ya habíamos hecho una conexión chida. De repente veo a lo lejos que llega uno y me dice, “yo no me fui, wey. ¡Yo quiero seguir pintando!” Dices, ¡no mames, wey! (risa de desfogue). No, pues, ¡peor me quebré!

Cuando me preguntaban si me la había pasado chido o qué había hecho, yo les decía, “pues me la pasaba llorando, wey.” Yo vi a gente mutilada. Se caen del tren, y ya traen ahí mochado un cacho. Sí, es un pedo fuerte. ¿Cómo lo saqué? Pues, los pinté. Fue como mi manera de hacerlo. Eso y contar las historias. Entonces, ya como que trabajaba, también esa parte de contenerme. Porque ya no podía estar llorando todo el tiempo. Sí son cosas que tienes que sacar, porque si te quedas con eso, pues está cañón. Es como los psicólogos que toman también sus sesiones para limpiarse ellos también. O sea, te curan o te tratan, pero pues, ellos también se quedan con eso que tú les cuentas. Es una cosa *locochona*. Eso, y pues, trabajar ahora con los morros. Trabajar, desde hace como tres años, con los morritos, en las secundarias, también es de las cosas más chidas. (Karas, 2016)

Karas vive un proceso muy fuerte en donde se ven confrontadas todas sus creencias y andamiajes personales, lo que Reguillo llama anclajes de sentido (2000). Los hay de dos tipos: histórico-culturales, como la etnia, la nacionalidad, el género y la edad, y los anclajes

electivos. Estos últimos se refieren a “los diferentes procesos de identificación o membresías diversas que los actores actualizan en el curso de sus biografías,” (Reguillo, 2000:2). Los segundos, por lo tanto, son negociables, mientras los primeros, son dados.

La experiencia confronta a Karas, si bien él viene de un lugar en donde la exclusión y la violencia están a la orden del día (Ciudad Nezahualcóyotl), encontrarse con la situación de los migrantes le presenta nuevas formas de exclusión. Puede ser que, el hecho de compartir ciertos códigos, como la limitante económica, lo hace entender de manera distinta, y apreciar los pequeños gestos como el hecho de que le regalaran monedas. En ese momento, él se quita su investidura de artista: olvida método, meticulosidad, boceto, y se pone la denominación del *wey que pinta*. Es por esto por lo que, en la actualidad, no se presenta como un *artista*, sino, a través de la frase *yo pinto*.

Después de esa experiencia, según lo que refiere, no es el mismo, Esto no significa que haya dejado de ser Karas, sino que, la manera en que pinta se hace más profunda. Su implicación con la pintura en la calle, también se ve modificada. Pintar, en ese tiempo, se hizo parte de su discurso. El nombre de Karas, adquiere un nuevo significado: pinta Karas, porque así reconoce las historias de quienes pinta. Es una manera de brindar homenaje a quienes fueron significativos en sus vidas, al mismo tiempo que rememora su propia historia.



Imagen 28. *Las Patronas*, estencil, Cancún. Fotografía proporcionada por Karas.

La *bandita* migrante y su situación de riesgo lo confrontan, de manera que se plantea preguntas del tipo, ¿por qué y para qué pinto? ¿de qué sirve? En este proceso hay un reto a su manera de pintar. En un principio, busca ganar concursos, mejorar la técnica, ganar reconocimiento. Por eso, cuando llega, menciona que tiene actitud de artista. Cuando la realidad que está viviendo lo confronta, tiene que replantearse su actitud. Ya no pinta por ganar concursos solamente, ahora pinta para recordar, para homenajear. Por un lado, su refugio se vuelve, hasta cierto punto, comprometido con las causas de quienes convive. Los murales de las Patronas (Ver Imagen 28) conmemoran su propia experiencia, pero también sirven de catarsis. Más allá de lo estético, hay sentimientos y hay historias.

Sin embargo, como planteaba al inicio, estas historias, como relatos orales, ya no gráficos, vienen en otro momento. Y esto sólo se logra en la compartición, pues, llega la

ocasión en que se comparte. En el caso preciso, Karas platica la historia a mí y a otros más durante nuestra entrevista. Probablemente, también lo hizo cuando estaba plasmando el estencil en la barda. Es en ese momento cuando la pinta cumple su segunda función, comunicar.

Además de la experiencia de Karas, que podría considerar como muy puntual, pero también muy extrema, las hay también más cotidianas, en el sentido en que implican vivencias del día a día. De hecho, estos momentos biográficos tienden a ser más mundanos. El hecho de encontrar una revista, o un cuaderno de bocetos, por ejemplo, puede ser un ejemplo. Pero también, el hecho de adquirir nuevos aprendizajes, encontrar nuevos espacios significativos que propician amistades entrañables, pueden ser parte de estos procesos de reconocimiento propio. Tal es el caso de una pinta que un día encontré en el Barrio de El Refugio, en la Ciudad de Puebla y que abordo en el siguiente apartado.

4.2.1 Expresiones de autonarración: lo que soy y lo que no soy

Caminaba por el Barrio del Refugio en los días de la Expo Graffiti 2016.³³ Tomaba notas y fotografías. Había unas pintas impresionantes, y otras no tanto. Me llamó la atención un corazón pintado en una pared amarilla porque tenía colores vibrantes y me pareció que contrastaba de una manera muy bonita con el fondo de la pared. Me acerqué para lograr una mejor foto y, en ese momento, noté que a la derecha había un andamio aún. A esa hora, las dos de la tarde del segundo día de la, la mayoría de los pintantes ya había terminado su participación. Sin embargo, en ese andamio aún había dos chicos: una mujer y un hombre.

³³ Es un evento anual realizado en el marco de la fiesta del barrio. Se realiza los primeros días de julio en honor a la Virgen del Refugio. Este barrio tiene fama de ser peligroso por los asaltos y el pandillerismo que toman lugar aquí. Sin embargo, este día, uno de los habitantes que, además, hace graffiti, convoca a amigos y conocidos en la práctica para que pinten juntos.

Su pinta llamó mi atención, primero por el tamaño, pues tendría más de dos metros de alto, y luego, por la figura que parecían estar haciendo: además de la técnica de graffiti, parecían estar pegando algo. Me acerqué a ver qué estaban haciendo, y noté que estaban pegando pedazos de papel. Mi curiosidad pudo más que mi introversión y me acerqué a platicar.

Los chicos que encontré son Alba y Jios, y vienen de dos municipios de Tlaxcala: La Trinidad Tenexyecac, y Santo Toribio Xicohtzinco, respectivamente. Según lo que me comentaron, Jios había asistido a la Expo desde sus inicios. Alba, a su vez, fue invitada por Jios, y ese fue su primer año participando. Lo que hacían era una mezcla de graffiti con grabados, las dos pasiones de Jios, y las prácticas que los unieron como amigos. Alba conoció a Jios en el TEBAC (Taller de Estampa Básica y Avanzada Camaxtli).³⁴ A partir de este espacio pudieron conocerse, y Jios comenzó a invitarla a sus pintas, tanto las ilegales como las legales. Aunque al principio, según Alba, ella sólo tomaba fotos, poco a poco comenzó a intervenir de manera más activa con la pinta. El boceto de la pieza que realizaron en esta ocasión fue diseñado por ambos. Debo mencionar también que, esta experiencia, así como la pinta, es una de mis favoritas por todos los significados que guarda.

³⁴ A partir de este punto me referiré como el Taller o como TEBAC. Este es un lugar en Tlaxcala en donde los artistas y el público en general puede aprender y elaborar grabado, litografía y otras técnicas de estampado.

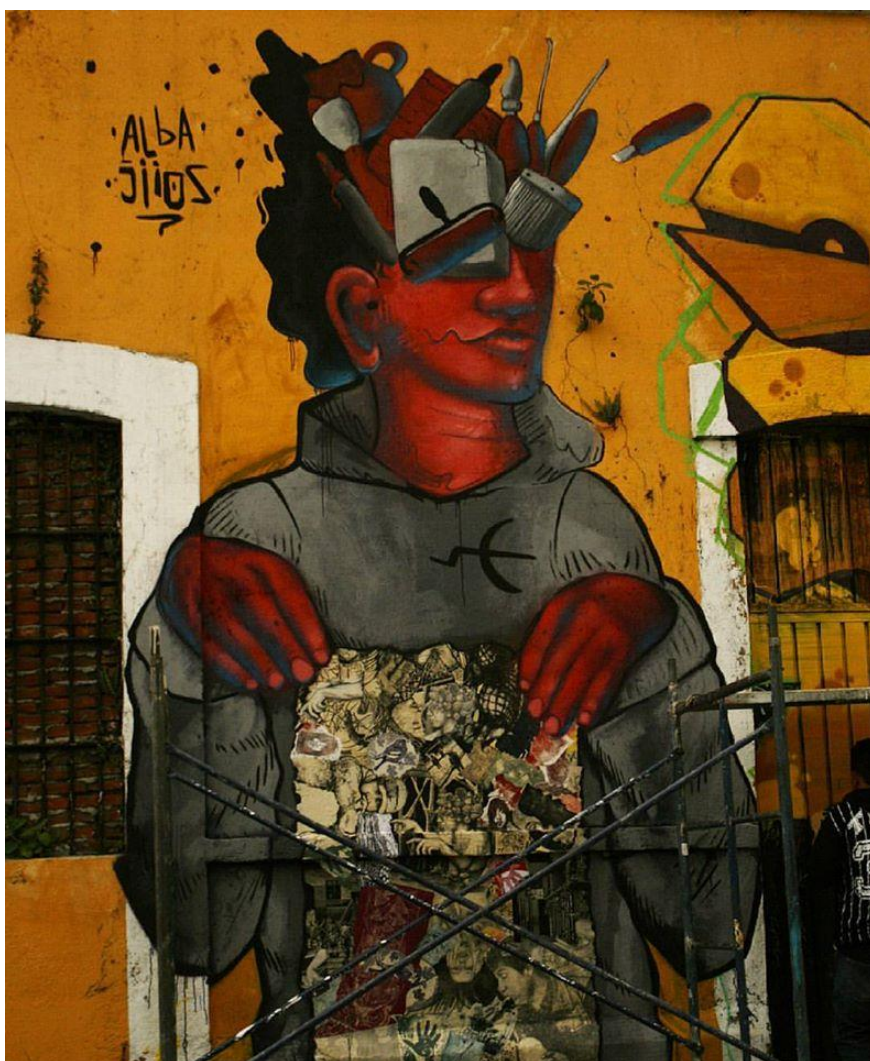


Imagen 29. El TEBAC en El Refugio. Fotografía proporcionada por Alba, 2016.

En la Imagen 29 se aprecia un chico con una especie de lienzo en las manos. En la sudadera tiene un logotipo, y de su cabeza sobresalen algunas figuras. El chico es Jios: Alba, quien es amante de la fotografía, le tomó una foto para hacer el diseño. El logotipo en la sudadera es el del TEBAC, y las herramientas en la cabeza de la figura son las que utilizan para hacer grabado. Por último, el lienzo que se aprecia en las manos de Jios está hecho con grabados pegados en la pared. Estos fueron hechos por sus compañeros del Taller. Esta es la

descripción de la imagen, sin embargo, más allá de la descripción de sus elementos, están los significados profundos.

El hecho de mezclar el grabado con el graffiti implica mezclar las dos pasiones de Jios, como ya lo he mencionado, pero también, de cierta manera, representa la amistad que formaron entre ambos a partir de la práctica del grabado, y posteriormente a partir de la introducción de Alba al graffiti y otras expresiones gráficas urbanas. Además, indirectamente también retrata la pasión de Alba por la fotografía. Esta pieza significa ese encuentro importante en las vidas de ambos. Por otro lado, da cuenta de lo importante que es el Taller en la vida cotidiana de ambos, todo lo que han aprendido y los amigos que han hecho, pues, ir al Taller no sólo implica ir a hacer grabado. Alba me comentó cómo surgió la idea de hacer esta figura:

Yo nunca había hecho una pieza tan grande. De hecho, ya teníamos la idea: cosas del taller que, bueno, los dos, la mayoría del tiempo nos la pasamos acá, en el taller. Ya sea escuchando las pláticas del Maestro, o pintando, o haciendo bocetos, o grabando, imprimiendo, entonces, es como nuestro segundo... bueno, yo lo veo así, como un segundo hogar, porque la mayoría del tiempo me la paso acá, o en la escuela o en la casa. Son así como mis tres lugares donde siempre estoy. Entonces, dijimos, pues hay que hacer algo diferente. Decidimos hacer un boceto de él [Jios] con los instrumentos de grabado, y sosteniendo los grabados de varias personas que son del taller, que se dedican a eso. Fue lo que hicimos. (Alba, 2016).

El TEBAC es un punto de encuentro para ambos, no sólo porque ahí se conocieron, sino porque propició que desarrollaran lazos de amistad, y que, en la práctica del grabado primero, y posteriormente en el graffiti y la decoración mural, impactaran la vida del otro.

Para Alba, Jios fue una especie de mentor, fue quien la acercó a estas prácticas de manera formal. Le presentó personas, la llevó a lugares, le enseñó algunas cosas sobre el graffiti, y la llevó a *ilegalear*. En este proceso de enseñar, ambos se construyeron, uno como el mentor, la otra como pupila, pero siempre como amigos. La pinta representa eso, representa, me parece, una reflexión de ese encuentro, condensado en un espacio en común: el grabado.

En este caso, el momento biográfico es más sutil, y también, temporalmente más extenso, y la manera en que esta pinta se construye como un espacio de narración, como una reflexión que termina definiendo a Jios ya no como un *graffitero*, sino alguien que pinta con un estilo propio, pues aplica herramientas tanto del graffiti, como del grabado, como de las artes plásticas que es su área de formación universitaria. Aun cuando lo expresa sólo en términos de técnica, este reconocimiento propio es algo más. Es aceptar el impacto que el TEBAC tuvo en él, la influencia de todas las personas que conoció en el Instituto de Artes Visuales del Estado de Puebla, pues, al final de cuentas, su estilo fue construyéndose a partir del compartir con los otros. En la pinta del Refugio, convergen esos aprendizajes. Sin embargo, lo sintetizan como un homenaje al Taller y lo que les representa.



Imagen 30. Grabados en la pinta del TEBAC. Fotografía recuperada del trabajo de campo, El Refugio, Puebla, 2016.

4.2.2 Nuevas experiencias y superaciones personales

Hablaba de los distintos tiempos narrativos en estas prácticas. Por un lado, esta pinta condensa todo un momento biográfico, a partir del TEBAC, pero, el hecho de realizar esta pinta implica sumar nuevas experiencias. Es, en sí misma, un nuevo momento biográfico:

[Jios] me dijo que el lugar era un poco peligroso. Y sí, ya había escuchado, bueno, había escuchado historias que la mayoría de los que viven ahí se dedican a robar. Me dijo, “no te vayas a *paniquear*³⁵ si ves ahí *moneándose*³⁶ a alguien, fumando, y yo de... “No, ¿cómo crees?” (Risas) Pero sí, estaba súper *paniqueada*. Pero sólo al principio. Los mismos que organizaron eso, pues son de ahí, y son gente que igual, ha pasado carencias.

³⁵ Viene de “entrar en pánico.” Con esto se refieren a que están muy asustados o impactados por una situación.

³⁶ Inhalando alguna sustancia como pegamento.

Entonces, pues comprendes hasta cierto punto por qué *graffitean* y por qué hacen eso. Ya después se me quitó el miedo. No soltaba mi mochila, porque pensaba, no me la vayan a robar. Y hasta Edgar me decía, “pues trata de actuar normal. No te *panickees* tanto.” Y ya dejé mis cosas, y empezamos a pintar. [Resultó que] La *banda* del lugar es muy buena onda. Los señores que pasaban ahí, y hasta los viejitos, nos ofrecían su casa, “cualquier cosa, si necesitan algo...” “cualquier cosa que quieran ir, no sé, si quieren ir a pintar mi casa, están invitados.” Porque, siento que les gustó mucho lo que hicimos.

Empezamos a pintar, pero para esto... a mí me dan mucho miedo las alturas, ¡y a él también! Fue muy gracioso, porque, dice que a él también le daban miedo las alturas, por eso, jamás en su vida había pintado algo tan alto. Y lo movía [el andamio] y me daba mucho miedo, y él lo hacía a propósito. Yo le decía, “no hagas eso, que voy a gritar...” Y lo hacía, y me decía, “no tienes que tener miedo.” Y ya, después él hasta brincaba, y bajaba rápido y subía, y yo, “¡ya se le quitó el miedo!” Yo hice toda la parte de abajo, de pegar, y él hizo todo lo de arriba. Y yo igual le terminé ayudando a hacer unas cosas arriba. Y... fue así como vencimos nuestros miedos. (Alba, 2016)

El relato de Alba narra una nueva experiencia que fue compartida por ambos. Este es un punto de quiebre distinto a los anteriores, pues no está representado directamente en la pinta, sino que, su elaboración fue el detonante de nuevas historias. En este caso, la manera en que superan su miedo a la altura, pero también, Alba rompe con su prejuicio respecto al barrio. Silva plantea que la ciudad es un ente comunicador. En este sentido, existen *imaginarios* respecto a ciertos espacios de la ciudad, estos espacios son asignados con ciertos valores de manera que, los habitantes relacionen los valores con algunas características. Este barrio tiene fama de ser peligroso. En el imaginario poblano, es cuna de *rateros* y *pandilleros*. Estos imaginarios podrían ser la contraparte de lo que Lefebvre llama el *espacio vivido* (1978).

Para este autor, cada espacio tiene asignados ciertos paquetes de significados, lo que Silva llamaría imaginarios, que pueden ser contruidos desde un discurso oficial, pero también a manera de micro relatos, desde los habitantes. Mientras los primeros construyen un espacio regulado a partir de estos paquetes de significados, los segundos se refieren a un espacio vivido, el de la cotidianidad, que tiene sus propios *subpaquetes* de significados. Esto significa que existe una constante tensión entre lo regulado y lo vivido. Es importante notar que, la regulación del espacio no sólo se logra a partir de elementos urbanos físicos, como bardas o semáforos, sino también con valores simbólicos, como el rumor, y el prejuicio.

Esto no significa que los espacios como El Refugio, o incluso San Antonio, el barrio que mencionaba en la introducción, el cual se encuentra a pocas calles, sean lugares *amigables*. No significa que no exista el crimen o el pandillerismo. De hecho, como ya referí, mi propia experiencia me hace testigo. Entre los pobladores, existe también este prejuicio, lo que genera un proceso muy interesante: la peligrosidad del lugar, incluso para los habitantes los inclina a interiorizar el estigma, porque *es real*, y los hace construir sus propios códigos. En este caso, implica que, por ningún motivo, se pueden mostrar vulnerables. Karas, quien viene de Ciudad Nezahualcóyotl se puede identificar con la situación. Él refería que el estigma hacia su lugar de origen es real, y que, en gran medida ellos lo hacen real por motivos de supervivencia:

Existe el estigma, porque sí es real. O sea, las personas que viven en un barrio, sea *Neza*, sea Tepito, sea la Guerrero, sea un barrio de aquí de Puebla, de los chakas, es el sentido de supervivencia, ¿no? Entonces, eso te enseña a ser de cierta manera. En Oaxaca, un amigo me decía, “Ya, wey. Deja de caminar como chilango. Caminas como chilango.” Y es un lenguaje que también se apropia uno de dónde vives. Porque, no es lo mismo

caminar como *verguerón*³⁷ a ir, así como en la pendeja. Allá caminas así y... “mira a ese wey, róballo.” (Karas, 2016).

Sin embargo, lo que es importante recalcar, y que Alba menciona, es el origen de este estigma. No ahondaré mucho en detalles al respecto, sin embargo, sí debo mencionar, que la situación de estos barrios, tanto en Puebla, como en otros lugares del país, es histórica. En este caso, estos barrios siempre fueron espacios excluidos de la ciudad, el lugar donde vivía la servidumbre de las grandes casas, y en donde se pasaban carencias, en donde los servicios básicos eran y son precarios. Ahora, basta decir que se es originario de estos barrios para levantar sospechas. Es una variable del delito de portación de cara (Valenzuela, 2015): al replicar los códigos y lenguajes de supervivencia, los sujetos se condenan. Precariedad produce precariedad. Oportunidades negadas niegan oportunidades. Y así es como se condena a un grupo.

Es interesante también, cómo los habitantes manejan esta situación, una de las muestras claras de esta violencia me pareció encontrarla en la siguiente pinta, en una de las calles cercanas a la plaza principal. Es imperativo entender que, la violencia no sólo es ejercida por las pandillas que habitan la zona, la violencia viene desde arriba, al ser negadas las oportunidades, y al serles asignado un cerco simbólico, donde los fondos públicos no llegan, y se les vigila como a delincuentes y no como a ciudadanos:

³⁷ Con actitud imponente.



Imagen 31. Oración al Justo Juez. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.

Alba da cuenta de esta situación. Menciona que, aunque al principio tenía miedo, al final, la gente le pareció amable. También, reflexiona que las personas actúan de esta manera por las carencias. ¿Cómo llegó a esta conclusión? Conviviendo con ellos, porque estas pintas, son un espacio de interacción, de creación de redes, y de compartición. Es parte de las experiencias que se viven en la práctica de las expresiones gráficas urbanas. Lo que hace a esta experiencia un punto de quiebre es cuando, a partir de la práctica, se logra enfrentar el imaginario con lo vivido.

Interpreto el cambio en la percepción de Alba hacia los *graffiteros* de El Refugio como un potencial desanclaje de sentido, porque, si algo puedo observar de las historias que estos pintantes comparten conmigo, salvo en algunas ocasiones, estos procesos toman tiempo. Karas, por ejemplo, tiene su origen en una comunidad de conflicto, como lo es *Neza*. Sin embargo, reconoce las carencias de otros tipos en los migrantes centroamericanos. Para llegar al momento de tener que replantearse a sí mismo, tuvo que pasar por todo el proceso de resquebrajar lo que creía. Aunque parezca que es un proceso que vivió y resolvió él solo, no es así, pues, es al verse

reflejado en los demás cuando nota sus carencias. Cuando es cambiado de contexto, nota los vacíos: los momentos biográficos.

Para Arfuch, un momento biográfico es siempre autorreflexivo, pues, implica un ejercicio de *desenmascaramiento* ante el otro y por el otro. Esto implica, según esta autora, “un rompimiento con la ficcionalización creada por este sujeto a partir del interlocutor,” (2002:62). Implica que hay un grado de identificación de cada sujeto, que, además, es relacional: la narración existe si hay alguien que vaya a escucharla. El hecho de que el sujeto se narre a sí mismo implica que está dispuesto a ser *escuchado* por alguien más. Me parece que este es otro nivel de las expresiones gráficas urbanas como prácticas enunciativas, pues permite contar su versión sobre sí mismo.

El objetivo principal de mi trabajo es entender qué hay detrás de las pintas que bombardeas las calles en nuestro día a día, por lo que debo entender a las expresiones gráficas urbanas no sólo como técnicas, sino como un conglomerado de significados, como una práctica cotidiana, en la cual, los sujetos practicantes logran enunciarse, o sea, construirse como una versión propia de sí. Esto implica que, salen de los discursos oficiales que se construyen alrededor de sí, y crean sus propias narrativas, relatos que dan cuenta de su experiencia dentro de estas prácticas muchas veces estigmatizadas y criminalizadas. De esta manera, no son sólo criminales, artistas o transgresores, sino que pueden ser todo esto según lo amerite la situación.

En este sentido, entiendo que el sujeto se construye en función de sus propios relatos. Debo destacar que, esta práctica específicamente tiene una estrecha relación con el espacio, en tanto que buscan lugares donde puedan practicar, al tiempo que se construyen en esta búsqueda, pues, al momento de pintar, comparten y dialogan, al mismo tiempo que crean

espacios de narración de sí. Las pintas adquieren, entonces la categoría de espacios de narración o espacios biográficos (Arfuch, 2002), en donde pueden encontrar un refugio o donde pueden tener procesos catárticos de autorreflexión, que los construye como nuevas versiones de sí mismos.

4.3 La práctica como refugio: la descripción gráfica de sí

Uno de los sentidos que las expresiones gráficas urbanas tienen para los pintantes es el hecho de conformar un momento para sí mismos: un refugio. Un tipo de refugio implica que, en el



hacer de la práctica se exalta la acción de actos relegados a lo privado, pero realizados en el espacio de la vida pública. Alvarado menciona la práctica de las expresiones gráficas urbanas como una generadora de espacios públicos, en donde todo lo que no puede decirse en los medios masivos encuentra la manera de ser comunicado en los muros (2005).

Imagen 32. Faltan 43. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2017.

En esta propuesta, Alvarado menciona como ejemplo las pintas de denuncia, pintas políticas que gritan al mundo los hechos que el poder Estatal no quiere escuchar, o que los medios ya han archivado o pretenden hacerlo, en las cajas del olvido. La Imagen 31, por ejemplo, ilustra el tema de los normalistas desaparecidos por el Estado en Ayotzinapa con la consigna “Faltan 43,” al tiempo que muestra a los policías como cerdos con uniforme, *los puercos*, en actitudes de corrupción.

En el caso de esta pinta, se ponen de manifiesto temas que resultan escabrosos para el Estado, y que, por esta misma razón, es difícil que lleguen a mencionar en los medios masivos. En la pinta se encuentra la oportunidad comunicativa de presentar un mensaje y esperar que quienes lo vean entablen un diálogo con el tema. La barda, funge como un brazo comunicativo de la esfera pública (Habermas, 2004).

Por otro lado, Cruz Salazar(2008) planteaba la faceta de la pinta como un refugio para quienes pintan, pues, este es un espacio donde pueden explayarse y plasmar lo que les venga en gana, un momento para ellos mismos. Ella plantea la posibilidad de crear una manifestación de sí mismos. Esta práctica, aunque normalmente se explota más en su función decoradora o transgresiva, posibilita los espacios de expresión propia, aquello que no puede ser externado de otra forma porque no se encuentra la manera de hacerlo. Tal es el caso de los afectos: los desamores, las depresiones, los miedos, las angustias, pero también el amor, la felicidad y la celebración. Jios, uno de los chicos con los que conviví, lo expresa de la siguiente manera:

En mi caso, sí logro de alguna manera expresarme. Si siento mucha tristeza, muchas cosas que llevo dentro, llevo al muro. Cuando terminas tu pinta, te liberas. Eso también me ayuda a mí, no es tanto para la gente, sino para mí. Pero incluso la gente

lo llega a apreciar un chingo. Lo llega a aceptar de forma estética, porque se ven sus calles muy coloridas. (Jios, 2016).

Jios está expresando un sentido propio del graffiti, se consolida como un espacio de expresión propia, como una manera de resolver un nudo emocional. En este caso, no se busca de primera instancia comunicar algo a una esfera pública en el sentido de Habermas, donde el objetivo es introducir temas a la discusión general de la sociedad (2004). Más bien, lo que buscan es resolver un asunto personal, de la manera en la que ellos saben: pintando. No están haciendo una denuncia en contra del Estado, están haciendo una manifestación de un sentir personal, algo que corresponde al ámbito de lo privado, lo relegado a la casa, al hogar, a lo familiar (Rabotnikof, 2015). El pintante busca expresarse, y pinta para sí.



Imagen 33. Autorretrato de Jios. Fotografía proporcionada por Jios, 2016.

Existe un consenso social interesante respecto a lo que se puede expresar y lo que no, y en dónde se puede expresar y dónde no se puede hacerlo. Por un lado, está la esfera de lo público y la esfera de lo privado. Me parece necesario precisar a qué me refiero con lo público y lo privado, pues este par de conceptos pueden tener distintas acepciones. Rabotnikof encuentra cuatro contextos desde donde se puede apreciar la distinción entre lo que implica lo público y lo privado. Uno de ellos implica lo cotidiano; la vida pública y la vida privada (2015).

El eje se encuentra en las relaciones y las prácticas. Por un lado, lo público encierra el trato impersonal, el deber ser, y las relaciones formales, mientras que lo privado abarca al amor romántico y las relaciones de amistad. Los afectos entran en este ámbito, y se refieren a que, las muestras de amor, el llanto o la felicidad escandalosa deberían guardarse para el ámbito de lo privado, al calor de lo familiar o de la amistad, mientras que la sobriedad, las *buenas maneras* y lo racional pueden mostrarse en público ante individuos no tan cercanos a nosotros.

En cuanto a los espacios físicos a los que están relegados estos dos polos, la calle y la plaza son los espacios de la vida pública, como la casa lo es de la vida privada. Los afectos, al ser parte de la vida privada, pertenecen a la casa, mientras que, en la vida pública, se presenta un sujeto más racional, es la vida de las decisiones, de las acciones, del trabajo. Este es el discurso de la oficialidad, la cultura dominante. Si recordamos las distintas discusiones respecto al concepto de sujeto, en el capítulo anterior, existe una tendencia, dentro del pensamiento de lo moderno, de separar lo racional de lo afectivo. Se intuye que lo afectivo no debe tener lugar dentro de lo público, sino que, al ser una cuestión personal, se debe reservar.

En las pintas, sin embargo, los pintantes encuentran una oportunidad de romper con ese orden. El hecho de pintar para expresarse a sí mismo, para sanar una ruptura amorosa, o una depresión implica un reto a este orden, pues vuelve público lo que tendría que estar relegado a lo privado. Los pintantes toman las calles, aprovechan el espacio público, que Alvarado también concibe como *gritón*, sin necesariamente pensar en gritarle al mundo su tristeza, sino más bien, encuentran en su práctica, un refugio:

Tuve una crisis amorosa. Igual como que me motivó. Me dije, no me puedo dar por muerto, al contrario, voy a salir y todo esto que siento, pues lo voy a sacar. Y empiezo a hacer bocetos de personas vacías, porque según esto, yo así me sentía, vacío. Incluso hasta manejo [en esa ocasión] elementos de la persona. Tal vez, esa persona que vio esos graffitis, los entendió. La demás gente no, nada más veía lo estético y decía, “sí, se ve padre. Tienes tu estilo.” (Jios, 2016)

Es paradójico, que, al final de cuentas, quienes transitan las calles y observan las bardas, puedan apreciar estos gritos pictóricos, esta depresión o ruptura, sin precisamente entender el significado personal de quien pinta, podrían reconocer ciertos rasgos de tristeza dentro de la pinta, pero no saber el motivo de ella. La motivación principal del pintante es buscar un modo terapéutico de manejar una situación de desamor. Expresa pintando la representación gráfica de cómo se siente: vacío. Busca elementos de color, códigos y símbolos. En esos códigos y símbolos, va inscrita una historia personal, un momento específico y significativo en su vida: el rompimiento con quien fue su novia. El producto final es lo que los viandantes aprecian sin necesariamente ser conscientes de lo que hay detrás, pues, a fin de cuentas, la atención la centran en el acto, y no en la práctica.

Michel de Certeau habla de la distinción entre las huellas y los recorridos respecto a la manera de practicar un espacio (1996). Mientras la huella da cuenta de los lugares en los que se ha estado, a manera de registro cartográfico, los recorridos cuentan las historias. La huella es el acto, la acción de transgresión al orden, al rompimiento de lo expresable en lo público y lo no expresable, pero también transgresión a la propiedad. El recorrido, por su parte, es la práctica, pues, ésta se concentra en profundizar en los usos que se les da a los espacios en lo cotidiano, o sea, en lo que no es lo regulado, en el ámbito de lo vivido.

Entonces, hay que partir de la idea de que, toda pinta tiene una historia: o sea, hay una persona de carne y hueso, con sueños y angustias, con anhelos y preocupaciones. Justo por esta razón, entre todos los sentidos que las prácticas de las expresiones gráficas urbanas pueden tener, quisiera abordar el de dichas prácticas como un *espacio biográfico*. Aunque Arfuch (2002) toma prestado este concepto de Philippe Lejeune, quien lo refiere como un concepto propio de la biografía como género literario y textual, propio de las biografías, autobiografías y de las correspondencias, el concepto que construye esta autora me parece más válido para lo que quisiera describir.

Para ella, este concepto no es único de un género literario, sino que debe ser intergenérico. Esto significa que, puede ser propio de las novelas escritas en texto, pero también es propio de la narración oral, como las entrevistas mediáticas, al estilo de un reality show, que es el caso que ella aborda. También reconoce que un espacio biográfico es un proceso de creación narrativa, que además es dialógico en el sentido que le otorga Bajtín (2002): reconoce otredades, la heterogeneidad de los discursos, y reconoce a un interlocutor, o sea, alguien que recibe y replica la información. Además, quisiera agregar el carácter

intersubjetivo, pues, en el reconocimiento del interlocutor, existe un ejercicio de construcción conjunta, al tiempo en que comparten experiencias y construyen nuevas.

El hecho de que los relatos sean una creación narrativa implica que, quien se narra es una creación de sí mismo, y se crea a partir de esa narración. La intersubjetividad, en el caso de los pintantes refiere a la manera dialógica en la que el sujeto se construye: a partir de interlocutores ya sea materiales o inmateriales: las bardas y quienes reciben la pinta, viandantes, dueños, y otros pintantes. Otra consideración importante es que, aunque proponga que el sujeto es una creación de sí mismo, no lo es necesariamente en un sentido narcisista o voyerista, sino que el espacio biográfico opera como “orden narrativo, y orientación ética, en esa modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas” (Arfuch, 2002:29).

Podemos entrever aquí la propuesta de una manera de construcción de subjetividades. En este sentido, estas narraciones dan la clave para entender, no sólo lo anecdótico, sino una serie de anclajes de sentido (Reguillo, 2000) que construyen el andamiaje sobre el cuál perciben el mundo. La manera en que deciden pintar de manera legal o ilegal, el hecho de determinar por qué pintan y para quién lo hacen, está relacionado con estos anclajes de sentido.

Además de lo anterior, Arfuch menciona que este tipo de espacio es intergenérico (2002). Encuentro en el caso de las EGU los siguientes *géneros*: la imagen y el relato oral. Sin embargo, también observo que los géneros no están en la misma temporalidad. La pinta de Jios, por ejemplo, se construye de manera simbólica como un refugio al ser hecha, marcando un primer tiempo, aunque haciendo referencia a un momento ya vivido. El segundo tiempo, es el relato de la elaboración, que ocurre después de la pinta. Hay un tercer tiempo,

sobre todo en situaciones que son compartidas, en donde el relato oral puede ocurrir antes, durante o después de la pinta. De éste hablaré más adelante. Por ahora, al hablar de la práctica como refugio, basta concentrarnos en la manera en que el sujeto pintante está relacionándose con su obra y cuál es el proceso de construcción.

Arfuch, quien trabaja a partir de entrevistas mediáticas, habla de cómo los sujetos seleccionan los pasajes que conformarán parte de su línea de vida. En este sentido, ellos tienen libertad creativa para construir sus autobiografías, y le dan, a su vez, una significación dentro de éstas a las vivencias que deciden plasmar. El hecho de que haya una *decisión* no implica, sin embargo, que éste sea un proceso totalmente consciente y racional, significa que, los sujetos, al momento de intentar construir su línea de vida, recordarán los sucesos que, en ese momento y para tales fines, tengan mayor relevancia (Arfuch, 2013; Ferraroti, 2007). Sin embargo, advierte que este proceso de selección no es arbitrario, sino que es parte de un proceso de reflexión. El espacio biográfico tiene la facultad de dar pauta a esta *autorreflexión*.

En la construcción del relato del pintante, este ejercicio tiene alcances importantes, casi de tinte ontológico. Me parece que la elaboración de la pinta da pie a manejar un momento afectivo al tiempo que se reflexiona al respecto. Porque una cosa es evidente, hay momentos en la vida que marcan tan profundamente las trayectorias de vida que, implican concedernos un momento para pensar bien las cosas, para replantearnos cómo percibimos el mundo, a partir de qué directrices, pero también, para replantearnos a nosotros mismos y, de alguna manera, crear una nueva versión de nosotros mismos.

De Certeau habla sobre los recorridos del espacio en contraposición al registro de huellas, como ya he mencionado anteriormente (1996). Esto implica la recuperación de los relatos como práctica enunciativa, o sea que, los practicantes lo son cuando narran y cuando

hacen. En este caso, practicar el espacio implica crear narrativas propias respecto a éste. Para Arfuch estos relatos son seleccionados, y son las versiones que los sujetos crean de sí mismos. El núcleo no está en la enunciación, sino en los *momentos biográficos* (2002:28). Estos tienen la función de llenar los vacíos dentro de la línea de vida, los momentos que ofrecen una bifurcación en dicha línea, y que, nos llevan a un camino inesperado. Yo lo interpreto como los momentos de conflicto que se presentan en la vida de los sujetos y que los obligan a cambiar de dirección: *los puntos de quiebre*.

4.4 *Saca la pinta*: la construcción en colectivo y las redes de colaboración

Una constante en las narrativas de los pintantes es que lo importante de pintar en la calle es la interacción con la gente, sean pintantes, viandantes, o los mismos dueños de las bardas. Existe una relación entre unos y otros que puede ser distinta en profundidad, pero que marca un convivir, y en múltiples casos, un espacio de compartición. Esta sería otra faceta del espacio biográfico: la interlocución (Arfuch, 2002). La pinta, en tanto está hecha en la calle, enmarca un uso alternativo del espacio: la posibilidad de recuperar la calle como un punto de encuentro a través de las pintas.

Con punto de encuentro no me refiero al hecho de encontrar conocidos, sino de una relación más profunda basada en el compartir. De esta manera, también adquiere sentido la afirmación de Karas respecto a contar las historias de quienes pinta, pues se hace posible siempre y cuando haya alguien a quién contarla y que esté dispuesto a escuchar. De esta manera, otro sentido que tiene la práctica de las expresiones gráficas urbanas es el de ser un punto de encuentro entre sujetos en construcción.

Una frase que es común escuchar entre el mundo de los pintantes es la que titula este apartado: *saca la pinta*, o *saca el spot*. Esta frase, en cualquiera de sus dos variantes detona

procesos que pueden generar redes de colaboración e incluso lazos de amistad. Implica un ejercicio de confianza, de generosidad, y de reconocimiento mutuo. Jios lo explica de la siguiente manera:

La idea es que, si conozco un cuate de Cholula, le digo, “qué onda, saca la pinta. Saca el cotorreo.” Y ya, se arma la pinta, incluso hasta luego te invitan ellos a comer, y te comparten lo que ellos han vivido y por qué pintan. Y todas esas cosas. De hecho, apenas fui a Puebla, a una colonia que se llama Romero Vargas, de ahí conocí a un cuate, tiene una *crew* que se llama *Monkey Kings*. Él es albañil, pero tiene un año pintando. Se ve ese amor que le tiene al graffiti, pero pues también es albañil, y tiene otro punto de vista que compartirnos. Nos compartió algunas cosas que ha vivido con su esposa, cuántos hijos tenía... todo eso nos empezó a compartir... Fui con otro cuate de Puebla. Y sí nos atendió bien chido, nos dio pintura, nos invitó a comer... Eso es... yo creo que eso es lo bueno, ¿no? De andar conociendo graffiteros de así de otro lado. Yo creo que eso es lo que a nosotros nos alimenta. (Jios, 2016).

Si bien, el primer sentido de la pinta como espacio biográfico es el hecho de que permite al sujeto construirse a partir de su propia narrativa, el segundo sentido implica la construcción de un espacio que permita el compartimiento de esa narrativa con potenciales interlocutores. El caso más sencillo es, con interlocutores parecidos a quien narra: pintantes con pintantes. Pero también, está el diálogo potencial con los habitantes, como es el caso de El Refugio. En este apartado, me enfoco en entender la relación de pintantes con otros pintantes, y el significado profundo de la práctica de pintar en la calle.

La pinta tiene implicaciones más profundas que las de *pintar la calle* como mera acción. Como elemento comunicacional, su sentido va más allá que el mensaje explícito, se

trata de los procesos detonados y de la creación de espacios, tanto de narración como de participación e interacción. De Certeau define el espacio como un cruzamiento de movi­lidades, como “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan­cian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (1996:129). En otras palabras, el espacio es un lugar practicado, en tanto que se construyen las variables que propician encuentros o desencuentros.

Son estos encuentros el meollo del asunto, pues, son los que posibilitan el contexto dialógico intersubjetivo para la construcción de los sujetos como pintantes. Sólo se construyen narrativas en función de que exista otro dispuesto a escucharlas. En el caso de los pintantes, hay un proceso de autodenominación que resume una serie de códigos y comportamientos, no sólo técnicos sino simbólicos, pero también de generar comunidad: el tejido de redes. Al parecer, no se pueden tejer redes si no se está dispuesto a compartir con los demás.

Jios describe a grandes rasgos lo que significa ir a pintar con alguien a quien le pidió que *sacara el spot*: la compartición del lugar donde habita, los alimentos, y los relatos personales, y se pinta. Pero incluso, dentro de la acción de pintar, hay significados y actitudes, así como otro tipo de relaciones jugando.

Si andar la ciudad es una práctica del espacio porque desafía el orden preestablecido, buscando atajos o decidiendo ir por este y otro camino, es esta cadena de acciones lo que permite el movimiento, la acción dinámica. Éste adquiere relevancia en tanto que permite una experiencia profunda de decisión y de consciencia respecto a las rutas que tomar, sean permitidas o no, y respondiendo a necesidades o conveniencias, como lo es buscar un atajo.

Lo mismo puede suceder con el pintar la ciudad y sus espacios públicos urbanos. Además, se convierte en un espacio biográfico en el segundo sentido, en donde la compartición se conmemora a partir de la obra.

4.4.1 La pinta es más que pintar: la barda de San Pedro Yancuitalpan y sus múltiples relaciones

A lo largo de mi trabajo de campo, viví distintas experiencias. Una que me pareció muy interesante fue la que viví en San Pedro Yancuitalpan, pues, en esta pude observar todo lo que distintos pintantes me habían comentado respecto a lo que implica *sacar la pinta*. Lo que presento a continuación, es mi relato respecto a lo que observé en dicha pinta, en un lugar llamado San Pedro Yancuitalpan, al cual acudí acompañando a Nosibo y a Scrom. En este, doy cuenta de todo lo que sucede alrededor de la pinta: la manera en la que se construyen los espacios de compartición, las responsabilidades de cada uno durante el momento y las que se adquieren a futuro, así como algunas relaciones colaterales que se crean en el proceso. Mi intención es mostrar una descripción respecto a lo que sucede con el fin de entender la pinta como un proceso más allá de pintar, pues forma un campo de tensiones, en ocasiones, pero que da continuidad y significado a la práctica del sujeto en el espacio.

Es un domingo nublado, de lluvia ligera, pero persistente. El plan inicial era acompañarlos a pintar la barda interna de una casa particular con fines decorativos y, con remuneración económica. Sin embargo, al encontrarse la barda al aire libre, la lluvia complicó todo, por lo que decidieron conseguir una lona. La persona que tenía y podía prestarla fue Yosak, otro pintante amigo de Nosibo. Él se autodenomina como graffitero, pero pinta de manera independiente, o sea, no pertenece a una *crew*. La única condición es que teníamos que ir por ella a su casa, en ese lugar.

San Pedro Yancuítalpan es una comunidad localizada en las faldas del volcán Popocatepetl. Es parte de San Nicolás de los Ranchos, en el Estado de Puebla y está a 40 minutos de Cholula en coche. Las casas se extienden hacia el cerro. Una de estas casas es la de Yosak. Es una casa pequeña: incluye un cuarto para descansar, un baño y un estudio con un restirador. Es en este estudio donde nos recibe. Está tapizado casi por completo de bocetos y cuadros pintados al estilo graffiti. De hecho, gran parte del restirador está cubierto de latas de pintura, lo mismo que el suelo.

Para llegar a esta casa hay que atravesar un puentecito que cruza sobre un río. De un lado están los árboles y el río, del otro lado, una barda de aproximadamente dos metros de alto y 5 de largo. Esta barda delimita la propiedad de la casa de una familia, y un gran terreno sin construir. Sin embargo, también está *apalabrada*³⁸ para Yosak, por lo que el día que fuimos a visitarlo con la excusa de que nos prestara la lona, decidió, junto con Nosibo, intervenirla y compartirla con nosotros. Antes de abordar el caso de la barda me parece que debo narrar toda la acción previa, de manera que entendamos la pinta como una práctica más amplia que el hecho de pintar.

Cuando llegamos a su casa, Yosak puso unos bancos en el estudio para que pudiéramos sentarnos, sacó unas botellas de *caguama*, y sacó su reserva personal de *mota*. Mientras mis acompañantes me presentaban a él, *forjaban* su cigarro. Así, nos sentamos y nos dispusimos a platicar. El cigarro, después de forjado, comenzó a circular a la derecha, lo mismo que la primera botella, y una bolsa de chapulines que Scrom había llevado.

³⁸ Los dueños ya han dado previo permiso al pintante.

Platicamos por más de dos horas hasta que las botellas se acabaron, aproveché este momento para realizar una entrevista colectiva. En ese lapso, Mober, otro chico que pinta y tatúa en Yancuitalpan, también visitó a Yosak, aportó a la plática y se fue. Ésta se detuvo para que pudiéramos ir a comer. Yosak sugirió ir al mercado, pues, siendo domingo, sería día de plaza, así que fuimos hacia allá en su camioneta, la cual utiliza para trabajar. Es una camioneta con batea, pues Yosak se dedica a dar mantenimiento a espacios, ya sea a dar servicios de limpieza como de restauración. En la batea iban sentados Nosibo y Scrom, observando los espacios potenciales. Frases sueltas, como “esa barda está bien chida para pintarla,” “en esa barda iría bien un...” llegaban hasta mí. Mientras tanto, en la cabina, Yosak me iba señalando las pintas que él y sus amigos, algunas hechas por Nosibo y Mober, habían hecho, y me indicaba cuándo las habían elaborado.

Comimos memelas en el mercado, y escuché cómo hacían planes para los siguientes fines de semana y cómo bromeaban entre ellos. Ésta vez me tocó a mí responder preguntas, ya no sobre mi trabajo, sino sobre mis planes, aspiraciones y opiniones. En algún momento, se ofrecieron a organizar una fiesta por mi cumpleaños, que estaba próximo a suceder. Yosak pagó las memelas. Pregunté cuánto le debía, y me respondió, “nada, éstas me tocan a mí.” Nosibo se acercó y me dijo, “ahí luego invitas las caguamas.” Después de comprar pepitas tostadas en comal de barro, *para el camino*, regresamos al estudio de Yosak. En este momento, al estar con los amigos, decidieron que preferían pintar ahí, estilo libre, que regresar a Cholula, poner la lona y pintar lo que les habían encargado, aun cuando les fueran a pagar. Hicieron la solicitud a Yosak: “Saca la pinta, ¿no tienes barda, wey?” Así que cargaron la batea con pintura y bajamos a la barda del río, a menos de 500 metros de la casa de Yosak.

La barda fue blanca en un mejor momento. Ahora se veía sucia. Tenía un techito, y cerca de las esquinas estaba cubierta de telarañas e insectos muertos. También, estaba marcada con *tags*. Después de ver la barda, comenzaron a idear qué pintarían. Decidieron que sería estilo libre, lo que significa que tendrían libertad creativa para pintar lo que quisieran. Dividieron la barda, buscaron un diseño, y una vez teniendo la idea, dividieron los espacios en la barda, seleccionaron los colores de la batea, y los apartaron.



Imagen 34. Pinta libre en colectivo. Fotografía recuperada del trabajo de campo, 2016.

4.4.2 Las relaciones con los habitantes

Al seleccionar las latas de pintura, las colocaron en el suelo, lo mismo que sus cajas con válvulas.³⁹ De esta manera, quedó una exhibición de distintos colores que, aunque pertenecen a cada uno, puestas de esta manera invitaban a los demás a ocuparlas también. Después de

³⁹ Son cajas de plástico organizadoras, en cada división hay distintos tipos de punta. La diferencia entre puntas es el tamaño del orificio donde saldrá la pintura, más amplios dan un trazo más grueso. Al contrario, un orificio más estrecho, da un trazo más delgado y, por ende, más preciso.

limpiar levemente su espacio de intervención, elegir sus puntas, y colores, comenzaron a delinear. Si toda la tarde fue de platicar y hacer ruido, el momento de comenzar a pintar fue un mutismo total. Rompían el silencio momentáneamente para pedirse colores entre ellos, o para explicarme lo que hacían. Cabe mencionar que, para el momento en que se decidieron a pintar ahí, la noche estaba cerca, por lo que la luz del día estaba próxima a extinguirse. Esta pinta, por lo tanto, fue realizada un poco contrarreloj.

El hecho de disponer las latas en el suelo implica en cierta medida, una manera de generar compañerismo, pues, como refieren, las latas han subido de precio, por lo que no es viable tener todos los colores, a menos que se junten los esfuerzos. Esto significa que, en lugar de cooperar para comprar las latas, compran colores distintos y los ponen a disposición de sus compañeros en este tipo de pintas compartidas. Una persona que comparte material “es banda.” De lo contrario, una persona que pinta en colectivo y no presta, no es de fiar, y causa desconfianza. Incluso, esta actitud podría causar que la persona que no presta sea excluida o no invitada a pintar, pues “no jala chido.”

Una de las funciones de las pintas compartidas es, de cierta manera, crear un sentido de comunidad. Se prueban estilos y compatibilidades. Si todo sale bien, podrían invitarse a colaborar en eventos grandes más adelante. Incluso, podrían ser el campo de prueba de potenciales reclutas para las *crews*. Unas semanas más tarde, Scrom fue reclutado por Nosibo para ser parte de los Monkey Kings, *crew* a la que Nosibo pertenece.

Por lo que, la pinta, además de un espacio de compartición de historias, se comparten conocimientos. Existe entre los pintantes la noción de un mentor. Esto implica que, le enseña técnicas y trucos de manera que se desempeñe mejor, pero también, le presenta a otros pintantes. Es común que se invite a un tercero a las pintas cuando se quiere incluir al grupo.

Tal fue el caso de Scrom. Nosibo, a su vez, es el mentor de Scrom, en el sentido en que lo toma bajo observación, pues, la pinta también es un escenario de representación, en dónde el papel a presentar es el de uno mismo. No sólo se evalúa la técnica ocupada, sino la actitud: jalar parejo, estar dispuesto y acoplarse con los otros pintantes son puntos importantes. Por lo tanto, la pinta no sólo es un espacio de compartición de historias, sino de conocimientos, y de contactos: es la creación de un espacio común: una biografía compartida.

A manera de contexto debo decir que el puente donde estaban pintando es bastante transitado, si bien, el flujo vehicular es más reducido que en la ciudad. Constantemente pasaban motocicletas y motonetas, pero también peatones, y de vez en cuando un automóvil. Este constante movimiento fue lo que propició distintos tipos de encuentros, e incluso desencuentros a lo largo de la realización de la obra. Si recordamos a De Certeau, el movimiento que genera el conjunto de acciones propicia encuentros y desencuentros.

La tónica de estos, son las confrontaciones entre un paquete de significados y otro, normalmente entre el discurso oficial y la vida cotidiana (De Certeau, 1996; Lefebvre, 1978). Pero también, existen estas confrontaciones en lo cotidiano donde se enfrentan los subpaquetes de significados, es decir, donde se encuentran las subjetividades. En esta misma línea, hubo algunos encuentros durante esta pinta que duró más de dos horas. Uno de los automóviles que, de vez en cuando pasaban por ahí, se detuvo y dos chicos asomaron la cabeza para saludar a Yosak. Una vez que les respondieron el saludo, continuaron su camino.

Más tarde, estos chicos regresaron a pie. Uno de ellos siguió de frente, y regresó unos minutos después con cervezas, yogurt, papas y galletas. Todo fue dejado en la batea de Yosak, donde se sentaron y observaron, a veces platicando con él. Estos productos eran para nosotros, las cervezas para ellos y los pintantes, y el yogurt, para mí. Los chicos veían con

asombro disimulado cómo la barda iba adquiriendo otra vista. La comida, parte excusa, parte tributo, los hacía parte de la experiencia, habían contribuido a la intervención.

Como ya mencioné anteriormente, la pinta es un espacio de representación también, no sólo se trata de compartir las historias, sino de presentarse como parte de la misma, de estar presente en lo que está sucediendo. En este caso, es hacerse visibles ante la ciudad, en el caso de los pintantes, como ante los pintantes en el caso de los habitantes, y no todas las maneras de hacerse visibles son positivas, como notaría más adelante.

Más adelante, salió de su casa la hija del dueño. Al ver lo que hacíamos corrió a su casa a avisar a su papá. El señor salió después de un rato para inspeccionar. Primero observó la barda, vislumbró entre los pintantes a Yosak y lo saludó. Después, interrogó sobre su diseño a Nosibo, quien respondió con pocas palabras y siguió su trabajo. Después de un rato, el señor se despidió y regresó a su casa, no sin antes dar su veredicto: “¿no van a pintar? Hubieran pintado la barda completa.” Se refería al fondo de la barda, pues presentaba diversos tags y rayones. Interpreto esta actitud como desconfianza, pero también como una representación de ser figura de autoridad por parte del dueño ante los pintantes.

En ocasiones anteriores he mencionado el término de *permiso condicionado*. Con esto me refiero al hecho de que el dueño de la barda da permiso de intervenirla siempre y cuando esté de acuerdo con lo que se plasmará. Normalmente, según refieren algunos pintantes, esto limita un poco su experiencia y creatividad. Pero es mejor a no tener bardas. En algunos casos, el boceto de la obra es requerida antes de que el permiso sea otorgado. En todos los casos, se da una labor de convencimiento entre el dueño y el pintante.

En este caso, Yosak es bien conocido en su comunidad. Ha realizado varias pintas, como bien ya me había mostrado, y todas *han gustado* mucho. Sin embargo, la actitud del dueño me parece, busca cerciorarse de que todo transcurra en tiempo y forma, tal cual lo acordado. Pero también busca mostrarlo en control de la situación. El hecho de aparecerse a supervisar implica una presencia que demuestra que está enterado y alerta, y que, al fin de cuentas, la barda es de su propiedad.

Como se puede ver, la pinta es un terreno que propicia este punto de encuentros que, a su vez, implican confrontaciones de todo tipo. Por un lado, el concepto de propiedad que da un poder especial al dueño. Regula el uso de la barda, que es delimitar su territorio, privatizar su espacio. Sin embargo, al ser intervenida esta barda por los pintantes, se le está dando otro uso. La barda, era un lugar propio del dueño, tenía una función específica, que no podía ser otra, hasta que llega a manos de los pintantes que le asignan otro uso, por lo tanto, otra función: la de ser lienzo. De esta manera, al asignar un nuevo uso, y dar otra acción a la barda, se genera como un espacio practicado (De Certeau, 1996) en donde se encuentran ambos usos y ambas maneras de hacer.

4.4.3 La construcción simbólica de sí en la pinta

Cada acción tiene su propio paquete de significados, que, participa en la construcción simbólica de los espacios (Reguillo, 2005): primero, la barda se construye como aquello que delimita un espacio enajenable para el dueño, segundo, marca la línea entre lo perteneciente a la vida pública y lo que pertenece a la vida privada. Tercero, la barda se construye como un elemento consolidador, pues genera convivencia y lazos entre pares a partir de las prácticas de dicho lugar al ser usada de manera distinta.

Estos tres paquetes de significado son los que dinamizan el lugar, convirtiéndolo en espacio (De Certeau, 1996). Sin embargo, no sólo esta serie de significados y acciones construyen un espacio. Como ya he mencionado al principio de este apartado, también construyen un sujeto: un disruptor, un artista, o inclusive, un ciudadano ejerciendo su derecho de expresión. Me parece que, en ciertos casos, esta construcción no es tan consciente, o no es el objetivo principal de la práctica. Sin embargo, se logra como un efecto secundario. En este caso, Yosak, Nosibo y Scrom, son sujetos que inspiran o que generan un sentimiento de admiración entre algunos jóvenes del lugar. También generan cierto recelo o amenaza ante el dueño, si consideramos que su participación es defensiva respecto a su territorio.

Encuentro dos interacciones con los pintantes en esta escena. La primera interacción se refiere a los chicos que llegan con cervezas y botanas. Marcó una convivencia y una declaración de admiración y de intención de estar ahí. Existe una aceptación completa hacia la acción que realizan. Si bien los chicos no pintaban, contribuyeron llevando botanas, posibilitando la convivencia y la recepción de ellos en el momento: cuando nos acercamos a comer con ellos aceptamos compartir el espacio, los reconocemos, y los hacemos parte de la experiencia. Además, lo interpreto como una señal de reconocimiento y de admiración de ellos hacia los que pintan. El hecho de *estar ahí* no implica que quieran o vayan a ser parte del grupo de manera permanente, o por lo menos no como pintantes, pues, una cuestión técnica se los impide: ellos no pintan. Sin embargo, su sentido de pertenencia hacia el grupo implica ser parte del momento específico, un momento disruptivo de su cotidianidad. Como sea, la pinta tiene ese efecto.



Imagen 35. Pinta casi terminada. Fotografía recuperada del trabajo de campo, 2016.

El caso que aquí presento es una situación muy específica en donde viejos conocidos se reúnen a pintar. Al parecer, no es la primera vez que lo hacen, y esta práctica es cotidiana para ellos, pues, seguidamente asisten a eventos grandes de graffiti, hacen colaboraciones con otros pintantes, y van pidiéndose pintas recurrentemente. Vale la pena repasar cómo se hacen los contactos por vez primera, y sus implicaciones, en los tiempos de las TICS, pues, las herramientas comunicativas conocidas como redes sociales, dígase *Facebook*, *Instagram*, o *Twitter*, juegan un papel muy importante en este sentido.

4.4.4 Antes de Facebook había *Metroflog*

Las TICS cumplen distintos papeles en la práctica de las expresiones gráficas urbanas que le brindan nuevos alcances comunicacionales. El hecho de poder establecer contacto con otros pintantes, conocer qué se está haciendo en otros lugares del país, o del mundo y, a su vez, difundir sus obras, es sólo una parte. El uso de estas tecnologías supone una manera de

conectar con nuevas personas utilizando estas herramientas digitales. El contacto por medio del ciber espacio es sólo el primer paso para crear un lazo potencial con otros pintantes, que deriva en nuevas oportunidades y genera la expansión de los territorios personales. La experiencia de Jios, da cuenta de esto:

En ese tiempo no había Facebook, había algo que se llama *Metroflog*. Lo que le sirvió a los graffiteros, es que ellos subían sus pintas y tú les comentabas o les decías que *sacaran el spot*, ahí donde vivían, entonces ellos con todo gusto te invitaban y ya llegabas a ese lugar, igual te compartían algo de ellos, de su comunidad, de cómo habían llegado al graffiti. Entonces ya era como una red, ahí por *Metroflog*. Ahí la mayoría de graffiteros ponía su trabajo, y tú podías dejar la firma. Y ya ahí mismo los contactabas. Yo ahí conocí mucha banda. Ya después salieron que el *Facebook* y ya la banda aprovechó más. (Jios, 2016).

Es un hecho que las plataformas sociales como Facebook, Instagram y Metroflog, han dado un nuevo giro a las comunicaciones humanas (Reguillo, 2010) Implican una nueva manera de ver el mundo y otra manera de vivir en el mundo. Lo que Jios refiere es que, al ser una práctica muy visual, las expresiones gráficas urbanas deben ser difundidas. No es suficiente el hecho de que esté en la calle, sino que debe estar en Facebook. Muchos pintantes tienen una página en Facebook, o un perfil en Instagram donde comparten su arte. Esto puede funcionar a manera de diario personal, un lugar donde tienen un registro de lo que hacen, pero también implica una manera de declarar lo que están haciendo, pues, de cierta manera estas plataformas posibilitan una interacción tanto con la pinta, como con el pintante. Es parte importante de ser un pintante: producir, y que las personas den cuenta de ello.

Esto implica que, no sólo se le pide la pinta a un conocido, como en el caso de Nosibo. Más bien, se le puede pedir *sacar la pinta* a alguien a quien no se conoce, pero del cual se tiene interés de conocer. El hecho de aceptar sacar la pinta, por el contrario, implica un ejercicio de confianza hacia el otro. Normalmente, se le pide o se invita a alguien a quien se admira, por lo que, para el otro es satisfactorio, porque significa un reconocimiento de los otros, ha sido visto a través de su obra.

En este momento, en donde el otro tiene acceso a la realidad del sujeto, es donde se construye el espacio biográfico como un ejercicio colectivo, en donde cada una de las partes, funge como un interlocutor. Aun cuando el terreno sea parte de la cotidianidad de uno, y el otro esté como invitado, el hecho de poder recorrer esta cotidianidad acompañado del sujeto como guía, permite entender ésta desde la experiencia de quien se está narrando. Asimismo, esta apertura a compartir es una invitación para quien escucha de narrarse a su vez o, de poder establecer un nexo más adelante, invitando ahora, a recorrer su propia cotidianidad.

El hecho de invitar a pintar, por lo tanto, es el inicio de una cadena, en donde, si hay química entre los pintantes, habrá un lazo en construcción, de tal manera que, puede formar una red de colaboración. En esta, se puede pedir apoyo en caso de necesidad. Este apoyo puede materializarse en un taller técnico, hospedaje, o sedes. Incluso, en caso de una acción colectiva, se puede hacer un llamado a participación. Asimismo, implica una extensión en el espectro de contactos. Mientras más personas se sumen, más grande es la red (Granovetter, 2000)..

La creación y pertenencia de redes no sólo está motivada por un sentido de pertenencia identitaria juvenil, como proponen Valenzuela (1997) o Reguillo (2012). Las oportunidades a las que se hacen acreedores los miembros son más llamativas. Una situación

importante en la invitación a pintar implica conocer nuevos lugares, pues, ésta puede surgir de un chico que radica en Tlaxcala a uno que vive en Cuetzalan. Esto implica que, quien vive en Tlaxcala, puede llegar a Cuetzalan pagando sólo su pasaje, pues, el hospedaje y el alimento, e incluso la pintura corren a cargo de quien invita.

Una situación de este tipo la vive Karas, quien, fue invitado a exhibir y dar una plática sobre sus proyectos gráficos en una universidad de España. En este lugar, *conectó* con más personas, entre ellas, una de las figuras de estencil más conocidas a nivel internacional: *Bleck Le Rat*.⁴⁰ En esta primera oportunidad, genera lazos con algunos de los artistas y profesores, y logra ir una segunda vez. Esta segunda vez, puede ir *gratis*, pues, uno de ellos le consigue fecha y sede para exhibir en una galería y para dar un taller pagado. Así pagó su boleto de avión. Un profesor que conoció la primera vez que fue, consigue un lugar para que de una ponencia, pagada también. Logra, incluso, ir a Atenas de vacaciones en este mismo viaje, cuando uno de sus conocidos del primer viaje lo invita a ir.

Estas oportunidades son impulsadas en gran parte por medio de las redes sociales digitales, pues, el muro se hace móvil. El hecho de poder subirlo al ciber espacio, implica incluso romper con la valencia de *fugacidad* que observa Silva en términos de graffiti (1987), pero que se puede aplicar a otras expresiones gráficas urbanas. El hecho de poder tomar una foto y compartirla vía *Facebook* o *Instagram*, le otorga nueva vida a la obra, le abre un panorama de posibilidades al ponerla en escrutinio de un público más amplio, incluso internacional.

⁴⁰ Es un artista urbano francés muy reconocido que utiliza la técnica del estencil.

Un segundo alcance de las TICS en la práctica de las expresiones gráficas urbanas implica al *territorio* en dos sentidos. La primera tiene que ver con la construcción de territorios extendidos del sujeto, mientras que la segunda tiene que ver con el territorio de cada disciplina. En los estudios de graffiti tradicional, especialmente en aquellos realizados el siglo pasado, se habla del barrio, de las luchas por el territorio, y de un graffiti muy localizado, con causa y efecto de su propio lugar de origen (Cruz Salazar 2008, Kosak, 2005; Valenzuela, 1997). Hay quienes establecen unas reglas muy específicas respecto a lo que el graffiti, el arte urbano, o el estencil deben ser. Entiendo que, muchos de estos discursos están contruidos desde intereses metodológicos y teóricos distintos, como lo es la semiótica, donde Silva es el máximo representante latinoamericano (1987), y el arte contemporáneo.

Por esta razón me parece muy interesante dar cuenta de lo que los practicantes dicen de lo que hacen. Y lo que concluyo, a partir de sus narrativas es, en parte, que existe una desterritorialización de las prácticas: el graffiti ya no está relegado al barrio, el arte urbano no es necesariamente una práctica burguesa, pues, quienes se adscriben como unos y como otros, pueden culparse mutuamente de actitudes parecidas. Algunas de las conclusiones a las que ellos mismos llegan después de mucho reflexionar, es que han creado sus propias técnicas. Esto, se debe principalmente a la manera en la que han aprendido. Ellos aprenden a base de los encuentros con otros pintantes, pero también, está el hecho de que, la gran mayoría, por lo menos en la muestra a la que considero, han optado por una preparación profesional en carreras afines: Artes plásticas y Arquitectura, principalmente.

Otro factor clave, además de los encuentros y la formación profesional radica en el contenido al que tienen acceso a partir de las Tecnologías de la Información y la Comunicación, TICs por sus siglas: tutoriales en texto o video, o incluso, comunicación

remota con pintantes más experimentados, como el caso de Karas y Bleck Le Rat, o Rojo y Karas e Isk. Si bien, en quienes se autodenominan graffiteros existe la tendencia de pintar motivos prehispánicos, estos no se agotan ahí, sino que generan hibridajes en sus formas, muchas veces a partir de otros elementos que recién a partir de distintos medios: series, películas y personajes de origen extranjero, son ejemplos.

Las Imágenes 36 y 37 son ambas de Rojo. En ellas, se puede notar la versatilidad del mismo pintante: por un lado, su crítica hacia sucesos del país vecino (la llegada de Trump al poder) de manera satírica, haciendo uso de un personaje de la cultura popular anglosajona, pero ilustrándolo como un pintante. Por el otro, un volador tocando una flauta. Esta pieza la realizó en un taller en la Sierra Norte de Puebla. En ella ilustra su propio respeto por lo que considera las tradiciones del lugar, y busca hacer un homenaje, al tiempo que presenta algo que haga sentido a los habitantes del lugar donde la plasma.





Imagen 36 y 37. Obras de Rojo. Fotografías proporcionadas por Rojo, 2017.

Me parece que las expresiones gráficas urbanas ofrecen la oportunidad de expresar gustos, acuerdos y desacuerdos. Si bien, proyectan sus propios anclajes de sentido: códigos éticos, causas políticas, lugares de origen, también proyectan sus rompimientos. En este sentido, encontramos aquellas pintas refugio, que tienen fines catárticos y que son parte de un proceso autorreflexivo, de aprendizaje y que ilustran un movimiento en el trayecto de vida de cada pintante.

4.5. Rumbo a una confrontación a la narrativa oficial del espacio

Como he mencionado, el hecho de contar con nuevas herramientas expande los territorios de acción de los pintantes. De esta manera, a partir de las invitaciones a pintar, se acepta la responsabilidad de devolver la invitación, y se abre la puerta a colaboraciones de cualquier tipo en el futuro, no sólo en términos recreativos, sino en situaciones que demandan organización social, como expondré en el siguiente capítulo.

Por ahora me enfocado en la construcción personal, aunque dialógica de los sujetos como pintantes, este proceso no es aislante ni aislado. Esto significa que, las implicaciones de la construcción de sus propias subjetividades no sólo los afectan a ellos, pues, aunque las expresiones sean de sí mismos, entre congéneres, y con algunas intervenciones externas, ellos a su vez detonan procesos en el espacio, pues, a partir de su práctica, generan mensajes, por lo que hay distintos actores que reciben distintos mensajes.

Jios menciona algo muy importante, los viandantes aprecian este tipo de expresiones por el colorido, porque da otra vista estética a sus calles. En este caso particular, en la práctica como refugio, no importa si los demás entienden o no el mensaje. Incluso, no es tan importante que la persona a la que va dirigido encuentre los códigos ocultos, es más bien un acto terapéutico para el pintante. Sin embargo, ¿por qué hacerlo en la calle? Mi suposición es que, de esta manera, es como si lo conversaran con los demás, es una manera de externar ese nudo emocional, aún más efectivo que hacerlo en la intimidad de un cuaderno, o un lienzo. El caso es gritarlo de manera gráfica. Pero también tiene una dimensión performativa.

De Certeau habla de las prácticas como una confrontación a la cultura dominante. Es el hacer diario el que puede prestar alternativas de cambio a este discurso, el que interpela y reta llevando a cabo lo que él denomina prácticas del desvío (1996:32). Con estas se refiere

a tomar elementos del sistema y apropiárselas, resignificarlas y acomodarlas en los propios términos. El caso de las expresiones gráficas urbanas implica tomar el espacio que se dice público, en el sentido en el que no es de la propiedad de una figura física, sino colectiva (Rabotnikof, 2015), y utilizarlo a su favor. Se utiliza este espacio porque está a la mano, y porque quieren utilizarlo.

Es en la práctica del espacio en el que se enuncian, o sea, se apropian de ciertos códigos y los expresan según su propia versión. Desde la semiótica, el mensaje puede presentarse de manera irónica, con un trabajo estéticamente aceptable, de manera que, el mensaje capte la atención necesaria. De manera simbólica, se construyen en el espacio, a partir del uso que le dan, a partir de las narrativas que crean sobre estos usos: sus experiencias, sus catarsis, las amistades construidas y los lugares visitados, estos detonados siempre por su práctica en el espacio público. En el siguiente capítulo, por lo tanto, reviso los procesos que detonan al actuar de esta manera, pues, su acción y su discurso repercute en lo público y, de alguna manera, produce un tipo de espacio vivido, contrapuesto al uso regulado del espacio.

CAPÍTULO V.

SE BUSCA BARDA QUE DÉ A LA CALLE:

DENUNCIAS PÚBLICAS, ORGANIZACIÓN Y LA COLECTIVIZACIÓN DE LOS ESPACIOS

Durante el trayecto de recabar datos y escribir esta tesis, era común encontrarme que algunos de los pintantes a quienes seguía por *Facebook* buscaran bardas por este medio. En cada publicación de este tipo, alguien les ofrecía las bardas de sus patios, de sus recámaras o algún otro espacio *privado*. Ellos siempre respondían, “no, debe tener vista a la calle. Quiero que la gente lo vea.” A veces, había un nivel más de complejidad, “la calle debía ser transitada, pero poco vigilada.” En el caso de buscar permisos ante ayuntamiento, las bardas que les daban, aunque eran *visibles*, estaban condicionadas al mensaje plasmado. En otros casos, aunque la barda diera a la calle, el lugar podría presentar dificultades físicas de uso del espacio. En realidad, los obstáculos al pedir bardas por la vía legal son muchos.

En este capítulo trato la manera en que se vive lo público y lo privado, esta vez, en un contexto de propiedad y participación ciudadana (Rabotnikof, 2015). Divido esta discusión en tres partes. En la primera hablo sobre la manera en que los pintantes gestionan las bardas, las características, requisitos y e implicaciones simbólicas de estas. Hago hincapié en la complejidad de querer tomar la ciudad por la vía legal, demostrando el poco acceso que la ciudadanía tiene a hacer uso de sus espacios si no es cumpliendo con las condiciones planteadas.

En la segunda parte hablo respecto a la denuncia y manifestación de la ciudadanía, presentando un segundo sentido que los pintantes otorgan a las expresiones gráficas urbanas: el de la manifestación y denuncia pública. La calle adquiere un significado distinto al de ser

simple vía de libre paso. Ergo, la ciudad no es estática, es vivida porque es practicada (De Certeau, 1996; Lefebvre, 1978). Por último, en la tercera parte, hablo de la colectivización de espacios y, cómo la práctica, aunque parezca que genera espacios públicos, más bien, genera espacios colectivos en los cuales se logra compartir experiencias, donde se confrontan cotidianidades y donde, además, se abren las puertas a otros tipos de intervención.

5.1 Bardas tomadas, bardas donadas: el libre acceso condicionado

Como he mencionado anteriormente, el hecho de llamar a los practicantes de las expresiones gráficas urbanas con el término de *pintantes*, viene de la necesidad de no entenderlos como un grupo homogéneo. Mencionaba que, de noche, algunos pueden salir a ilegalear, y aún así autodenominarse *legales* pues durante el día pintan con permiso. En esta parte, me centro en aquellos que piden permiso para *utilizar* las bardas, por lo tanto, consideran que su práctica es *legal*. ¿Cómo se consiguen las bardas? Pidiéndolas. Sin embargo, esta *manera de hacer* tiene sus propias dificultades, pues, el permiso que se otorga es condicionado a una serie de circunstancias en donde, la voluntad del pintante queda relegada a último término.

Existen distintos sentidos de lo que se considera un espacio público. Por un lado, éste debe posibilitar la toma de decisiones en colectivo construyendo una arena de participación ciudadana (Mouffe, 2014). Un espacio público también puede referirse a aquello que es de *libre acceso* (Alvarado, 2005), y no es enajenable, sino que es regulado en su uso por la administración pública. La calle, por ejemplo, y los elementos urbanos que encontramos en ésta, tales como banquetas, señalamientos, y postes, pertenecen al ámbito de lo público. De manera contraria, lo privado es aquello que es *apropiable*, en el sentido en que le pertenece a alguien, y donde la administración pública no tiene presencia (Rabotnikof, 2015). Existe

un elemento cuyo papel no está del todo claro, pues está en un espacio intermedio entre lo público y lo privado: los muros o bardas.

Éstas, definen lo que es público y lo que es privado, fungen a manera de límite entre lo que implica el libre acceso y lo que es considerado como propiedad privada y, por ende, de acceso restringido. Sin embargo, también son el vehículo para transgredir y violentar dicha propiedad (Alvarado, 2005). De hecho, no es necesario recurrir a una pinta ilegal para que esta transgresión suceda. El simple hecho de pintar la barda, aunque se haga con permiso, implica ya una confrontación a la lógica de lo privado y la propiedad, aunque sea de manera momentánea y, normalmente, a un nivel simbólico.

El hecho de pedir permiso para pintar una barda tiene un proceso con consecuencias distintas. Y el hecho de que ese permiso se otorgue depende de la razón por la que se ocuparán esas bardas. En caso de tener ganas de pintar con alguien más, se ocupan las frases “saca el spot,” o “saca la pinta” entre otros pintantes o conocidos.⁴¹ En este caso, la barda la propone algún conocido, quien a su vez puede ya tener algunas bardas *apalabradas*. Conseguir bardas implica una primera interacción con la propiedad y, por ende, con los dueños, pero también implica una constante interacción con el espacio, pues, desde un principio se están identificando los elementos urbanos que rodean al pintante, por ende, las bardas están en constante escrutinio. A continuación, presento dos relatos que muestran la experiencia de encontrar y pedir las bardas. El primero es de Kíimil, quien se asume como artista urbano, y nunca ha hecho graffiti. El segundo, es de Jios, quien inicia en el graffiti, pero, al momento de este relato, se asumía como alguien con un estilo propio.

⁴¹ Esta situación tiene su propio apartado de análisis, por lo que no ahondaré en detalles por ahora.

Un día iba pasando por San Manuel en mi bici. Y vi una pared, ¡bien chida! Estaba bien madreada, pero también era gigante. [Los habitantes] Iban llegando justo al frente de la casa, y eran una familia como de escasos recursos. Por lo mismo, yo creo que tenían así la casa. Y me fui a parar ahí, para ver si pedía permiso. Se me quedaron viendo como de, “qué pedo,” porque voy todo tatuado y así. Luego se metieron y dije, ¡pues qué chingados! Llevaba hasta mis cosas para pintar, imágenes y todo. Y que les toco. Les dije que quería pintar. Don Manuel, se llama el señor. A diferencia de las instituciones, él me sacaba que el cafecito, que el sándwich, que el *hotdog*. Salía su hija, nos poníamos a platicar. Y ya, pues fue una experiencia chida. (Kímil, 2016).

Fui al campo una vez. Me fui en bici. Y ahí por donde vivo hay un río. Andaba buscando un espacio que se prestara para una idea que quería hacer. Encuentro una barda llena de flores. Tenían un árbol de plátanos, un árbol de chiles, una planta que se llama floripondio. El señor estaba trabajando en su casa. Es albañil. Estaba haciendo un revocado arriba. Llego, le pido permiso, se me queda viendo, así de arriba a abajo. Me pregunta, me hace varias preguntas... Yo llego con sinceridad, lo que voy a hacer, cuál es mi meta. Hay que saber qué vas a decir, lo que vas a hacer. Porque si llegas con pena, como que la gente no te va a dejar. Entonces, llegué, y le dije, “pues quiero hacer esta pinta, y le voy a hacer esto y tal cosa. Y me dice, “Sí, ahí píntale.” Y metí esos elementos, metí color. Y veo las flores, pongo las flores, y veo los chiles. Pongo hasta el movimiento del viento y del río. La gente se identifica, porque manejo los elementos que encuentro. Les gustó mucho, hasta me pagaron. Me dieron 50 pesos. (Jios, 2016)

En ambos casos, el objetivo que tienen es pintar. Tanto Jios como Kíimil hablan de la necesidad física que tienen de pintar, por lo que constantemente lo hacen, sin buscar precisamente una ganancia. En este caso, el café, el sándwich, y los 50 pesos son situaciones que ellos no esperaban, pero que, al mismo tiempo los hace sentir bien. Sus ingresos los buscan por otro lado, dando clases, haciendo rótulos, o trabajando en ámbitos que pueden o no estar relacionados con la práctica. Kíimil, por ejemplo, tiene, junto con unos amigos, un restaurante-bar-galería. Jios, por otro lado, da clases de pintura y dibujo en una de las casas de la cultura de Tlaxcala. Es así como tienen los recursos mayores para pintar, por lo que, en lo que me concentro en este momento es en la experiencia y sus implicaciones.

Las experiencias en este trámite son variadas, pero tienen un trayecto parecido: andar el espacio, ver una pared atractiva, contactar al dueño, hablar con él, presentarle el proyecto y, finalmente, *apalabrar* la barda para pintarla en ese momento o guardarla para otra ocasión. Normalmente, estos chicos *bocetan*, es decir, hacen dibujos previos de ideas que tienen en la cabeza en libretas que traen consigo. De esta manera es fácil mostrarla a los dueños de las bardas que les gustaría intervenir. En este sentido, las libretas de bocetos son su portafolios, y su carta de presentación. Y no es hasta que los dueños ven los diseños y los aprueban, a partir de su propio criterio subjetivo, que les dan el permiso de pintar. A esto me refiero cuando expongo que el permiso es condicionado, pues el detonante para obtener el permiso es el criterio del dueño. Sin embargo, no es la única manera de condicionar el permiso. La experiencia de Tzompantli da cuenta de eso.

En el *Face[book]* hay una página de Tlaxcalancingo. Ahí yo comenté el rollo, nada más andábamos buscando la barda. Ya tenía una que me donaron, era en una esquina. Sí está muy grande, pero apenas que la fui a ver, ya pusieron unas paradas de autobús,

entonces ya no se va a poder usar. Comenté ahí en la cuenta, y ya, él mismo [un amigo que tenemos en común] me dijo, ‘vente aquí a la presidencia, y lo comentamos, vemos en qué te podemos echar la mano.’ Hace medio año, tuvimos un evento de graffiti. Pedimos las bardas y nos dieron las de una escuela. Nos dijeron, ‘sí las podemos dar, pero tienen que ser algo cultural, algo relacionado con la escuela.’ Entonces, pues ya no las pudimos dar, porque trajimos graffiteros, y hacían letras y cráneos. Como que el espacio no estaba apto para eso. (Tzompantli, 2016)

En este caso, el permiso está condicionado a que el tema sea *apto* para el espacio, específicamente, para la escuela, pedían que tuviera temas *culturales*. Sin embargo, lo que sucede es que, en caso de aceptar las condiciones, la pinta no es una expresión de los pintantes, sino que ellos fungen de decoradores, pues el tema es delimitado por quien otorga el permiso. Me fue interesante notar la falta de espacios de expresión libre. En la calle, aunque el acceso al espacio se asume como libre (Alvarado, 2005), en realidad, su uso está condicionado. No cualquiera puede ocupar el espacio, y no se puede usar por cualquier motivo, sino que tiene usos permitidos, o *más aptos*. De esta manera, o se buscan bardas con conocidos, o se toman por la vía de la ilegalidad, siendo la última, a veces, la opción más viable, pero también la más peligrosa, pues, existe el riesgo de ser detenido por la policía. La amenaza de ser descubierto es referida como detonadora de adrenalina, sin embargo, al final de cuentas, el detonante es el miedo.

5.1.1 Ser ilegalero es más que rayar sin permiso: la ilegalidad

Como hemos podido dar cuenta, los pintantes se enfrentan a distintos obstáculos para conseguir espacios donde se puedan expresar de manera libre, pues normalmente el permiso está condicionado al criterio de los reguladores, administradores y dueños de los espacios.

Aun cuando los espacios sean de acceso libre, no todas las temáticas lo son a los ojos de quienes administran los usos que se les dan. Esto los empuja, en ciertas ocasiones, a buscar alternativas: pintar en la ilegalidad, que de entrada significa “pintar sin permiso.” Sin embargo, una mirada más a fondo permite encontrar los riesgos y las implicaciones más profundas. Jios explica qué considera que es pintar de manera ilegal.

Ilegalear, a veces, es ir bien tomado, hasta atrás. Bueno, a veces, hay unos que no, que quieren lanzar un mensaje. A lo mejor, positivo o negativo, y andan bien en sus cinco sentidos. Pero hay banda que es ilegal de la manera inconsciente. Bueno, tal vez sí consciente, pero en un estado de ebriedad, o drogados. Siento que, como que se dan más impulso. Ilegal no es así sin permiso nada más. Es saltar bardas, saltar tejas, escalar edificios. (Jios, 2016)

Algunas de las expresiones gráficas urbanas encuentran la transgresión en sus orígenes, en el sentido en que mientras más ilegal sea la pinta, más *auténtico* en la práctica se es. Cabe recordar las valencias que Silva propone: principalmente las que se refieren a su elaboración: marginalidad, espontaneidad y anonimato,⁴² y las ideologías que preceden a estos fenómenos urbanos: una necesidad de demostrar la pertenencia a un grupo (Reguillo, 2010; Valenzuela 1997, Gómez Abarca, 2014), y de tomar la ciudad por la fuerza (Cano, 2010; Kosak:2008). Me parece que, en parte, es ambos. No descarto la necesidad de pertenecer a un grupo, sobre todo en los pintantes más jóvenes. En estos, la demostración de aptitudes, de *ser rifados* es esencial para ser aceptados, y para ganar reconocimiento en la

⁴² Estas valencias las explico de manera más amplia en el Capítulo I. Estudios sobre graffiti.

escena (Reguillo, 2010). Sin embargo, en este caso, la situación de fondo es la negación de espacios que detona la necesidad de buscar opciones.

Así es como empieza el antagonismo entre los pintantes *ilegaleros*, otros pintantes y las autoridades en donde, si el mensaje no es apropiado para un lugar, debe ser suprimido y su practicante identificado y censurado. Por otro lado, las ganas de querer incomodar al sistema son muchas. Las expresiones gráficas urbanas son retadoras. De las expresiones gráficas urbanas, el graffiti, y el estencil en su versión de denuncia, principalmente, imponen una deconstrucción estética, pues, rompen con los dogmas y reglas de lo que es estético (Vientós y Figueroa, 2010).

Según Vientós y Figueroa (2010), la transgresión del graffiti y el arte urbano no está en la manera en que se hace (legal o ilegalmente), sino en la misma estética, pues, crea un orden distinto de lo considerado como bello, y de las formas de expresión. Por otro lado, implica una democratización del arte, pues, convierte las bardas en lienzos y a las calles en galerías de libre acceso. Las calles se llenan de colores y formas, sin embargo, al ser inesperadas, en caso de las ilegales, salen de la estética planeada para la ciudad, mientras que, las permitidas, se espera que cumplan ciertos requisitos. La imagen siguiente es un ejemplo de las expresiones desde la ilegalidad.



Imagen 38. Tepoz en Paseo Bravo. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.

¿Has ido al Paseo Bravo? Bueno, por ahí hay un edificio. Hasta arriba dice Tepoz con letras blancas, esos weyes lo hicieron. Ellos son de San Pablo del Monte. Mucha banda los reconoce por esa onda, porque, está hasta arriba. Y están muy transitadas esas calles. Incluso ellos me cuentan cómo la pintaron. Es del año pasado. Estaban bien mariguanos, y bien ebrios. ¡Y así se subieron! Fueron escalando como que varios pisos, y en ese estado. Se esperaron un rato agachados porque dicen que pasaba la patrulla. Y dicen que un chico hasta abajo los vio, vio toda la pinta y hasta el último se las respetó. Les hizo así (mostrando hacia arriba los pulgares), “¡chido!” Una vez, una patrulla la pintaron. No sé cómo le hicieron, al otro día veo, “Tepoz.” Así en la camioneta, ¡atascada! No sé cómo le hicieron. Es lo que te digo del ilegal. La

banda ilegal sí se rifa. Ya no con el permiso, sino con su propia vida. De escalar o de saltar rejas o de hacer algo bien grande. (Jios, 2016)

Lo que noto, tanto en el edificio como en el relato, es que los espacios se convierten en campos de batalla, en donde la representación, ya sea del pintante o de la crew se vuelve importante. En esta representación, no sólo vale el *estar ahí*. También implica que la pinta sea cada vez más arriesgada: lugares de difícil acceso como espectaculares, señalamientos públicos y bardas en altura son ejemplos, sin perder la calidad de la obra. En esto radica la importancia de la *crew*, ya que ésta no sólo determina el poderío a partir de adscritos, sino que implica un trabajo en equipo, pues, mientras unos hacen los trazos principales, otros rellenan, y unos más vigilan. En este tipo de ejercicios se mide el temple de cada pintante.

5.1.2 *Que los puercos no nos apañen: Desencuentros con la policía.*

El temor de ser descubierto por la policía es latente. Saben que se arriesgan a que les roben, los golpeen o incluso los desaparezcan. Es bastante perversa la manera en que a una propiedad se le garantizan y le hacen cumplir sus derechos (los del dueño, en realidad), sobre las vidas y dignidades de los pintantes. En esta idea de la regulación del espacio, Foucault habla de asumir el control total de los cuerpos ejerciendo el poder a partir de la violencia. A esto, se le llama *disciplina* (2009). Él encuentra algunas tácticas que el Estado emplea para establecer un orden público. De esta manera, existe, por un lado, el control de la actividad y, por el otro, la organización de las génesis. Se establecen tiempos específicos para hacer las cosas: de día se trabaja y de noche se descansa, hay tiempos específicos para la recreación y otros para laborar. Se generan cuerpos productivos *enseñándoles* la mejor manera de hacer las cosas, y se genera la *mejor relación* entre cuerpo y objeto.

Todos estos comportamientos inducidos se normalizan en los cuerpos disciplinándolos desde edades muy tempranas con la escuela, promoviendo un tiempo basado en el modelo económico en el que se desempeñarán, y un sistema de jerarquías al que responderán. Esto implica que, siempre habrá alguien a quién responderle, y siempre hay alguien más arriba guiándonos hacia un buen encauzamiento. Existen entonces, otros cuerpos que ejercen las funciones de la autoridad y, que están facultados para *corregir* cualquier situación anómala que busque salir del orden preestablecido.

Esto es lo que De Certeau llama la cultura dominante, inscrita desde arriba por quienes detentan el poder (1996). En nuestro contexto, la producción económica es imperativa. El valor propio radica en cuánta riqueza genera el sujeto, o cuánto se esfuerza por hacerlo. La *vagancia*, por ejemplo, si bien, no es un delito mayor, sí sale del orden, pues el sujeto en vagancia no respeta los tiempos y no genera riqueza, por lo tanto, es un sujeto que no vale la pena. A estos, no se les mata de manera biológica, pero se les aísla de manera sutil, generando discursos (Membe, 2010) y criminalizando las prácticas lo que puede terminar en acciones violentas contra ellos, no necesariamente físicas.

Los encuentros con policías son situaciones bastante temidas en estas prácticas de calle. El temor por ser “apañados por los puercos” es latente para casi todos los pintantes, aun cuando se haga con permiso y a plena luz del día. Sin embargo, esta tensión incrementa cuando la pinta se realiza de manera ilegal. Este tipo de encuentros pueden ser tan significativos, que también generen puntos de quiebre de los que hablo en el capítulo anterior, como es el caso de Tzompantli:

Yo llevo haciendo graffiti como unos 7 años. Tenía como 18 años, cuando inicié el bachiller. Bueno, lo traía desde antes, pero ahí empezó el cambio. Tuve problemas

con las autoridades, y ahí empezó a cambiar mi forma de pensar, sobre todo para no pasar a traer a mi familia, porque ellos eran los que estaban atrás de mí. Yo teniendo problemas con la ley y mi familia atrás. Y pensé que había que cambiar eso. Y ya fue cuando empecé a refugiarme más en lo que es el graffiti, graffiti. Tuve una novia que me hizo cambiar de lo legal a lo ilegal. Fue un parteaguas. Me hizo cambiar porque yo sí era bien ilegalero. Me corrieron una vez de una secundaria por andar pintando. A esta chica yo la conocí en el bachiller, cuando yo seguía de ilegalero. Fue cuando ella me empezó a jalar, “¿por qué no te dedicas a algo más chido?” Y yo, “pues estaría bien.” Cuando había concursos de graffiti o eventos de graffiti, pues ella me avisaba. Y como siempre me ha gustado dibujar, pues ella veía mi trabajo, y ya nos íbamos, que, a Orizaba, o a Oaxaca, a los eventos grandes de graffiti. (Tzompantli, 2016)

En el caso de Tzompantli, existen tres puntos principales a tratar en su relato: el encuentro con las autoridades, la influencia de su novia, y la preocupación por su familia. Estas tres situaciones se complementan a sí mismas para que él tome la decisión de dejar atrás el ser ilegalero. Esto no significa que esté dejando el graffiti atrás. Más bien, él considera que, desde esa decisión, ya está haciendo graffiti en forma: esto significa, trabajos con mayor calidad, preparación y experiencia que mejoran la forma que presenta en la pinta. Quitándose la tensión de hacerlo de forma ilegal, puede experimentar y practicar más que si lo hiciera de la otra manera, pues de otra forma, se debe hacer con rapidez, a media luz, y con el alma en un hilo. Este es un punto importante, pues, dentro de la ilegalidad, el miedo a los *puercos* debe convertirse en adrenalina. Un buen graffitero, sabe controlar la adrenalina.

Un día se me ocurrió ir a ilegalear a Cuautlancingo, y me topé con la banda de allá. Después de cotorrear, uno de ellos me dijo que me faltaba nivel, que un buen

graffitero controla el nervio, porque si no lo hace, le falla la mano y no controla el trazo. Yo me pongo muy nervioso, me tiembla la mano. Me pongo tan nervioso que empiezo a escuchar sirenas de la policía por todos lados, y a cada rato salto. También siento que el corazón se me va a salir... Pero me encanta sentir eso, la adrenalina. Yo creo que hasta se hace como una adicción. Yo creo que por eso lo hacen los que ilegalean. (AL, 2016).

Debido al factor miedo, que desarrolla la adrenalina, las pintas hechas de manera ilegal son relativamente más sencillas en sus formas que las realizadas con permisos. Para Tzompantli, el graffiti tendría que ser algo más: es crear una galería en la calle. Él, como estudiante de artes plásticas, relaciona el graffiti con el arte, sin embargo, fue cuando su novia lo motiva que nota ese potencial de modificar su práctica y buscar hacer *algo más* con eso. Esto, y el hecho de que tuviera ese encuentro con la autoridad, lo hace recapitular. Aun cuando no ahonda mucho en detalles, en algún momento me mencionó que lo más fuerte de la situación fue ver a su familia preocupada. Pensó que ellos no se merecían eso.

La ilegalidad, como ya mencioné, los pone en el ojo del huracán. Es interesante porque, las expresiones gráficas urbanas, consideradas desde el Estado como una práctica de jóvenes, tienen una doble valencia en el discurso del Estado: por un lado, como un potencial programa de desarrollo social, como los que lleva a cabo el IMJUVE y el IMAC, donde se beca a artistas para que desarrollen proyectos. Por el otro lado, esta práctica es una acción castigable, que criminaliza a sus practicantes y, por ende, los hace responsables en caso de abusos de autoridad, pues, en el imaginario social, están llevando a cabo una práctica penada relacionada con actividades peligrosas para la ciudadanía como el consumo de drogas y alcohol, robos y pandillerismo.

Varios de ellos refieren historias sobre sus encuentros con la policía:

Una vez, en la noche, acabábamos de comprar las latas. Fuimos a un parque a rayar, y alguien dio la alarma. Que llegan los *puercos*. Pues todos nos tumbamos al suelo para que no nos vieran. Se sentía el corazón así retumbando. Todos tirados para que no nos escucharan. Y así nos quedamos un *ratote*, nada más pensando que no nos fueran a ver. Sin hacer ruido ni nada. Cuando estaban un poco lejos, pues tiramos las latas, y nos echamos a correr. Y las latas, ¡nuevas! Sí dolieron esas latas. (Nosibo, 2016).

Nosibo me compartió esta historia de su vida como si narrara una aventura. Sin embargo, cuando le pregunté si había sentido miedo, me dijo, “¡pues claro! Pero también sientes la adrenalina a mil.” El miedo es fundamentado, pues en distintas ocasiones ellos, o sus amigos han sufrido robos, golpizas intensas o violencia psicológica durante las detenciones o dentro de los separos:

Una vez nos apañaron. Por más que intentamos correr nos alcanzaron. Iba con un amigo que es medio gordito, y pues ya, lo alcanzaron y me dejé atrapar. Sí te ponen tu zarandada, “Toma, por hacernos correr.” Pues que nos llevan a los separos, y ahí nos tienen. Ya ves que te quitan todo, cartera, latas, dinero y teléfonos. Mi compa llevaba un celular nuevo. Y el *puerco* le dice que si se lo daba no pasaba el registro, porque ya andaban bien perros ahí. Y mi compa le dice que sí, que nomás le regresara la memoria del teléfono porque ahí tenía sus fotos. Pues ni modo de decirles que no, ahí ellos tienen las de ganar. Mejor negociar y no perder todo. Igual pensamos que así no nos iban a bajar nada más. Pues en la mañana que nos sueltan, y que mi compa pregunta si le habían

dejado la memoria. Pues que no hay nada. Nos bajaron las latas, el celular y la lana. Lo bueno es que hay una escuela por ahí, y nos tocó la entrada. Y ahí nos tienes pidiendo pesos para agarrar el transporte e irnos a nuestras casas. Son bien malditos los pinches puercos, te tratan como quieren, en una de esas, nos desaparecen y nadie sabe nada. (Scrom, 2016)

Dentro de los códigos de *pintar ilegal*, este miedo no es expresado como tal, sino en forma de adrenalina, porque, la adrenalina es controlable y más digna que el miedo. Aunque ellos dicen que es una cuestión de adrenalina y de temple, este temor ilustra un fallo importante en el sistema: el hecho de que los condenen por usar de manera *indebida*, según las leyes, da la sensación de permiso a quienes detentan la autoridad de abusar de ellos. Reguillo menciona algo importante respecto a los espacios públicos, son arenas de negociación, donde existen relaciones de poder desiguales (2005).

En este caso, quienes detentan una posición favorable de poder son quienes marcarán las reglas y regulaciones de uso y comportamientos. Los otros, están obligados a negociar en términos menos favorables para ellos: la incompleta expresión de sí, cumpliendo el gusto de los dueños de los muros, o relegando su propia voluntad y sentido de la pinta es un trato desfavorable para los pintantes. Esto no siempre supone un problema, sobre todo si hay una ganancia de por medio, ya que, en algunos casos, los pintantes miran en su práctica, una oportunidad de ganarse la vida ya sea trabajando en la decoración mural, o buscando becas institucionales. Pienso que hay en la remuneración algunos mecanismos para equilibrar la situación.

Tanto una como la otra ilustra lo que De Certeau refiere cuando habla de prácticas de desvío, o escamoteo (1996). En estas, los practicantes, o pintantes, pueden valerse de los

mecanismos del discurso dominante para obtener pequeñas victorias personales, ya sea simbólicas o materiales. En este caso, quienes aplican para una beca institucional, tienen, de antemano, acceso más fácil a ciertos espacios, pues, si estas instituciones son gubernamentales, respaldan al pintante al pedir permisos, y pagan, en forma de beca, por viáticos, material y honorarios. Incluso, este tipo de negociaciones, pueden otorgar mayores oportunidades a los pintantes: exposiciones en galerías. Sin embargo, aún con eso, deben ser cuidadosos, pues, estas becas no siempre tienen las mejores intenciones. Por un lado, la idea de controlar a quienes están pintando siempre es una posibilidad. La segunda, este tipo de permiso es perverso, pues, parecería que abre las puertas a un diálogo entre pintantes e instituciones gubernamentales en el caso del IMAC o el IMJUVE, cuando no siempre es así. Más bien, replica la idea de la permisibilidad condicionada.

Existe en este caso, una discusión tanto entre académicos como entre pintantes respecto a la ilegalidad, pues, hay quienes opinan que estas expresiones, al ser contestatarias deben ser, de facto, hechas en el anonimato y en la ilegalidad. Sin embargo, me parece que hay distintas maneras de ser contestatarios, incluso de manera más sutil, y de una manera estética. La intención del estencil, el cartel, el *sticker* y algunas formas más sofisticadas del graffiti están en esta tónica, sobre todo cuando se utilizan en acciones colectivas y movilizaciones políticas. Sin embargo, aun cuando no operan bajo bandera política, están creando una postura política: la de la colectivización de los espacios.

5.2. La barda como puente, frontera y espacio

Una vez conseguida la barda y realizada la pinta, la barda se metamorfosea. Si bien no fue tomada de manera ilegal, y se realizó con permiso, existe una confrontación simbólica con el sentido mismo de propiedad: aquello que pertenece al dueño porque fue pagado y es

habitado por él se ve apropiado, tanto por el pintante, como por otros viandantes a partir de la pinta. Este cambio, o metamorfosis se puede explicar con los conceptos de *espacio*, *lugar*, *muro*, *frontera* y *punte*.

De Certeau, hace distinción entre los términos de *lugar* y *espacio*. Para él, el lugar se refiere a lo propio, el “orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia” (1996:129). En este sentido, el lugar es un sitio propio, el cual no puede ser ocupado por otro. Sin embargo, la barda puede fungir como un doble lugar, pues al tener dos caras, está en la frontera entre un sitio y otro. El espacio, por su parte, dice el autor, es un lugar practicado, pues, cuando se le dan múltiples sentidos a éste, se convierte en una oportunidad de entablar relaciones. Éste abre la posibilidad a la diversidad de significados. De esta manera, posibilita encuentros o desencuentros, implica la relación entre sitios o lugares. La barda, al convertirse en receptáculo de dos lugares, se hace *espacio*, (De Certeau, 1996). La condición para que este proceso tome lugar es la práctica del mismo, o sea, entablar otras maneras de hacer y de usar esa barda.

Al convertir la barda, cuya función en primera instancia es la de delimitar un espacio privado, en un lienzo, se plantea otra manera de utilizarla. En este caso, el muro adquiere una función comunicativa y practicable para otros, no sólo para el pintante. Alvarado plantea el espacio público como un lugar privilegiado para el proceso de comunicación porque es “colectivo y gritón” (2005). La libertad de acceso también juega un papel importante, pues privilegia relaciones sociales e intercambios culturales. Ella entiende a la barda como este espacio público. En este caso, el espacio no sólo es *gritón* en un sentido de denuncia con

consignas políticas,⁴³ la función principal es la de crear un posicionamiento respecto al uso de los lugares públicos.

De esa manera, los pintantes proponen el espacio público como de uso colectivo, y denuncian de manera indirecta la permisibilidad condicionada.⁴⁴ Lo es principalmente por los procesos que se detonarán durante la pinta⁴⁵ y una vez terminada ésta, pues, ya que está elaborada en vía pública, está sujeta al escrutinio de quien transite por ahí. La barda deja de ser completamente del dueño del inmueble. A partir de estos procesos, la barda se hace bicéfala. Se hace pública, pues ya no sólo resguarda lo secreto del hogar, no sólo define un límite, sino que, cualquiera tiene acceso a ella, todos la observan.

5.2.1 La pinta es un proceso colectivo

En cuanto a la pinta, existe un proceso curioso, una vez que sale de la cabeza y de la libreta del pintante, deja de pertenecerle, aun cuando tenga su nombre o firma en ella. Una vez afuera, es potencialmente apropiable por cualquiera que pase y tome una foto, la suba a la red y le ponga un título o significado personal. De esta manera, tanto la barda, como la pinta dejan de ser privadas, para ser de dominio público. Jios lo expresa de la siguiente manera:

Al principio [el graffiti, para mí] fue algo como de popularidad y que la banda que estaba haciendo graffiti te reconociera y te respetara. Que la banda viera mis pintas, que las criticara, que las tachara. Después como que recapacitas. Te das cuenta de que estás con la gente, estás en la calle y lo que pintas, pues obviamente tiene que tener un fin a la gente, lo tiene que entender. Lo que haces ya no es para ti, sino que es para

⁴³ Aunque los casos que presento más adelante sí lo son.

⁴⁴ Los pintantes no son los únicos que negocian el libre uso de los espacios; artistas callejeros, ambulantes, peatones, ciclistas, son otros sujetos cotidianos que pelean su propio lugar, o que determinan que hay distintas maneras de organizar el espacio.

la gente. Como está afuera, ves a la gente y lo aprecia. Lo interesante es que, a veces, lo que quieres transmitir, la gente ni siquiera lo entiende. Hay personas que sí, y hay personas que ellas mismas te dan su interpretación de la pinta, a partir de su cultura, de lo que tiene adentro. (Jios, 2016)

Con esto, Jios hace evidente que, una vez que se percata de la potencialidad de la pinta, se hace responsable. No es que comenzara a pintar consignas, aunque en algunos casos sí tomó banderas políticas, como en el caso de los 43 chicos desaparecidos de la Normal Rural de Ayotzinapa por el Estado en Iguala. Sin embargo, aprovecha la práctica como un espacio de expresión con la intención de dejar algo a quien lo ve, normalmente elementos que lo representan. El proceso adquiere un matiz dialógico, en el sentido en que, las personas responderán a lo que ven, interaccionan con ésta, ya sea tomando una foto, ya sea platicando con ellos, al momento de la pinta.



Imagen 39. Grabado a los 43 por Jios. Imagen proporcionada por Jios, 2016.

Alvarado propone otra manera de mirar al lugar. Para ella, antes de ser *lugar*, es un *sitio*, sin significado, solo un objeto físico. Es hasta que es apropiado por una persona que se vuelve lugar (2005). Para ella y para De Certeau (1996), en la práctica del espacio existe la apropiación de éste. Para que ésto suceda debe haber un cambio simbólico en el sistema de significados asignados al sitio o lugar (Lefebvre, 1978). Este cambio refiere a la constante contradicción entre el espacio regulado y el espacio simbólico, el de la esfera de lo cotidiano. En el caso de la pinta, los significados son cambiados a partir de las experiencias vividas. Si revisamos las narraciones de Jios y Kíimil, ambos hacen hincapié en el trato con la gente. Salir a pintar es significativo para ambos porque pueden interactuar con las personas. La barda adquiere ese nuevo significado, no sólo es lienzo, es *punto de encuentro*.

En términos de Reguillo, la barda se metamorfosea en el concepto de frontera (2005). Ya no es en sí misma un límite, sino un punto que marca el encuentro en distintos sentidos: entre el dueño y el pintante, entre el pintante y el espacio, y entre el espacio y los viandantes. El dueño, al tejer una relación, aunque sea efímera en la mayor parte de los casos, cede, de manera simbólica e inconsciente la propiedad absoluta del muro. El pintante modifica el espacio al tiempo que puede recuperar elementos de éste para plasmar en su pinta. El espacio cotidiano de los viandantes se ve modificado creando ya sea respuestas de rechazo o de aceptación. Para ellos, la pinta podría ser una mancha, algo no grato en su propio paisaje urbano, o una buena fotografía para compartir por vía de los medios digitales.

En ambos casos, la barda intervenida demuestra la contradicción, no sólo en el uso, sino en términos más estructurales: la propiedad, base importante del sistema en el que vivimos se ve retada de esta manera. La idea de frontera que De Certeau maneja, por su parte también recupera esta contradicción. Para él, la frontera alude al cuestionamiento respecto a

quién le pertenece, pues, al tiempo que separa, también articula. En este caso, la frontera no es límite, sino mediadora (1996). Sin embargo, debo ser certera en mi propuesta, la acción de pintar no es la que da el elemento mediador a la barda, sino los procesos detonados de pintar, como el poder narrarse a sí mismos y compartirlo con otros. Estas narraciones, o lo que De Certeau llama *relatos*, convierten la frontera en puente, libera al lugar de la congelación política al que la cultura dominante lo condena, al hacer público lo que era privado, y destruye la individualidad generando colectividad.

Cuando Arfuch habla de dialogismo, se refiere a la interlocución entre una y otra parte (2002). En este caso, la acción de pintar, como bien mencionan estas narrativas que presento, detonan encuentros con los dueños, con los familiares de los dueños. Se crea un espacio de compartición. El relato es la experiencia de haber compartido, de haber platicado, de haber comido con ellos. La odisea de haber encontrado el lugar, haberse atrevido a pedir la barda, haber pintado y haber interactuado. La pinta representa todo esto. De la misma manera, para quienes pasaron por ahí y vieron la pinta, el hecho de haber caminado, haberla descubierto, haberla interpretado y asignado un significado personal, cambian el sentido de la pinta: de ser una transgresión al orden público, de ser un simple elemento estético que da color a la calle, da muestra de todo un relato del espacio.

5.3. La importancia de estar en la calle: manifestación y denuncia pública

Si el permiso es normalmente condicionado, ¿por qué seguir buscando muros *que den a la calle*? ¿Por qué no buscar espacios que les pertenezcan o que se encuentren en el ámbito de lo privado para tener el control de lo que pintan? Para Rojo es claro:

El arte es político, y tiene que hacer catarsis. En esta onda, creemos que la mejor forma en la que puede hacer catarsis algo estético, el arte o la propaganda, o de

transmitir, es en la calle, porque es donde la gente se lo puede apropiar. Porque deja de ser un sujeto pasivo que solo va a la galería a observar la obra del gran maestro. O sea, sí te fijas, en la galería, en muchas ocasiones no se pueden tomar fotos porque se puede dañar la obra y estas cuestiones se cuidan. Y en la galería siempre va a ser la obra del maestro. Por eso si tú le tomas la foto a una de estas [propaganda o pintas], y no sabes de quién es, lo subes a la red, desde cierto punto ya te lo estás apropiando. (Rojo, 2016)

Tal parece que la recuperación de las calles es un asunto principal en algunos de ellos. No siempre tiene que ver con una cuestión política, en el sentido de la denuncia o de ideología. La cuestión es recuperar las calles como espacio donde la gente puede expresarse, manifestarse, recordar que la calle es pública en tanto puede ser apropiable. Esto último puede sonar paradójico, pues, si recordamos las características que Rabotnikof encuentra respecto a lo que es lo público y lo privado, una de ellas marca que lo público no es enajenable (2015). En este caso, lo es en tanto que esa enajenación, ese potencial de ser apropiable es simbólico. Además, la calle es de libre acceso, en la mayoría de los casos (Alvarado, 2005).

Cano habla de un problema muy actual en las ciudades, son ideadas y diseñadas para ser escenarios. Los espacios urbanos son arreglados en función de que sean agradables para la vista, y sólo eso. Se valen de lo estético para brindar un valor a los espacios. A esto le llama la *derivada del movimiento*: el espacio público está demasiado empobrecido debido a la regulación de usos, de manera que desaparece su función principal de lugar de sociabilidad (2011). De esta manera, una pinta se juzgará desde la sociedad y el Estado según el valor estético y según si su realización fue consensuada pues la lógica es la crear *ciudades escenario*.

De esto habla Lefebvre cuando plantea que la producción de los espacios está en constante contradicción con los espacios de producción (1974), pues, éstos últimos lo que buscan es generar riqueza antes que subjetividades. Al generar espacios de producción (económica, en este caso), se crea un estatismo, y la regulación es mayor. En términos de ciudadanía, se produce un “congelamiento político,” en donde el espacio pierde movimiento (De Certeau, 1996:142), por lo que también perdería su propio sentido de confluencia. Cano también observa que, los espacios, al ser escenarios, son diseñados de manera que las personas los caminen sin experimentarlos.

Es por lo anterior que, De Certeau propone que, la manera de producir el espacio es practicándolo, o sea, experimentándolo (1996). Aunque él propone que la manera por excelencia de practicar el espacio es caminarlo, me parece que otra *manera de hacerlo* es pintándolo, sobre todo porque, aunque no sea una cotidianidad generalizada como el caminarla, sí implica una práctica contundente que, además, deja marca y, por ende, confronta de manera directa a lo que este autor llama la cultura dominante. En términos de Lefebvre, se crea un subsistema de significación: una manera propia de producir el espacio (1978), desde lo que “tenemos dentro” como refiere Jios.

Ahora hablo de arte (en el sentido en que Rojo lo toma), y de propaganda. En este sentido, hablo de las expresiones gráficas urbanas con motivos de manifestación y denuncia política, ya no como un ejercicio de configuración personal como en los apartados anteriores. Este tipo de graffiti sí construye el *espacio gritón* del que habla Alvarado (2005) y de quien tomo prestado el término. Aquí, el motivo es encontrar un espacio donde se pueda manifestar lo que de otra forma no encuentra manera: el estencil, algunas formas del graffiti tienen esta función. En este caso, el espacio también se está construyendo como una arena de

organización colectiva (Reguillo, 2005). La calle, por ende, es fundamental, pues, es la arena de organización y de acción por excelencia.

5.3.1 Momentos disruptivos: organización y acción colectiva

Reguillo encuentra que, un detonador de organización social es siempre un momento disruptivo en un nivel macro estructural (2005). Ella revisa el caso de una explosión masiva de ductos de gas en una avenida importante en Guadalajara. A partir de este momento, se hacen manifiestos respecto a los distintos significados que dicha avenida y sus elementos urbanos tenían para los habitantes. Asimismo, es el detonador de un proceso de organización vecinal en favor de hacer valer sus derechos. Para este apartado, retomo un momento disruptivo sucedido en Puebla hace dos años, y del cual hablo en la Introducción de este trabajo: el asesinato de Ricardo Cadena. Al igual que la explosión de ductos de gas que menciona Reguillo en su investigación, este hecho tiene un alcance importante en los grupos de pintantes en Puebla y otras latitudes próximas que hacen visibles las distintas maneras de operar en la calle. Asimismo, esto les dio pie para organizarse y denunciar.

Después del asesinato de Ricardo y, aún en la efervescencia de la criminalización de las expresiones gráficas urbanas, un grupo de autodenominados artistas, graffiteros y personas que se dedican a la gráfica decidieron tomar las calles en forma de una acción colectiva que denominaron “Yo pinto con Gis.” El nombre de la acción, o serie de acciones, fue un intento de ironizar el hecho de que el policía haya declarado haberle disparado a Ricardo por haberlo visto pintando con gis una pared.⁴⁶ Ellos decidieron tomar las calles de la mejor manera que sabían: pintando. En este caso, es evidente la razón por la cual se busca

⁴⁶ Ver capítulo 1. Estudios sobre graffiti.

que la barda *dé a la calle*, es la manera en que podrían protestar para mostrar su indignación por lo que pasó.



Imagen 40. Yo también pinto con gis. Fotografía recuperada del trabajo e campo. Puebla, 2016.

Aunque ésta fue una acción colectiva, en el sentido en que decidieron honrar a Ricardo a partir de las pintas, las acciones específicas fueron diversas: fanzines, intervenciones gráficas del espacio y la toma simbólica de una plaza pública fueron algunas. En el Jardín de la Concordia, en San Pedro Cholula, la pista de *skate* fue intervenida con pintas, pues se supo después que el chico era *skater* y no graffitero. En San Andrés Cholula, algunas pintas fueron elaboradas en su honor. En colonias de Puebla también se realizaron pintas masivas: Rojo organizó un evento de intervención gráfica en la colonia Guadalupe Hidalgo (ver Imagen 40). La leyenda “Las calles te nombran” principalmente en medios digitales, fue adoptada como un hecho significativo, pues, la idea fue traer a la esfera pública un tema que la mayoría de los medios masivos manejaba como una tragedia, como nota roja

en lugar de un asesinato perpetrado por el Estado. Además, la frase reconoce el potencial comunicativo que la calle tiene.



Imagen 41. Ricardo Cadena, Memoria Viva. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Parque de Skate, San Pedro Cholula, 2016.

La función de realizar pintas en la calle es evidenciar las situaciones que, de otra manera no podrían ser visibilizadas. Al hacerlo de manera estética, se busca asegurar su permanencia, lo que Irene Cano nombra como *transgresión autorizada* (2011), y que es distinto al permiso condicionado, pues en el primero, la calle se toma por la fuerza, o sea, sin permiso. En este caso, se juega con los elementos aceptables de la cultura dominante, de manera que el mensaje pueda ser efectivo. Más aún, la calle permite, aunque sea de manera efímera, una posibilidad de organización donde los individuos son libres de responder de manera subjetiva. Cada pintante apoya con lo que pueda apoyar y desde su propia trinchera. Kímil, por ejemplo, que se considera neutro en torno a temas políticos, decidió hacer su

homenaje en sus propios términos, pues, en este caso, el evento que detonó la movilización lo movió personalmente:

¿Sí supiste del chavito al que le dispararon? ¿Ricardo Cadena? Entonces, nos estaban diciendo que hiciéramos un muro como de ese rollo. Pero a mí se me hace medio mala onda, como que continúa ese acto violento, ¿no? Como, por ejemplo, poner un policía acá disparando, o algo así. Es una imagen muy pesada y violenta. Entonces, yo quería cambiar un poco eso, y pues, hacerlo sin hablar de eso, y aún así hacer algo chido, ¿no? Entonces, para mí, ese muro era, como del respeto a los seres. Así como a la vida. Estuvo chido, ya al final se lo dediqué. Le puse, “dedicado a Ricardo Cadena.” Hasta abajo lo tiene escrito. (Kímil, 2016)



Imagen 42. Dedicado a Ricardo Cadena, por Kímil. Fotografía recuperada del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.

Kímil opta por pintar un niño abrazando a su perro, en una alegoría de respetar toda forma de vida. Sus propias convicciones determinan crear una nueva narrativa de denuncia alegando a la paz, y abandonando todo modelo tradicional de denuncia: la sátira, elementos

violentos, o incluso relacionado con el hecho en sí. Su manera de hacer es mencionar de una manera agradable a la vista, conmemorando, sin hacer uso de imágenes violentas, para no replicar esa violencia. Puede ser que, para sus compañeros, esta manera de hacer resulte blanda, poco efectiva y hasta, egoísta, pues, parecería que da primicia a la elaboración artística que al mensaje político que, las expresiones gráficas urbanas deberían tener. Aún así, es la manera en que Kíimil conmemora el suceso y honra al compañero caído.

La situación de Rojo fue distinta. En esta ocasión optó por no pintar. Más bien, decidió organizar y movilizar a quienes pintan. A él le tocó donar la barda de su casa para que otros pintantes se manifestaran. Su labor fue principalmente por medio de las redes sociales digitales. Sin embargo, ¿cuál es la función de estas movilizaciones colectivas? En primer lugar, el asesinato de Ricardo, como ya mencioné, fue manejado como una tragedia y no como un asesinato perpetrado como un representante del poder. Movilizó a los pintantes porque saben que es un riesgo que todos corren, el de morir en un ataque de la autoridad. Muchos de ellos, de hecho, podrían contar experiencias escalofriantes respecto a lo que ellos o sus compañeros han vivido, por lo que el tema les implica.

Para él, a diferencia de Kíimil, el mensaje debía ser claro y contundente. Además, pretendía visibilizar el caso a la sociedad en general, por lo que los muros se vuelven megáfonos, y las bardas espacios de participación colectiva, pues, gestiona distintos niveles de participación: donación de bardas, donación de pinturas y/o bocetos, actividades afines como performance de danza, rap improvisado y, por supuesto, las pintas. Para Rojo, el sentido de la pinta está en politizar a los públicos, en este caso, su objetivo se logra, pues, *la banda se suma*.

Teniendo en cuenta estas dos experiencias dentro de una misma temporalidad y como respuesta al mismo momento disruptivo, noto sus claras diferencias. Para el primero, implicó un ejercicio personal, en donde el muro es un espacio de expresión creativa y emocional, donde la inspiración puede surgir un acto violento, pero que, en sí misma no puede ser uno. El *arte*, aún en su faceta urbana, debe servir para inspirar y crear un sentimiento positivo a las personas. Para el segundo, implica un puente entre personas con una causa en común, es un espacio político de encuentros, de acción organizada y donde se construyen los sujetos políticos, en tanto denuncian y participan.

5.3.2 Transgresiones autorizadas y mensajes no permitidos

El caso de Karas es por demás conocido. Él fue uno de los pintantes que elaboraron la pinta en la que fue la escuela preparatoria a la que acudía Ricardo, barda que borrarón unos meses después sin aviso y de manera arbitraria.⁴⁷ Su caso es particular pues, a diferencia de los demás, él pudo conocer personalmente al papá de Ricardo, quien, después, reconoce como una de esas personas que causa los procesos autorreflexivos, que interpelan y permiten replantear los propios anclajes de sentido, y con quien terminó formando un lazo de camaradería:

¿Sí conoces a Fernando? El papá de Ricardo Cadena. Estábamos pintando a su hijo. Yo fui porque Saíd me escribió. Me dijo, “wey, vamos a hacer esto con la familia.” Estábamos al pedo. Que es distinto a decir, vamos y pintamos en cualquier lado. Pues como era con la familia y todo, pues acepté. Y apenas que estuvimos aquí hace unos días, el sábado pasado, ya me habló Fernando y me dijo, “qué onda. Estás acá, pues vamos a vernos.” Ya nos llevó a unos pulques a comer y todo. Y sí anduvimos

⁴⁷ Como lo refiero en la Introducción.

platicando con él. Fue fuerte la cosa, le mataron a su chavo, un morro, un balazo... (Karas, 2016).

La pinta de Saíd y Karas fue borrada semanas después, presuntamente por la frase con la que acompañaron el retrato de Ricardo: “Los jóvenes no seguiremos siendo víctimas de su violencia de Estado,” aunque la declaración oficial de la directora de la escuela fue que, el proyecto original de esa barda era ser cubierta de azulejo (Manzano, 2016). En este caso, esta pinta tuvo un objetivo compartido con la familia y deudos del chico, pues, ésta dio la oportunidad a los pintantes de convivir con ellos y de conocer un poco más sobre él, a manera de rito fúnebre, la elaboración permitió seguirlo recordando al mismo tiempo que el caso llegaba a los medios locales. Se convirtió en una especie de memorial.



Imagen 43. Memorial a Ricardo Cadena. Tomada de occidente.mx, 2015.

Es doblemente sospechoso, y hasta cierto punto, indignante el hecho de que la pinta haya sido retirada, pues, no sólo fue un homenaje, o una denuncia a un evento que implica a todas las juventudes del país, en un momento en que las prácticas juvenicidas están a la orden del día, ya sea por muerte biológica o por la negación de condiciones y vidas dignas (Valenzuela, 2015), sino que se consolidó como un espacio biográfico en la conmemoración

de una muerte, una forma más de negar los espacios y de abrir la interrogante, ¿a quién le pertenece la cara externa de una pared? Y sobre todo, ¿qué se puede decir y que está prohibido en el espacio de uso público?

En este caso, la transgresión autorizada que propone Cano (2011) adquiere una complejidad mayor, pues no sólo se trata de hacer la figura estética, y agradable a la vista. Más bien, se trata del mensaje que éste da y en dónde lo da. La acción de haber hecho este muro tenía dos sentidos, el primero como conmemoración desde las expresiones gráficas, que incluyó el momento de compartición entre familia, amigos y pintantes. Este, como acto fúnebre, implicó manejar y socializar las emociones de los involucrados, formando un espacio de compartición interlocutiva (Arfuch, 2002), tuvo un fin del ámbito privado. El segundo sentido involucra observar la intervención del muro como un acto político, dictando una sentencia muy poderosa: se hace responsable al Estado. Más allá de culpabilizar al responsable directo, el subdirector de policía que accionó el arma da cuenta de todo el contexto estructural de la situación.

Inicia como un estigma, algo que parecería suceder sólo en el ámbito de lo privado, una señora moviendo la cabeza cuando ve a ciertos jóvenes, con ciertas apariencias y llevando a cabo ciertas prácticas. Da igual si se drogan, roban, o no lo hacen. Tienen la apariencia de hacerlo, son responsables del delito de portación de rostro (Valenzuela, 2015). Escala con la idea de violación de la propiedad privada por fines perversos, como práctica de vagancia, de irrespetuosidad. Las leyes y reformas establecidas lo hacen aún mucho más perverso, pues ya es una situación de permisos regulados y sus respectivas consecuencias legales, el hecho de manifestarse, ya sea con aerosol en la calle, o en una plaza pública para denunciar un hecho de violencia política, ya es ilegal si no se hace como la misma ley

establece. La ley, como aparato de control institucional, y la sociedad, que condena las malas prácticas, como otra forma de control son entes poderosos que condenan a los sujetos que salen de la norma (Foucault, 2001).

Termina en un hecho de revictimización, pues el discurso oficial, que se ve permeado en ciertos sectores de la sociedad dictamina que al chico lo mató su propio comportamiento disoluto. No fue el hecho de que no haya espacios libres de expresión, ni el hecho de que, ser joven nos haga siempre sospechosos, y potencialmente peligrosos. La frase, “Los jóvenes no seguiremos siendo víctimas de su violencia de Estado,” es poderosa porque pone de manifiesto todo lo anterior. El hecho de que la barda en la que el mural fue elaborado sea considerada de *propiedad privada* es la estocada final. Este tipo de razonamientos y denuncias están bien, según la narrativa de la cultura dominante, en ámbitos privados. Se puede poner en los muros virtuales de Facebook, pero no en la barda de una escuela, aun cuando la cara externa de la barda se encuentre en un espacio virtualmente público. Aun así, existe una resistencia sutil que pugna por reclamar los espacios.



Imagen 44 y 45. Esténcil y carteles esporádicos en vías públicas. Fotografías recuperadas del trabajo de campo, 2016.

5.4 El espacio es colectivo, pero no público

Ante el panorama antes presentado, sólo me resta concluir que, si bien, el espacio público debería de ser de libre acceso, sus condiciones y regulaciones no permiten ese acceso. En el discurso, es de libre tránsito, en el sentido en que una persona puede tomar su automóvil y

manejar de su casa al cine sin el temor de que alguien lo limite. Un peatón puede caminar por un parque o una acera, una persona puede pegar carteles en los postes solicitando personal o buscando a su perro. En una barda está permitido colgar propagandas, siempre y cuando no hieran la sensibilidad de nadie, por ende, se debe pedir permiso o pagar en caso de querer ocupar un espacio privado.

Sin embargo, en la práctica, los permisos están condicionados, y hasta las transgresiones tienden a ser previamente autorizadas (Cano, 2011). La censura por parte del Estado está a la orden del día, pero la campaña más utilizada es la de la criminalización de la protesta. La tendencia al control, incluso de la vida privada es tal que, segregan los asuntos que se consideran del ámbito privado, como los sentimientos y las expresiones de sí, de los asuntos públicos. Los grupos que no pertenecen a la norma son a su vez señalados y sutilmente arrinconados. Entonces, puedo concluir que, el espacio público está tomado. Ya no se puede vislumbrar como ese espacio donde se puede construir el sujeto político, en donde se pueden poner en la agenda los temas de relevancia social para la ciudadanía, pues está supeditado a los intereses del discurso dominante como propone Habermas (2004).

Kosak (2008) propone que las bardas en Latinoamérica fungen como ese espacio. Para Alvarado ve en estas prácticas la *democratización* de espacios, en el sentido en que plantea posibilidades libres de medios que, de otra manera sería imposible o muy complicado llegar. Su planteamiento es que está ahí, listo para ser apropiado. Sin embargo, estas reflexiones no encuentran su anclaje en la práctica. Es en esta donde se pone de manifiesto su falla principal. Mientras se busca entender al espacio público como un megáfono gigantesco, en la línea del espacio gritón (2005), existe un factor humano y regulador que, ya sea que permita de manera

condicional ciertas expresiones, por la vía legal, o que, de manera contraria, plantee una transgresión permitida (Cano, 2010) por la vía de la ilegalidad.

En el planteamiento de Habermas, el espacio público funge como punto de encuentro que se basa en la construcción de consensos (1994). En el planteamiento de Reguillo, por el contrario, existe además un factor organizativo y apropiable en términos de los significados que se asignan al espacio, y estos pueden ser compartidos o no con otros actores o practicantes del espacio (2005). El hecho es que pocas veces es compartido con el discurso oficial, lo que genera más bien, desencuentros.

Para Lefebvre, las confrontaciones o conflictos son elementos clave que construyen el espacio de lo público (1978). Él propone que es la arena donde se encuentran los sistemas de significados dados por ese discurso dominante, y se ve retado por la vida cotidiana, los subsistemas de significados. En este caso, habla de una construcción propia del espacio por medio de la apropiación. Sin embargo, en la propuesta de Lefebvre no hay un fin en esa confrontación, más bien, implica una especie de relación dialógica,⁴⁸ algo que sucede. En este caso, encontramos el reclamo al libre uso y acceso de espacios urbanos en la forma de la pinta. Este reclamo puede ser consciente, como es el caso de Rojo, o inconsciente e involuntario, como es el caso de Jios.⁴⁹

Cuando Kosak ve una oportunidad de participación en los muros, al estilo que plantea Habermas (2008), olvida el otro lado de la moneda: la confrontación (Reguillo, 2005), o desencuentro basado en el conflicto (Lefebvre, 1978). El uso de las bardas está condicionada al permiso, y este depende de que al regulador le parezca apropiada la pinta. Si se realiza de

⁴⁸ Después plantearía que es dialógica en su Crítica a la vida cotidiana.

⁴⁹ Aunque él llega a reconocer la limitante de la permisibilidad, y lo ocupa como una razón para ilegalear.

manera ilegal, el pintante corre el riesgo de ir a la cárcel, de sufrir abuso policial, o incluso de morir, como en el caso de Ricardo Cadena. Para Habermas, la esfera pública es un espacio al que todos tienen acceso equitativo (1994), y que, como ya mencioné encuentra su objetivo en el consenso. Sin embargo, la práctica demuestra giros contrarios.

Para Chantal Mouffe, el espacio es una construcción en términos de participación política, la cual encuentra su base en la aceptación de la existencia de adversarios políticos y, por ende, en el disenso (2014). Esto significa que, cuando hay adversarios políticos, se nutre la política y, por ende, se fomenta la participación. Cuando habla de adversarios no está hablando de enemigos, sino de antagonistas, pugnando en un proceso que ella nombra *lucha agonista*. De cierta manera, en su planteamiento está hablando de los desencuentros, y los reconoce como una manera de nutrir el espacio público.

De esta manera, el espacio público no sólo se nutre de encuentros y desencuentros, sino que reconoce estos desencuentros. Reconoce en las distintas maneras de hacer y maneras de utilizar un valor. Aunque ella habla en términos de la construcción de un modelo democrático, me parece que encuentra una definición interesante del espacio público, pues, en esta, se reconoce el libre acceso y no sólo el libre tránsito de la vía pública. Entiende su dimensión expresiva y no sólo contemplativa. A partir de este razonamiento, encuentro que las expresiones gráficas urbanas ponen de manifiesto la limitación de lo público del espacio. En su lugar, los pintantes proponen un espacio de uso colectivo, en donde ellos expresan, y los habitantes, dueños, y autoridades replican, generando un diálogo, que no siempre es interlocutivo, pues no siempre está dispuesto a escuchar o a aceptar el discurso del otro.

Para Mouffe, en términos de ciencia política, “una democracia eficaz exige una confrontación de oposiciones políticas democráticas. Si esto no ocurre, siempre va a existir

el peligro de que esta confrontación democrática sea remplazada por una confrontación entre valores morales no negociables o formas esencialistas de identificación,” (2014:26). La aceptación del antagonismo, por ende, es esencial: no se trata de declarar vencedores sobre derrotados, sino de generar procesos que permitan la representación de los grupos. A esto lo llama consenso conflictual, pues, aunque se busca llegar a un consenso, éste se basa en el disenso.

Si lo aplicamos al tema sobre las prácticas del espacio público que proponen los pintantes, para que fuera público debe ser agónico: un espacio donde se producen encuentros, pero también desencuentros pues en este proceso se acepta la no compatibilidad en subsistemas de significados y se construye desde ese entendido. Las pintas pueden ser un marcador de estos desencuentros, sin embargo, la manera en la que se representan en la opinión pública, tanto la pinta como el pintante, no es precisamente como un antagonista. En muchas ocasiones, son concebidos como enemigos, y sus pintas tapadas. Al no haber esta apertura a los distintos usos del espacio, no podemos hablar de una esfera o espacio público como tal. Sin embargo, esto no quita el carácter político de las pintas y de sus pintantes, pues, como ya mencioné, su labor es incitar al libre uso de los espacios en favor de la expresión y del libre acceso, no sólo de consignas, sino de las experiencias subjetivas.

El espacio colectivo plantea un espacio posible en tanto es tomado. Implica pequeñas resistencias diarias y no conformidades. Implica un cambio de paradigmas en cuanto a propiedad y en los límites de lo público y lo privado. Incita a plantear maneras creativas de expresión de sí y de manifestación pública, pero, sobre todo, denuncia y propone.

A MANERA DE CIERRE.

EL SUJETO PINTANTE

A través de las narrativas que estos pintantes compartieron conmigo pude entender distintos procesos humanos, pero también sociales que se llevan a cabo de manera diaria. A lo largo de estas páginas, he querido describir de manera densa (Geertz, 2001) los procesos que se llevan a cabo en la práctica de las expresiones gráficas urbanas, lo que implica ser pintante, y la manera en que los sujetos se construyen a partir de la práctica de los espacios y sus momentos biográficos. Con este trabajo pretendí ir más allá de lo aparente, más allá de los colores en las calles, de los rayones o las pintas más elaboradas. Mi intención fue mostrar los procesos gestados detrás de dichos colores y formas, fue entender a fondo a la persona, al practicante, al sujeto: al pintante. En pocas palabras, entender al sujeto detrás de la pinta.

Este último capítulo lo dividí en tres partes. En la primera parte doy un cierre a mi análisis conjuntando los aprendizajes adquiridos y redondeo mis ideas principales. En la segunda parte reflexiono sobre los retos y obstáculos tanto analíticos como metodológicos que se me presentaron y tuve que trabajar en el camino. Por último, refiero algunas nuevas líneas de investigación que podrían seguirse después de este proyecto. Presento las que me parecen más relevantes, que aparecieron de manera constante, pero por cuestiones de tiempo, o de la misma estructura de la investigación no pude considerar aquí.

6.1. El sujeto pintante es una construcción de sí

Para la elaboración de este trabajo seguí dos ejes principales: por un lado, entender al sujeto pintante como biográfico, pero por el otro lado, también como un sujeto espacial. Esto significa que crea sus subjetividades a partir de las experiencias que vive en la cotidianidad: las personas que conocen, los lugares que visitan y las experiencias que viven generan una serie de procesos que les permite autorreflexionar en conjunto con dichos lugares, personas

y experiencias, pues son intersubjetivos, se construyen en colectivo, aunque tienen sus particularidades. Además, la práctica misma propone un proceso de colectivización del espacio, en tanto reclaman las calles, plazas y muros externos como espacios de expresión propia, pero también de denuncia y manifestación social.

De las particularidades es de donde surge mi necesidad de construir a un sujeto pintante en lugar de un *graffitero*, un *artista plástico* o un *artista urbano*, con su larga lista de posibilidades. Como presento a lo largo de los capítulos anteriores, estos chicos han pasado por una serie de procesos que les han permitido construir sus propias subjetividades.

6.1.1 Narrativas, prácticas y autodenominación

En la mayoría de los casos, aunque se identifiquen con un estilo más que con otros, al final reconocen que han logrado construir un estilo propio condicionado por su propia trayectoria de vida, lo que significa que, siguen sus propias reglas, y negocian con las dadas por la estructura social: de esta manera, aunque Jios indica que inició en el graffiti, y aunque la mayor parte del tiempo pinta con otros graffiteros, toda la experiencia acumulada lo ha convertido en su propia versión de un artista gráfico que fue graffitero.

Su paso por las distintas crews que acompañaron su proceso, como su ingreso al IAVEP o su experiencia en el TEBAC le dieron nuevas herramientas y le presentaron nuevos caminos. Al final de su vida, conjuntaba el graffiti, las artes plásticas y la gráfica en lo que él llamaba “su propio estilo” en donde podía pintar con aerosol, pero también con pinceles y brochas, sin que le presentara un conflicto, pues, “ya había pasado por todas las demás situaciones,” ya sabía cómo era ser ilegalero, graffitero, artista urbano y legal. Él había dado clases de pintura para poder financiar su arte, el de las calles, que era el que más le gustaba. Había conocido a muchas personas durante sus pintas: otros pintantes que le reconocían su

talento, y vecinos que le abrieron las puertas de su casa, que le llevaron comida, que le permitieron usar el baño de sus casas, o que le gritaron que se pusiera a hacer algo de provecho, que era un vago. Conoció gente con quien inició proyectos nuevos: libros de gráfica de denuncia por Ayotzinapa, una banda de música, Tuna Colecta. Sus exposiciones de gráfica en otros lugares del mundo le permitieron, de una manera simbólica llegar a esos nuevos países, Jios, como firma, y como historia, llegó a Europa.

Algo parecido pasó con Karas. Aunque él nunca ilegaleó, sabe lo que es vivir en un contexto de ilegalidad y de hostilidad. Él sabe lo que es vivir en un barrio, y, sin embargo, decidió hacerle frente al estigma a través de las pintas en la calle por medio del esténcil. A partir del esténcil incita a personas en contextos parecidos al suyo a buscar sus talentos, sus intereses y a aferrarse a ellos, a no creerse que son desechos y que están condenados a una vida de violencia. También, a partir de su práctica, logró conocer a personas importantes en el esténcil, a luchadoras sociales como Las Patronas, a resilientes como el Maestro Eusebio, y a personas más cotidianas que le enseñaron caminos distintos, y con el convivir le obligaron a replantearse su propia existencia, su práctica y el sentido de vida que tenía. En su práctica ha encontrado la oportunidad de ganarse la vida, y de compartirla con su novia. Los ha llevado a vivir a nuevos lugares y a tejer redes de con otros pintantes, como Rojo e Isk.

Rojo afirma que pintar le ha permitido intimar con personas muy interesantes, entes políticos y luchadores sociales. Está convencido que conectó con las personas correctas, que le dieron un rumbo a su vida y a su práctica. Él “no pinta por pintar” y no pinta para él, aunque sí mezcla sus gustos personales, como *Game of Thrones*, o *Star Wars*, en sus pintas políticas. Ha tejido lazos de colaboración entre sus compañeros pintantes, y ha logrado movilizar a distintos sujetos en casos en que la denuncia era necesaria: la movilización Yo

Pinto Con Gis fue un ejemplo. Él ha encontrado en las calles un espacio de expresión, pero también de denuncia y de movilización que debe ser recuperado, y busca hacerlo a través de las expresiones gráficas urbanas. Reconoce también el efecto de generar comunidad que hay en las pintas colectivas, pues, en sus palabras, “cualquiera puede tomar una brocha, una lata, y embarrar pintura, es algo de lo que todos somos capaces.”

Isk, por su parte, encuentra en su práctica, el grabado, una manera de resistencia al sistema. Al vivir de su producción gráfica, siente que está retando al sistema, pues no tiene un trabajo de oficina, no tiene un excedente monetario abrumador, sino que vive al día, y *con un poco más*. Sin embargo, negocia con el sistema, pues participa en convocatorias institucionales, baja recursos del gobierno y aprovecha espacios oficiales para exponer. No ve un problema de congruencia en esto, sino una negociación, pues, piensa que, en otros asuntos, está obligado a ceder, como en el pago de impuestos. Él es uno de los chicos que inician en el graffiti ilegal, que conocen este mundo, pero que optan por *madurar* su práctica. Él no dejó el graffiti, sino que lo trabajó y lo evolucionó en la gráfica, sobre todo en el estencil. En sus palabras, avanzó y lo profesionalizó.

Tzompantli también profesionalizó su práctica a partir de la escuela, como lo hicieron Nosibo y Jios. Él se declara aún graffitero y orgulloso de serlo, sin embargo, vivió una transición del graffiti ilegalero a la práctica legal. Ve en su práctica una oportunidad de expresión, y también de cambio, pues es un espacio en el cuál se puede comunicar algo a gran escala, pero también donde se pueden reunir los jóvenes y hacer algo por su comunidad a partir del arte, embellecer espacios, recuperar y exaltar tradiciones, y demostrar que el hecho de ser graffitero no implica ser un criminal o un vago. Él trabaja para poder pintar, pero se visualiza viviendo de pintar en un futuro.

Nosibo combina su práctica del graffiti con el trabajo y la creación de lazos afectivos con quienes pinta. Para él pintar es un estilo de vida, pero también es algo que disfruta hacer porque le ha brindado la oportunidad de conocer lugares, de hacer amigos entrañables y de formar una segunda familia con su *crew*, los Monkey Kings. Él, como Yosak y Scrom, no se identifica con las etiquetas de lo legal y lo ilegal, pinta cuando se puede y como se puede, aunque sí reconoce la pugna constante de ganar espacios al orden público: *los puercos*, y reconoce la emoción de hacerlo. Gracias a su práctica es una figura reconocida en el mundo del graffiti.

El caso de Kímil, AL y Alba es distinto, pues, aunque siempre les gustó el arte, se inician en la práctica de las expresiones gráficas urbanas a una edad más avanzada como resultado de la carrera que eligen, las artes plásticas. AL y Alba lo hacen de la mano de una persona a la que admiran, apropiándose después de ella, y haciéndola en sus propios términos. Sin embargo, para los tres, pintar en la calle es crear un espacio de compartición en donde pueden convivir con las personas, y en donde, de manera visual, regalan algo a las personas que habitan esos espacios. La parte estética de la obra es lo más importante.

Estas narrativas demuestran los distintos sentidos que otorgan a las expresiones gráficas urbanas. Debido a que existe tal diversidad de sentidos, es por lo que decido nombrar a los practicantes como pintantes, como lo he explicado a lo largo de este trabajo, y por lo que opto por reconocer cada práctica como particular dentro de un universo amplio como expresiones gráficas urbanas. Contrario a lo que Silva (1986), y otros autores de la época, que reviso en el primer capítulo, no propongo una tipología de las distintas expresiones gráficas urbanas. Tampoco abordo el tema de las identidades juveniles, sino que recupero las

experiencias, y encuentro en estas algunas generalidades, aún después de las particularidades descritas con anterioridad.

En sus prácticas, principalmente en las pintas, los sujetos pintantes construyen espacios biográficos, en donde, de manera gráfica y oral pueden narrarse, comparten experiencias significativas, rinden homenaje a personas o seres a los que admiran o de quienes aprendieron, como el caso de Karas y Las Patronas, de Isk y su Pedrito; emulan lugares apreciados para ellos, como en el caso de Jios cuando representaba fauna de su municipio; o simplemente comparten sus gustos y su sentido de la estética con quienes transitan las calles, como el caso de Kíimil y los dinosaurios, Alba y sus cazuelas, Jios y sus autorretratos, Nosibo y sus duendes.

6.1.2 Los espacios biográficos y las redes de colaboración

Estas prácticas también los llevan a construir nuevas experiencias, conocer otros pintantes o personas que no pintan y que de otra manera no se encontrarían, como los vecinos de los muros que intervienen, o yo misma. El hecho de conocer nuevas personas implica el primer paso a la construcción de redes de colaboración y lazos solidarios, de camaradería e incluso de amistades sólidas. Las redes colaborativas se construyen invitando a pintar, y generando una responsabilidad con quien invita, pues, pintar, como ya he mencionado no se agota en esta acción, sino que implica una compartición de vida. Éste es el carácter oral del espacio biográfico, pues, implica conocer de manera más íntima la vida, lugares e intereses de quienes pintan en conjunto.

Este lazo que se crea posibilita la colaboración en un futuro o en caso de necesidad. Esto implica que pueden visitar lugares lejanos, conectar con más personas, posibilidades de trabajo, de apoyo en movilizaciones o techo y comida en caso de que la visita sea a lugares

lejanos al hogar. La clave de estos encuentros que expanden territorios y propician oportunidades en la creación de redes de colaboración está en el compartir, pues, pintar nunca es sólo pintar, sino que a partir de la acción se construye una arena común en donde los pintantes fungen como interlocutores, se comparten historias y se crean narrativas compartidas. En este sentido, los lazos se estrechan y se construyen amistades. De una manera simbólica, se construye un espacio de expresión, de compartición y de apropiación: un espacio biográfico, en el cuál, los sujetos pueden narrarse.

6.1.3 Construcción, Deconstrucción y Reconstrucción

El sujeto pintante construye, se deconstruye y, a su vez, se reconstruye en una nueva versión de sí mismo. Rescato la idea de Arfuch: es un sujeto inacabado mientras tenga vida, y mientras se mueva, pues, estos movimientos diarios son los que lo llevan a construir historias de sus vivencias. En este sentido, existen momentos más relevantes que otros en la vida de cada uno que los llevan a constituirse como el sujeto que son: establecen un origen, y momentos de primeras veces.

Sin embargo, los momentos biográficos que llevan a cabo la reconstrucción son los puntos de quiebre, momentos tan intensos con potencial para confrontarse, que presentan nuevas realidades y lo obligan a detenerse un momento, reflexionar sobre su vida, y reinventarse por completo, o en partes. Estos procesos los confrontan con su contexto, su manera de apreciar la realidad los lleva a un momento de autorreflexión, y de negociación consigo mismo. El resultado es esa nueva versión de sí mismo. Es importante mencionar que, este proceso no es individual, sino que se hace a partir de la confrontación con otros sujetos. Tzompantli, por ejemplo, después de un encuentro con la autoridad decide transitar de lo ilegal a lo legal. AL, después de enterarse de que la chica a la que quiere tiene debilidad por

el graffiti, decide adentrarse a esta práctica. Karas, tras conocer y convivir a un grupo de migrantes centroamericanos, se involucra más profundamente con proceso de cambio social.

6.1.4 El espacio colectivo y la práctica del espacio

El hecho de pintar en la calle tiene un valor simbólico, que es estar con las personas. La calle, adquiere un sentido de convergencia, un lugar de libre acceso y libre tránsito (Alvarado, 2016), donde los sujetos se encuentran. Está construido de historias y de encuentros y desencuentros entre pintantes, sociedad y Estado, que son los entes reguladores de los usos del espacio. Sin embargo, al final de cuentas, me parece que las expresiones gráficas urbanas cuestionan la libre accesibilidad de los espacios públicos y, sobre todo, la calle, pues, al final de cuentas, no todo puede ser dicho, y no todas las maneras de hacerlo están permitidas. De hecho, como he expresado, existen distintas maneras de pugnar por el no libre acceso: la criminalización de ciertas prácticas y sus sujetos, la manera en que se administran los permisos, la censura y los obstáculos espaciales son ejemplos.

A partir de la práctica de las expresiones gráficas urbanas los pintantes ejercen su derecho de uso de los espacios *públicos*, al mismo tiempo que denuncian su calidad *no pública*. En su hacer, más bien incitan a la colectivización de espacios, o sea, que plantean distintas maneras de hacer en distintos niveles:

La ciudad no es una simple vía de tránsito, sino un espacio donde se pueden generar encuentros profundos. Estos encuentros pueden, a su vez, escalar a la construcción de redes de colaboración, posibilitando la expansión de los territorios personales. Con esto me refiero a que, al tener *aliados*, o pintantes con quienes se ha compartido en algún momento, se adquieren nuevas oportunidades, como el hecho de viajar a los lugares de origen de estos, o

de participar en eventos. Asimismo, a partir de estas redes, se pueden generar acciones colectivas en favor de alguna causa social o política.

En términos de denuncia, el espacio se colectiviza pues una pinta abre la puerta a otras expresiones. Si bien, no genera un diálogo *per sé*, porque no hay una escucha mutua, sólo rechazo, o la pugna por controlar espacios. Sin embargo, plantean la posibilidad de otros usos: algunos elementos reguladores del espacio, como la barda, quedan difuminados en sus funciones principales. De esta manera, la barda deja de ser límite y se convierte en puente entre distintos actores del espacio urbano. En pocas palabras, los sujetos construyen un espacio, que es colectivo y que tiene alcances organizativos y de acción conjunta entre distintos elementos y actores del espacio urbano.

Pero también es un reclamo a aquello que es practicado: los espacios urbanos, pues, esta práctica no es más que la postulación del derecho a la ciudad, el que los sujetos se hagan ciudadanos (Lefebvre, 1978). En la lógica de Lefebvre, la práctica no es más que postular un derecho a la ciudad. En la contradicción sobre la propiedad, sobre la pregunta respecto a quién pertenece ese espacio una vez que fue intervenido, los pintantes reclaman su derecho a la obra, pues, transforman el espacio y, por ende, su derecho a la ciudad, a participar de ella de manera activa y no como sombras o criminales. Se hacen visibles y hacen visibles sus vidas.

Los pintantes no reclaman el inmueble, ni siquiera la barda como suya, lo que piden es la obra,

Teniendo en cuenta todo lo anterior, quisiera responder a la pregunta de investigación que orientó mi trabajo. ¿Cómo se construyen los sujetos pintantes a partir de las narrativas de sus prácticas y su práctica del espacio? Se construyen a partir de encuentros y desencuentros, de personas y lugares, de puntos de conflicto y de primeras veces. Todos estos elementos generan historias, recapitulaciones de sus propias vidas, en un proceso autorreflexivo y constante (Arfuch, 2002), pero que es también intersubjetivo, pues, implica un diálogo con los otros, ya sean pintantes, vecinos o autoridades (Zemelman, 2010). Implica ser disruptivos con el orden dominante, y plantear nuevas vías, o maneras de hacer, incluso transgrediendo, en ocasiones, las narrativas oficiales de sus propias prácticas, construyendo redes de colaboración, tejiendo lazos de amistad, e incluso, generando espacios colectivos, y recuperando lugares para poder narrarse.

6.2 Retos y obstáculos

Inicio este documento hablando de mis miedos, de mi recelo a transitar ciertos espacios considerados como peligrosos, de los prejuicios que nublaron mi mente por momentos y que me hicieron formar una imagen igualmente estigmatizada de los que hoy son mis sujetos empíricos. En mi metodología hablé del estrés que me causaba pensar llegar a campo y enfrentarme con realidades muy distintas a la mía, enfrentarme a un contexto de drogas o de ilegalidad me causaba pánico, pero en realidad, encontré mucho respeto hacia mis convicciones y mi persona por parte de mis interlocutores.

Respecto a los retos que se presentaron en la realización de este trabajo identifiqué dos principales: mi propia ignorancia en la parte técnica de las prácticas. Si bien, las expresiones de calle siempre me han parecido muy atractivas, acepto que no sabía nada al respecto cuando

inicié. Esto me generaba temor al pensar en acercarme a quienes las practica, pues, pensaba que podrían no tomarme en serio. Al contrario, esto se resolvió con la inmersión física que me suponía el tema: muchos de ellos me incitaron a aprender, me hablaban de cómo reconocer válvulas, qué marcas de aerosol son mejores, cómo rellenar las latas o mezclar colores. Una parte que me pareció muy interesante fue el hecho de ir a comprar el material para pintar a una tienda especializada, pues pienso que viví la experiencia desde el inicio.

Los talleres que pude compartir con los participantes de este proceso como aprendiz, y con la buena voluntad que ellos tuvieron de hacerme ciertos apuntes respecto a esto: me explicaban el correcto uso del aerosol y me incitaban a probar y practicar fue muy divertido y educativo. Derivado de esto, me parecía que siempre estuve en una situación vulnerable, pues, al no saber en profundidad respecto a la técnica, y muy poco sobre los procesos, me sentía constantemente puesta a prueba.

Cada vez que me presentaba con ellos, o comentaba mi trabajo y mis motivos, me hacían preguntas con un tono especial, “Así que quieres entender el graffiti, ¿no?” “Entonces, tú estudiaste en la UDLAP, ahí todos son bien fresas.” Esto último me fue preguntado una vez que, hecho el contacto vía Facebook, cada uno procedió a informarse del otro por este medio. El hecho de que me consideraran fresca, y notaran mi presencia como femenina me hacía sentir insegura en algunas ocasiones, y me preocupaba que, por las mismas razones, o no fueran totalmente sinceros conmigo, como que hubiera información que no quisieran compartir conmigo por estas diferencias, o que no las entendiera por no compartir códigos. En algunas ocasiones me parece que así pudo pasar, sobre todo con lo concerniente al uso de drogas, y a la manera en la que verdaderamente ven a la mujer pintante.

Al principio temí que no me tomaran en serio, por lo que me sentía en una posición de demostrar que podía, que entendía y que, aunque nunca había pintado, había leído al respecto. Más de una vez me sentí observada, como si sospecharan de mí. No los culpo, de hecho, es una actitud comprensible cuando están en prácticas ilegales, o incómodas para ciertos grupos. No es de extrañar que muchos de ellos me pidieran que no mencionara sus afiliaciones políticas, las movilizaciones en las que habían estado, o los nombres o rasgos de terceros a quienes habían mencionado durante sus relatos.

En algunos momentos hubo situaciones incómodas. Un problema que me parece es persistente en este tipo de investigaciones se refiere a cuándo decir que no, y cómo forzarse a *estar ahí*. Mi primer evento de graffiti fue terrorífico, primero por la fama del lugar y, segundo porque no sabía qué esperar. Según lo que había observado y leído, el graffiti puede ser considerada, de inicio, una práctica tradicionalmente masculina. Uno de ellos, de hecho, me recomendó no ir sola, sino acompañada por un hombre, ya que la mayor parte de los pintantes son hombres.

Adrede contemplé a una sola mujer, en primer lugar, porque el tipo de muestreo fue siguiendo la bola de nieve generada. En segundo lugar, porque no fue mi objetivo ahondar en el tema del género con este trabajo si no entender cómo se construyen los sujetos pintantes a partir de sus prácticas para proponer una nueva manera de mirarlos/abordarlos. Más allá de entrevistar a una mujer, mi propia condición de mujer me hacía sentir siempre en alerta y vulnerable en ocasiones, sin embargo, esta limitante puede haber estado siempre sólo en mi mente.

Mis inseguridades devienen en lo que yo percibí como ciertas actitudes muy parecidas a los coqueteos, invitaciones para salir, no estoy segura en qué términos, invitaciones a posar

para cuadros y el cuidado que expresaban al tocar el tema respecto al papel de la mujer. Algunos de ellos, hacían hincapié en su apoyo al feminismo, o al apoyo que daban a las mujeres. En todo momento pretendí que mi género no fuera un problema que condicionara la comunicación. Sin embargo, al final, debí aceptar mi situación. Encontrar ese balance fue un poco complicado, pues no me atrevía a confrontarlos para no sentirme ridícula en caso de que estuviera viendo situaciones inexistentes, o que de plano me cerraran las puertas.

Pero, me parece que el reto más grande fue escribir la tesis después de perder a uno de los pintantes que me acompañaron en el proceso. Sucedieron muchos eventos en el camino, tanto alegres como tristes, pero el más triste fue el deceso de Jios. Aunque todos fueron muy especiales para mí, y contribuyeron de la mejor forma a darle forma a mi proyecto, le tengo un especial cariño a Jios, pues su carisma era tan grande como su talento. Desde los primeros momentos de conocerlo, supe que este chico era especial, siempre atento con los demás, y ávido de compartir. Cuando ellos hablan de las personas que cambian su vida, que los interpelan o que simplemente les son significativas, yo pienso en todos ellos. Sin embargo, no me di cuenta de qué tan significativos fueron hasta que perdí a uno de ellos. Me enteré de su deceso vía Facebook gracias a Alba.

En cuanto leí la noticia, deseé que no fuera cierto, mientras sentía cómo se iba formando un nudo en mi garganta. La pena me invadió, y un llanto contenido se alojó en mi pecho. Por alguna razón, pese a la tristeza que sentía no pude llorar. No sé si sea coincidencia, pero, en mi familia tenemos la convicción de que las emociones contenidas enferman al cuerpo. Una semana después de su deceso, una infección de garganta me dejó en cama por dos días. Tuve tiempo de reflexionar y pensar en mi tristeza. Repasé las conversaciones que tuve con él, y comencé a hacer lo mismo con las conversaciones con los demás pintantes. Me

di cuenta de lo mucho que los aprecio, lo muy agradecida que estoy con ellos, por dejarme entrar en sus vidas, curiosear, y analizarlos.

La partida de Jios me puso en perspectiva. Hasta ese momento caí en la cuenta de la humanidad detrás de las pintas y, aún, de los relatos compartidos. Entendí también nuestras conversaciones y entrevistas como un espacio biográfico. Entendí que yo también fui parte de la práctica, pues, aunque no pinté, fui parte de la experiencia en los talleres, en la asamblea con los artistas, en las pintas improvisadas, en los recorridos, y en las cervezas, botanas, dulces y comidas compartidas. El hecho de que Jios se presentara tan fugaz me recordó de la fragilidad y, por ende, del valor que tienen las vidas en tanto son receptáculos de experiencias, pero también, un ente especial en el sistema. Más allá de ser pintante, era hijo, hermano, amigo, y también tesista, según nuestra última conversación. Me duele el vacío que deja en todos los que lo conocimos.

En términos del proyecto, esto supuso un conflicto para mí, pues, ¿cómo mencionarlo sin caer en problemas éticos? ¿Cómo hablar de la vida personal de una persona que ya no está? Lo resolví diciéndome que de esta manera podía homenajearlo, y espero de todo corazón estarlo haciendo, de alguna manera, exaltando esos códigos y significados poco evidentes que tiene la práctica de las expresiones gráficas urbanas.

6.3 Nuevos caminos

Pienso que este trabajo es sólo una antecámara en de entender la complejidad de los grupos urbanos invisibilizados y hasta negados. Los considero negados porque, en ocasiones, a partir de su práctica, se les niega la condición de humanos dignos, y se cierran oídos a escucharlos a no ser que cooperen en proyectos de recuperación de espacios públicos pensados y avalados desde Instituciones, o que cumplan con los cánones estéticos preestablecidos.

Quienes salen de los mecanismos de control son considerados como potenciales peligros para la sociedad. Y en cierta forma, lo son para la sociedad normalizada, pues, su práctica plantea nuevas vías a la libertad de acceso y expresión, plantea formas de organizarse y la posibilidad de apropiarse los espacios, ya sea en una enunciación política o de expresión personal.

Mi paso por los procesos de estos pintantes me deja con la sensación de que pude haber profundizado más en ciertos temas, pude haber hecho tales o cuales cosas. Muchas interrogantes me surgen, y aquí comparto algunas de las que me parecen más importantes.

Primero, la mercantilización de las expresiones gráficas urbanas, y la gentrificación de espacios a partir de ellas. En el primer caso, existe, desde los objetivos de los pintantes, el interés de *vivir de su práctica*. Por lo que desarrollan material intervenido desde su práctica. Sin embargo, paralelo a esto, existe también una explotación de éstas como un estilo o tendencia de moda, de manera que, estas prácticas adquieren un nivel de mainstream con el riesgo de perder todo el sentido simbólico, los alcances y procesos involucrados en las prácticas. No sólo es un recurso estilístico o estético, sino que es una forma de organización, y de construcción de sí, como he querido describir a lo largo de estas páginas.

En lo que respecta a la gentrificación, ésta existe en dos niveles. Existen distintos proyectos gestionados desde el gobierno o el ámbito empresarial, así como iniciativas del tercer sector que buscan ocupar las técnicas de la decoración mural y del arte urbano con fines de transformación social. Sin embargo, me parece que, dentro de los grupos de pintantes, existen reacciones muy interesantes al respecto. Algunas de las ideas que mencionan es el aburguesamiento de quienes *se prestan* a estas cosas, o lo limitada que está la participación en los proyectos de Colectivos ya existentes que se dedican a la recuperación de espacios públicos a partir del arte urbano, en donde se prioriza a los nombres ya

consolidados y no se da oportunidad a los artistas locales, pues, consideran, se les merman los espacios de acción y de expresión.

Por otro lado, al querer dignificar los espacios comunes de ciertos barrios o colonias que cargan con un estigma, estas iniciativas tienen un efecto colateral que causa el consumo masivo de los muros intervenidos, lo que podría estar causando un proceso de gentrificación, en donde las personas van, se toman fotos, disfrutan lo pintoresco del lugar y se van sin entender el proceso, sólo la estética. La instalación de cafeterías, hospedaje y demás servicios relacionados podrían ser un marcador de este fenómeno. ¿Cómo lograr que, las personas se apropien de su espacio sin dejar fuera a los sujetos que ya peleaban por espacios? Es un tema para desarrollar.

Segundo, el papel de las mujeres en estas prácticas. A lo largo de las entrevistas sostenidas con algunos pintantes, salió a la luz en diversas ocasiones el tema del género en las prácticas. Pareciera que algunas de las prácticas son espacios más seguros o *aprobados* para las mujeres, o donde tienen mayor rango de acción. Me parece que, el graffiti, por ejemplo, se construye como una práctica propia de hombres. Al asignar un género a la práctica, se le asigna también al espacio, pues el espacio existe cuando se practica (De Certeau, 1996) por ende, el graffiti es un espacio masculinizado, en donde los hombres se prueban ante otros hombres. ¿Qué papel juegan las mujeres en este caso? Según lo que pude observar, el papel que cumplen aquí es el de las novias, o el de *ayudantes*. Se convierten en eternas aprendices, aun cuando manejen mejor las latas, o tengan más talento que sus novios.

El caso del estencil, por ejemplo, tiene mayor espacio para ellas, o la práctica de la decoración mural. Pienso que, en esta práctica, existe un sentido muy distinto al del graffiti, pues, dentro de las expresiones que no son graffiti, no se opera en grupos tan consolidados

como las *crews*, sino de manera independiente y en colaboración. De esta manera, las mujeres, al operar de manera independiente, establecen sus propios parámetros y reglas de acción. Al no tener que probar nada a nadie, podrían tener un campo de mayor amplitud en cuanto a posibilidades creativas y enunciativas. Aun cuando las menciones al respecto fueron muchas, carezco de más información. Sin embargo, me quedo con un pasaje de la entrevista de Alba, quien refiere que ha tenido que ganar pequeñas batallas ante sus padres cuando se trata de salir a pintar:

A mi hermano, que es más grande que yo, tampoco le gusta mucho la idea de que vaya a pintar. Me dice, “¿ya vas a pintar? Te vayan a hacer algo.” Igual es como que preocupación, pero... es que no sé... me llama. (Alba, 2016).

En este caso, hay que tomar en cuenta el contexto social mexicano de los últimos tiempos, en el que impera un ambiente violento y se torna inseguro para las mujeres, por lo que la preocupación de la familia de Alba está bien fundamentada.

Por otro lado, algunas de las pintas también fueron muy interesantes: desde mujeres desnudas o semidesnudas, en posiciones sugerentes o, por el contrario, mujeres relacionadas con el hogar y la naturaleza, me parece, que también dan cuenta del imaginario que se tiene de las mujeres entre los practicantes, mayormente masculinos.

Su percepción y la cabida de las mujeres parecería ser, además de lo anteriormente enlistado, el de un objeto de deseo, o de inspiración. Estamos ante las formas femeninas de estar en el espacio y las formas masculinas de hacerlo, en donde la femenina se considera pasiva, y la masculina activa, aunque las mujeres pugnan por modificar estos imaginarios. Profundizar en la manera en que lo hacen, y reinterpretan los códigos y estilos sería un tema

que merece atención, pues rompe con todos los simbolismos y sentidos que elementos como la calle o la noche tienen en relación con las mujeres transformándolo en un espacio de autorrepresentación.



Imagen 46. Eva Bracamontes. Fotografía recuperada del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.

Una tercera idea es abordar el papel de las TICs como recurso de organización y autorrepresentación ligado con las expresiones gráficas urbanas. Si bien, como algunos mencionan, es central para que las personas vean lo que se está produciendo, y funge como un medio de contacto para *sacar las pintas*, tiene también una dimensión organizativa muy interesante. Distintas movilizaciones colectivas relacionadas con las expresiones gráficas urbanas surgen de aquí, generando apoyos de distintos sectores y tejiendo redes con asociaciones con quienes encuentran causas en común como el trabajo en conjunto ente la Coordinadora de Artistas Urbanos de Puebla⁵⁰, y Urtarte⁵¹ y la CNTE en Oaxaca por ejemplo.

⁵⁰ Colectivo que forman Rojo y sus compañeros en Puebla.

⁵¹ Colectivo de gráfica en Oaxaca

Pienso que también hay un asunto relacionado con la relación entre los pintantes y el Estado en términos de su construcción de subjetividades. Hablo específicamente de la categoría de ilegalidad, pues, el hecho de que se hagan acreedores de la categoría de *ilegaleros* o *legales*, viene de un discurso y una forma dominante, en donde es el Estado quien construye las normas. El graffitero como criminal existe cuando el Estado lo criminaliza, de igual manera la propiedad privada existe cuando se privatiza el espacio, y las declaraciones de lo privado, así como sus reglas también vienen del Estado. Una situación parecida se presenta cuando se vislumbra a los sujetos como disruptores del orden público. Confrontar al policía y al ilegalero es importante, pero también lo es confrontar a este último con las instituciones encargadas de diseñar las reglas y dictar las sentencias, por lo tanto, me parece que ésta sería otra vía que debería ser explorada.



Imagen 47. No a la criminalización del arte. Imagen recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.

REFERENCIAS

- Alvarado, M. (2005). Del amor al horror y viceversa: el graffiti como forma comunicativa de la ciudad. En C. Colina. (Ed.), *Ciudades Mediáticas* (pp. 147-159). Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- Álvarez Gayou, J.L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Ciudad de México, México: Paidós Educador.
- Álvarez, M.A. (2009). Del código a la calle: “El caso” del graffiti Latinoamericano. *Estudios* 88, VII, pp. 101-120.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ayala, A. (2015). *Jaid Mothe disparó intencionalmente a Ricardo Cadena cuando estaba en el piso: PGJ*. Puebla: Ladobe. Recuperado de <http://ladobe.com.mx/2015/05/jaid-mothe-disparo-intencionalmente-a-ricardo-cadenas-cuando-estaba-en-el-piso-pgj/>
- Beltrán, M. (2012). La apropiación del espacio público escolar: graffitis y otras prácticas de escritura juvenil. *Propuesta Educativa*, pp. 107-109.
- Billoud, L. (2012). *La memoria comunicada: Graffitis y pintadas de la Ciudad de Santa Fe*. Memoria académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: Repositorio Universidad de la Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>
- Brah, A. (2011). *Cartografías de la diáspora*. Traficantes de sueños.
- Cano, I., García, M., et al. (2011). Diálogo sobre los muros. *Revista de Psicoanálisis y Psicología Social*, 2(2), recuperado en www.revistahuellas.es/rh_2010.../07_dialogos%20sobre%20los%20muros_df_2.pdf
- Cerón, K. S. (2013). *Culturas Urbanas: Rock, Hip Hop, Identidades Juveniles, Graffiti en el Sur de Quito*. (Tesis de Maestría en Estudios del Arte). Universidad Central del Ecuador, Ecuador.
- Cortés Rodas, F. (2010). El contrato social liberal: John Locke. En *Co-herencia*, 7(13), pp.99-132.
- Cruz Salazar, T. (2008). Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles. *Última Década*, pp. 137-157.
- Cruz Salazar, T. (2010). Writers, Taggers, Graffers y Crews. Identidades Juveniles en torno al graffiteo. *Nueva Antropología*, 23(72), pp. 103-120.

- Das, V. (2011). The Act of Witnessing: Violence, Poisonous Knowledge and Subjectivity. En Veena Das, Arthur Kleinman, Mamphela Ramphele y Pamela Reynolds (eds.), *Violence and Subjectivity*, University of California Press, Berkeley, pp. 205-226.
- De Certeau, M. (1996). *La Intervención de lo Cotidiano I. Las Artes de Hacer*. Ciudad de México, México: ITESO, Universidad Iberoamericana.
- De la Concha, B. (2012). *Los procesos de apropiación y significación de los graffitis de Banksy*. (Tesis de Maestría en Artes con terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad). Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- De la Llata, S. A. (2006). *La violencia como disuasor territorial: Un estudio de caso en el barrio de San Antonio, Puebla*. Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana de Puebla.
- De Sousa, B. (2004). Globalización y democracia. En Corte Nacional Electoral, República de Bolivia, *Democracia de alta intensidad. Apuntes para democratizar la democracia* (s.p.). Bolivia.
- De Sousa, B. (2015). Construyendo la contrahegemonía: traducción intercultural entre los movimientos sociales. En Sandoval, R. (Coordinador), *Pensar desde la resistencia anticapitalista y la autonomía* (pp. 27-44). Ciudad de México, México: CIESAS.
- E-consulta. (2015). *Artistas visuales plasman mural en homenaje a Ricardo Cadena*. Puebla, E-consulta. Recuperado en: <http://www.e-consulta.com/nota/2015-05-27/sociedad/artistas-visuales-plasman-mural-en-homenaje-ricardo-cadena>
- Ferraroti, F. (2007). Las historias de vida como método. En *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 14(44), pp. 15-40.
- Figuroa, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: el papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad del barrio. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 62(1), pp. 111-144.
- Foucault, M. (20 de enero de 1984). *La ética de cuidado de sí como práctica de la libertad*. (H. Becker, A. Gomez-Muller & R. Forret – Betancourt, Entrevistadores).
- Foucault, M. (2009) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Frente por la Libertad de Expresión y la Protesta Social. (2015). *Comunicado sobre la Ley Antigraffiti en Puebla*. México: Fundar, Centro de Análisis e Investigación. Recuperado en: <http://fundar.org.mx/comunicado-sobre-la-ley-antigrafiti-en-puebla/>
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Giaccaglia, M., Méndez, M.L., Ramírez, A., et al. (2009). Sujeto y modos de subjetivación. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 38, pp. 115-147.

- Goffman, E. (1968). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Ediciones.
- Gómez Abarca, J. (2014). Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristobal de las Casas, Chiapas, México. *Revista Mexicana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 12(2), pp. 675-689.
- Granovetter, M. (2000) La fuerza de los vínculos débiles. *Política y Sociedad*, 33: pp. 41-53.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Hernández Herse, L. F. (2014). Aproximaciones al análisis sobre el graffiti y el género en México. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), pp. 133-141.
- Honorable Congreso del Estado de Puebla. (2015). *Comunicado 599: Aprueba Congreso reformas a la ley para proteger propiedades pública, privada, mobiliario urbano y monumentos históricos*. Puebla: Comunicación Social-Prensa. Recuperado de http://www.congresopuebla.gob.mx/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=user&id=67%3Acongresoprensa&Itemid=501&limitstart=550
- Ibarra, M., Basaldúa, J.E., Ramírez, B.S., et al. (2013). *Jóvenes, migración e identidad. El caso del municipio de Calpan, Puebla*. Puebla, México: Universidad Iberoamericana de Puebla, Indesol.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2015). *Estadísticas a propósito del Día Internacional de la Juventud, (12 de agosto)*. Aguascalientes, México.
- Kosak, C. (2005). Graffitis argentinos: Letra joven, letra urbana. *Encrucijadas*, 34. Repositorio digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://http://repositorioubu.sisbi.uba.ar>.
- Kosak, C. (2008). *No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto*. En Academia.edu. Recuperado de <http://www.academia.edu/5810667/41766781-Claudia-Kozak>.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers: Revista de Sociología*, 3, pp. 219-229.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- MacDonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Mbembe, A. (2006). *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España: Editorial Melusina.

- Mouffe, C. (2014) *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, G. (2015). Juvenicidio en Colombia: crímenes de Estado y prácticas socialmente aceptables. En J.M. Valenzuela. (Ed.), *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina* (pp. 131-164). Tijuana, México: Colegio de la Frontera Norte.
- Nietzsche, F. (2014). *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Edimat Libros.
- Pacini, C.A. (2010). El graffiti. Historia social, origen y desarrollo en América. Cuatro casos en Mendoza. *Repositorio Institucional de la UNLP*. Recuperado de sedici.unlp.edu.ar/
- Proyecto Creamos. (2014). En *Fundación 3 Culturas*. Recuperado de <http://proyectocreamos.org/proyecto-creamos/>
- regRabotnikof, N. (2015). *Público-Privado*. Recuperado de <http://www.perio.unlp.edu.ar/sitios/opinionpublica2pd/wp-content/uploads/sites/14/2015/09/T1.2-Rabotnikof-.P%C3%BAblico-y-privado.desbloqueado.pdf>
- Reguillo, R. (2000). Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo. En *Revista Universidad de Guadalajara*, pp. 50-55.
- Reguillo, R. (2005). *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación*. Tlaquepaque, Ciudad de México, México: ITESO, Universidad Iberoamericana.
- Reguillo, R. (2012). *Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Secretaría General de Gobierno. (2017). *Código Penal del Estado Libre y Soberano de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla. Recuperado de http://transparencia.puebla.gob.mx/docs/adjuntos/507_1497470900_cc20c230d2f00d7b7e2057fb2b74499c.pdf
- Silva, A. (1987). *Punto de vista ciudadano: Focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá, Colombia: Instituto Cavo y Cuervo.
- Silva, A. (1989). La ciudad como comunicación. *Revista Diálogos de Comunicación* 23. Recuperado en dialogosfelafacs.net/edición-23/
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá, Colombia: Arango Editores.
- Touraine, A. (1994). *Crítica de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México.
- Turati, M. (2014). El Rostro de Julio César. Proceso. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/386448/el-rostro-de-julio-cesar>

Valenzuela, J.M. (1997) *Vida de Barrio Duro: Cultura popular juvenil y graffiti*. Tijuana, México: Colegio de la Frontera Norte.

Valenzuela, J. M. (2009). Estereotipos y discriminación contra las y los emos.

Valenzuela, J.M. (2010). Juventudes desmedidas. Desigualdad, violencia y criminalización de los jóvenes en México. En, R. Reguillo (Ed.), *Los jóvenes en México* (pp. 316-349). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA.

Valenzuela, J. M. (2015). Remolinos de viento: Juvenicidio e Identidades desacreditadas. En J.M. Valenzuela. (Ed.), *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina* (pp. 15-55). Tijuana, México: Colegio de la Frontera Norte.

Vidal, T., Salas, X., Viegas , I., Esparza, D., & Padilla, S. (2012). El mural de la memoria y la Rabla Ciutat d'Asunción del barrio de Baró de Viver (Barcelona): Repensando la participación ciudadana en el diseño urbano. *Athenea Digital*, 29-53.

Vientós, H.; Figueroa, M. (2010). Una mirada crítica a la ciudad y al graffiti. *Kálathos* 3(2). Recuperado en http://kalathos.metro.inter.edu/kalathos_archivo6.htm.

Villegas, M. (2009). *Apropiación del espacio público urbano a través del graffiti: los casos del Edificio Saprissa y Barrio La California en San José, Costa Rica*. San José: Universidad de Costa Rica.

Zemelman, H. (2010). Sujeto y Subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. En *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 9(27): pp. 355-366.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Sujetos en red. Fuente: Elaboración propia a partir de notas de campo, 2016.....	63
Tabla 2. Contexto de Pintantes. Elaboración propia a partir de notas de campo, 2016.	64
Tabla 3. Espacios abarcados. Elaboración propia a partir del trabajo de campo, 2016	66
Tabla 4. Relación de pintantes y técnicas ocupadas. Elaboración propia con base en notas de campo, 2017.....	77
Tabla 5. Esquema preliminar. Elaborado con base en información de entrevistas y trabajo de campo, 2016.....	89
Tabla 6. Esquema de análisis. Elaboración propia a partir de mis entrevistas y observaciones de campo, 2017.	91

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Tag. Fotografía recuperada del trabajo de campo, 2016.	25
Imagen 2. Bombas. Imagen recuperada del trabajo de campo, Colonia La Paz, Puebla, 2017.	26
Imagen 3. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio de Jesús, Cholula 2017.	26
Imagen 4. Sí al graffiti, arte, cultura y diversión. Imagen recuperada del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.....	32
Imagen 5. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio El Refugio, Puebla 2016.....	35
Imagen 6. Graffiti decorativo para comercios. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio El Refugio, Puebla 2016.....	47
Imagen 7. Feo como el oso pero bien sabroso. Imagen recuperada del trabajo de campo, Tlaxcalancingo, 2016.	67
Imagen 8. Zona de ilegales. Imagen recuperada del trabajo de campo, Tlaxcalancingo, 2016.	68
Imagen 9 y 10. Barrio El Refugio. Imágenes recuperadas del trabajo de campo, Puebla, 2016.	69
Imagen 11. Bienvenidos a mi barrio, San Antonio. Imagen recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.....	70
Imagen 12. Terraza del Venado y el Zanate. Imagen recuperada del trabajo de campo, 2016.	71
Imagen 13. Colonia Guadalupe Hidalgo. Imagen recuperada del trabajo de campo, 2016. 72	
Imagen 14 y 15. San Andrés Cholula. Imágenes recuperadas del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.	73
Imagen 16, 17 y 18. Barrio de Jesús. Imágenes recuperadas del trabajo de campo, Cholula, 2016.	75
Imagen 19. San Pedro Yancuitlalpan. Imagen recuperada del trabajo de campo, 2016.	76
Imagen 20. Esténcil en El Refugio. Imagen recuperada del trabajo de campo, 2016.	86
Imagen 21. Espacio Propio en la pared. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio de Jesús, Cholula, 2016.	107

Imagen 22. Sr. Graffitero, evite cárcel. No pinte. Fotografía proporcionada por Esperanza González, Puebla, 2016.	115
Imagen 23. Nuevas realidades en el barrio. Imagen recuperada del trabajo de campo, Barrio de San Antonio, Puebla, 2016.	119
Imagen 24. El pájaro azul. Fotografía proporcionada por AL, 2016.....	128
Imagen 25. La dejé por pintar. Fotografía proporcionada por Karas, 2016.	131
Imagen 26. Alba. Fotografía proporcionada por Alba, 2017.	133
Imagen 27. Nosotros. Autorretrato de Isk. Sticker proporcionado por Isk, 2017.	137
Imagen 28. Las Patronas, esténcil, Cancún. Fotografía proporcionada por Karas.....	145
Imagen 29. El TEBAC en El Refugio. Fotografía proporcionada por Alba, 2016.	148
Imagen 30. Grabados en la pinta del TEBAC. Fotografía recuperada del trabajo de campo, El Refugio, Puebla, 2016.....	151
Imagen 31. Oración al Justo Juez. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.	155
Imagen 32. Faltan 43. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2017.....	157
Imagen 33. Autorretrato de Jios. Fotografía proporcionada por Jios, 2016.	159
Imagen 34. Pinta libre en colectivo. Fotografía recuperada del trabajo de campo, 2016.	171
Imagen 35. Pinta casi terminada. Fotografía recuperada del trabajo de campo, 2016.	177
Imagen 36 y 37. Obras de Rojo. Fotografías proporcionadas por Rojo, 2017.	183
Imagen 38. Tepoz en Paseo Bravo. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.	194
Imagen 39. Grabado a los 43 por Jios. Imagen proporcionada por Jios, 2016.....	204
Imagen 40. Yo también pinto con gis. Fotografía recuperada del trabajo de campo. Puebla, 2016.	210
Imagen 41. Ricardo Cadena, Memoria Viva. Fotografía recuperada del trabajo de campo, Parque de Skate, San Pedro Cholula, 2016.	211
Imagen 42. Dedicado a Ricardo Cadena, por Kíimil. Fotografía recuperada del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.	212
Imagen 43. Memorial a Ricardo Cadena. Tomada de occidente.mx , 2015.....	215
Imagen 44 y 45. Esténcil y carteles esporádicos en vías públicas. Fotografías recuperadas del trabajo de campo, 2016.....	218
Imagen 46. Eva Bracamontes. Fotografía recuperada del trabajo de campo, San Andrés Cholula, 2016.	240
Imagen 47. No a la criminalización del arte. Imagen recuperada del trabajo de campo, Puebla, 2016.	241