



Índice

1. Introducción	1
2. Sobre el término graffiti	5
2.1 Graffiti americano	11
3. Introducción: la ciudad	18
4. Contexto teórico	20
4.1 ¿Qué es graffiti?	24
4.2 ¿Cómo se registra un graffiti?	30
5. Taggers y crew	37
6. Primeras reflexiones	48
Bibliografía	50
Anexo	

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**Graffiti: Metáfora de la vida urbana**

Marlene Ortiz Rojas

Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Abilio Vergara Figueroa

Asesores: Dr. Raúl Nieto Calleja

Dra. Teresa Eugenia Carbó Pérez

México, D. F.



Julio, 2006

## Índice

<b>1. Introducción</b>	1
<b>2. Sobre el término graffiti</b>	5
2.1 Graffiti americano	11
<b>3. El escenario: la ciudad</b>	15
<b>4. Culturas juveniles</b>	20
4.1 Tribus urbanas	26
4.2 ¿Cómo se organizan los jóvenes?	30
<b>5. Taggers y crew</b>	37
<b>6. Primeras reflexiones</b>	48
<b>Bibliografía</b>	50
<b>Anexos</b>	

## 1. Introducción

El graffiti se convirtió en materia de estudio gracias a su valor como fuente de información histórica, social y cultural, llamando la atención por su alto valor como testimonio cotidiano y extraoficial. Así, la consideración de la que es objeto por la Epigrafía, Paleografía, Arqueología, Sociología o la Antropología, fue crucial para que se estimase un objeto plausible de estudio.

Actualmente asistimos a la consolidación de la percepción del graffiti como fuente de información contemporánea, no estrictamente histórica, más bien de la mano de los estudios etnográficos, sociológicos, psicológicos y criminológicos. Estudios que van desde considerar al graffiti como una evidencia sociopatológica por parte de sus creadores; como un medio de expresión a tener en cuenta tanto por sus cualidades semióticas como estéticas ó ya, como un fenómeno que tiene cabida en el ámbito artístico, a bien llamarse *Outsider Art* (Arte marginal) o *Art Brut* (Arte crudo).

Se estima, pues al graffiti como un medio de comunicación y expresión afincado en la cultura occidental, aunque no sea exclusivo de ésta. Fenómeno lingüístico, con una función expresiva y autoafirmante, ligado a los procesos de oficialización del lenguaje y estrechamente al desarrollo urbano<sup>1</sup>, manifestándose por medio de una desbordante sucesión de tipologías.

La comunicación verbal icónica del graffiti hace referencia a un grupo en resistencia social, lo que implica que se ponga en marcha un singular mecanismo de radicalización y resistencia, en donde entre más se le intente reprimir más fuerza toma. Es una práctica social urbana imposible de asimilar por los mecanismos culturales y sociales institucionales; siendo una alternativa de expresión y construcción de identidad para muchos más jóvenes.

---

<sup>1</sup> El espacio urbano acoge muy distintas clases de graffiti, aunque no es exclusivo de éste espacio. También se encuentra en ámbitos rurales de modo *autóctono* o de manera exógena. Con el tiempo han ido apareciendo nuevos tipos por la propia evolución del fenómeno y por un mayor conocimiento de sus pormenores.

Sus creadores pueden encontrarse entre los marginados sociales, los individuos ó colectivos no identificados con el sistema imperante, sin acceso o deseo de acceso a los cauces oficiales de comunicación, o bien a los que buscan un medio de expresión espontáneo e inmediato con un *valor* de rebeldía. Vale la pena recalcar que no todos los graffiteros provienen de los sectores populares; encontramos a una minoría que puede apropiarse de manera simbólica esta idea de marginalidad y exclusión, siendo una posición meramente estratégica<sup>2</sup>.

Tras la eclosión del graffiti como medio de expresión, se desencadenaron una serie de factores propios de los tiempos contemporáneos:

- Una nueva actitud ciudadana de participación en el medio urbano<sup>3</sup>;
- La *reacción* de las subculturas urbanas a los procesos ejercidos por una cultura oficial sin arraigo y,
- La búsqueda de medios de comunicación alternativos a los institucionales, que sean accesibles y en los que se produzca una verdadera intercomunicación.

El graffiti ilustra las diferentes maneras en que se puede significar, percibir y vivenciar el espacio y el contexto de la ciudad; una ciudad que por su diversidad posibilita la experimentación y la exploración. Desde esta perspectiva, el graffiti es en sí, auto-representación y representación del contexto y los modos de vida urbanos de ciertos jóvenes.

<sup>2</sup> Un ejemplo de este tipo de escritores es MAX 501, quien cuenta con una marca propia de ropa basada en sus diseños llamada "Antoñito®", ha diseñado un teléfono móvil para la compañía Motorola y ha colaborado en numerosos actos culturales sobre graffiti y movimientos urbanos.

<sup>3</sup> La aparición de una nueva actitud ciudadana en torno a la década de los sesenta del siglo pasado, que supone la alteración de los procesos de regulación de las tradicionales formas de manifestación social en los ámbitos urbanos. La reivindicación de la ciudadanía por una *vida de la calle*, lo que Gillo Dorfles denomina *reconquista de la calle como escenario* o en palabras de Popper *la conquista del nuevo espacio suburbano*. Se reclama en síntesis el derecho al uso del espacio público.

No sólo representa un medio expresivo de los jóvenes, sino que también es un elemento de confrontación y cuestionamiento a la sociedad adulta y a sus formas, y en general a la cultura dominante.

Hay una cuestión permanente de que cuando se ve un graffiti, sea como sea y se encuentre en el lugar en el que se encuentre, siempre se le observa alejado o distanciado de su origen, de la significación que lo creó, de las condiciones de vida y el contexto en el que vive el realizador, las cuales permanecen invisibles. Además, la impenetrabilidad que guarda el significado del graffiti debido a la complejidad de sus formas y diseños, lo ha constituido en un código sólo entendible para los iniciados en esta práctica urbana.

No es de extrañar pues, que el graffiti sea visto como un atentado al patrimonio arquitectónico de las ciudades. Dicha situación ha generado respuestas de lo más diversas: intentos de tipificar al graffiti como un delito a través de su incorporación al Código Penal, persecución de graffiteros, rechazo social, técnicas para su eliminación o para la prevención, etc.<sup>4</sup> Sin embargo, en otros lugares del país y del mundo, el "graffiti artístico" ha logrado convivir con el patrimonio arquitectónico y hasta se ha integrado de manera notable al diseño de la ciudad.

En ciudades como Barcelona, Ámsterdam y París, el graffiti ha sido vehículo de expresión y también parte importante en la continua construcción estética de la urbe, en donde además de rebasar el nivel contestatario de sus practicantes, logra integrarse a una perspectiva cultural más amplia<sup>5</sup>.

El escritor de graffiti se encuentra inmerso en una batalla permanente por la conquista del espacio personal dentro de la ciudad, repintando sus graffiti, mientras la presión comercial los borra, en un intento de afirmar su propia identidad y su propia existencia. Apunta a la ocupación simbólica de espacios que normalmente parecen tener un carácter funcional: muros, edificios, letreros de poblaciones y de tráfico, trenes, señales,

---

<sup>4</sup> El Instituto de Física de la UNAM desarrolló una pintura que contiene un repelente *antigrffiti*. Éste repelente de graffiti es capaz de desaparecerlos en unos cuantos días; o bien se puede lavar o quitar con una cinta adhesiva.

<sup>5</sup> PIÑA Mendoza, Cupatitzio (2005) *Graffiti, la más genuina expresión del arte juvenil en contextos urbanos*. La Jornada, Michoacán Sección: Cultura 23- 29 de Mayo

etc. Para ellos no existe ningún lugar “no-significante”. Más bien al contrario, un muro en blanco o un tren de metro recién pintado están especialmente cargados de significados. La “okupación” se hace mediante aerosol, esmeril, plantillas de texto, ó stickers.

El graffiti esta dotado por una carga simbólica que cobra el valor social para iniciar una interacción con el resto de miembros del grupo en momentos determinados, deja de ser un portador pasivo de significados pues aparece como un fenómeno dinámico e intrínsecamente contradictorio<sup>6</sup>.

Lo interesante es que el graffiti como representación de un discurso *no es discurso* si lo miramos solamente desde el punto de vista del signo lingüístico, ya que el signo lingüístico representa únicamente una pequeña fracción del universo sígnico- simbólico que se gesta en las interacciones inter y transtextuales de la historia, habría que buscar entonces esas dimensiones que cortan (atraviesan) la totalidad social.

Abilio Vergara<sup>7</sup> retoma a Turner quien aborda la relación simbólica con lo sagrado para encontrar estas dimensiones o *mecanismos* como el los denomina: a) la desproporción, exageración: inductora de pensamiento, b) el carácter monstruoso y c) su misterio.

Estos mecanismos son comunes a muchos procesos de interacción cotidiana, de comunicación y también de producción estética y simbólica y tiene que ver con la manera en que se liga una cosa a otra, una situación a su representación, un significante a sus significados, etc. Si observamos esos mecanismos de producción simbólica enfocándolos a la producción graffitera, veremos que pueden ser muy útiles para descubrir algunos de los procesos de representación de los imaginarios urbanos juveniles, y también, entender sus peculiaridades, pero más aún semejanzas con aquello que niegan, como la publicidad.

<sup>6</sup> De igual manera podría manifestarse a través de un discurso, un monólogo, un dialogo, un cuento, un relato, un capitulo de una novela, de una telenovela, de una serie de televisión, de un comercial, de un video clip, un documental, un ejemplar de un periódico, un ensayo, un editorial, un comentario, un chisme, un chiste, una canción, una receta de cocina, un refrán o un dicho, un poema.

<sup>7</sup> VERGARA Figueroa, Abilio (2006) *El resplandor de la sombra. Imaginación política, producción simbólica, humor y vidas macropolitanas* El ojo viajero, Ediciones Navarra, México pp. 135- 136

Las competencias de la una y la otra van a depender desde donde se mira y de cual(es) interpretación(es) surge(n) después de dicha(s) lectura(s). \*

## 2. Sobre el término graffiti

El concepto graffiti se presenta en principio un tanto problemático; esto es así, por cuanto que la comprensión, la evolución y expansión del fenómeno graffiti, conforme a la dinámica histórica, ha obligado a actualizar continuamente su definición, trascendiendo ese primitivo ámbito arqueológico donde hizo fortuna. Igualmente ha influido su consideración académica como objeto de estudio, viendo inserción entre los objetos de estudios de tal o cual disciplina reportando la apertura de nuevos horizontes a su entidad como concepto.

Una primera definición proviene de la expresión italiana *graffito* del griego *Graphis*, suscribiendo al cúmulo de signos con los que se representa la palabra hablada.

Tradicionalmente, en su aplicación epigráfica y arqueológica el término graffiti engloba todo aquel signo dibujado sobre piedra. Posteriormente se asiste a una ampliación paulatina de su contenido y de los enfoques explicativos de éste fenómeno, permitiendo clasificar nuevos y próximos fenómenos. Tenemos en 1979 a Joaquín Bols<sup>8</sup> quien aplica el vocablo a las inscripciones de índole personal, generalmente anónimas y habitualmente en un medio urbano, testificando la presencia de su autor en algún lugar, con un carácter específicamente escrito –sin incluir dibujos–.

Por su parte Guillermo Fatas y Gonzalo M. Borrás refieren al término desde un enfoque historiográfico, como productos de visitantes que exclusivamente expresan sentimientos, ofensas, fechas y que se ubican en paredes de edificios, en las que tampoco se integran las firmas. Éstos autores mencionan prácticas antecedentes en el

<sup>8</sup> FIGUEROA Saavedra, Fernando (1999) *El graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980- 1996)* Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid pp. 25

ámbito de los estudios antiguos ligados al fenómeno de las peregrinaciones en la Alta Edad Media o del graffiti carcelario.

A partir de 1980 la apreciación de la concepción del graffiti parece alterarse, es José Luis Morales quien viene a concretarlo como inscripciones y dibujos anónimos trazados sobre muro y pared, alcanzando cierta *artisticidad* con el *Pop Art*. Sobre esta misma visión, Estela Ocampo los concreta como inscripciones o dibujos parietales, resaltando el aspecto obsceno y su visualización pública. Definiciones desligadas del peso de las connotaciones epigráficas o arqueológicas, que dan la clave para comprender el cambio conceptual que ha operado sobre el vocablo.

El graffiti pasa a convertirse en materia artística a través de sus valores estéticos, por sus implicaciones léxicas y como canal popular de comunicación. Se incluiría al graffiti de cuño americano. No obstante, la comprensión del fenómeno como discurso es el que abre la posibilidad de formular una definición que contente por su pragmatismo.

Podemos citar a Leandri<sup>9</sup>, quién ofrece una explicación desde tres vertientes: objetual, procesual y discursiva:

- Toda inscripción efectuada sobre un lugar, a mano alzada y con la ayuda de instrumentos variados que no están jurídica ni formalmente dedicada a ese uso;
- Puede tomar carácter de juego, de rito o de simple vehículo de información y transgrede a menudo una prohibición: por el mismo hecho de la escritura, por su contenido o por ambas cosas y;
- Se sirve de *todos los recursos del lenguaje humano*, mayoritariamente anónimo, y se configura como un *medio de comunicación no institucional*.

Al parecer la definición de este autor parece satisfactoria y se adecua al graffiti de tipo newyorkino; sin embargo es Joan Garí quien objeta a Leandri la carencia de una justificación del papel que juegan en el muro los elementos icónicos y los elementos verbales o alfabéticos, por lo que trata de construir una definición definitiva:

<sup>9</sup> LEANDRI, Antonio (1982) *Graffiti et Société*. Université de Toulouse-Le Mirail. Toulouse pp. 3



Llamamos graffiti a un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo –desde el mutuo anonimato- en un lugar donde no este permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturado constituido por elementos pictóricos y verbales en osmosis y amalgama recurrente<sup>10</sup>.

Cabe discutir a Garí y a Leandrí, -posteriormente a Silva- la puntualización del anonimato, ya que tienden a generalizar un aspecto que parcialmente se rompe y que a menudo se confunde con la clandestinidad. Sobre este punto volveremos. En numerosos casos se sabe quien realiza el graffiti, ya que en éste aparece la firma de quién lo realiza, o del grupo u organización.

Fernando Figueroa<sup>11</sup> - historiador de arte español- por su parte define al graffiti distinguiendo los siguientes rasgos:

- Medio de expresión o comunicación no institucional;
- Se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos, con técnicas directas o indirectas, generalmente sobre un soporte fijo, portátil o móvil, estable o inestable;
- Puede presentar un carácter lúdico, ritual o informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada y;
- Su autor incurre conscientemente en la indecorosidad o la impropiedad, en una actuación fundamentalmente transgresiva.

Figueroa distingue otros varios tipos de graffiti, entre los que encontramos: el *escultórico*, que se sirve de representaciones bidimensionales y tridimensionales, que va de o pictórico a lo escultórico.

<sup>10</sup> GARÍ, Joan, (1995) *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. FUNDESCO, Madrid pp. 26

<sup>11</sup> FIGUEROA Saavedra, Fernando (1999) *El graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980- 1996)* Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid pp. 29

El *odorograffiti*, cuya modalidad rompe con el carácter visual del objeto graffitero, valiéndose de la producción de olores, implica el empleo de olores desagradables y su expulsión en recintos cerrados o concurridos muy próximos al receptor. Generalmente el carácter sagrado o institucional del lugar dota de una significancia provocadora, dotándolas de una especial irreverencia hacia las personas o instituciones implicadas y una contundente desacralización de los espacios<sup>12</sup>.

El *Infograffiti*, que se desprende de la asociación que vincula al graffiti con el muro, e incluso con la manualidad. Es el despegue tecnológico quien amplía el horizonte de las nuevas plataformas de comunicación. En este sentido, Internet aparece como la vía de comunicación de escritores de graffiti que perfeccionan sus redes de comunicación regional, nacional e internacional, además de que ofrece un nuevo espacio de acción del graffiti.

Este tipo de graffiti puede ser utilizado por los *hackers* como arma de ataque contra empresas e instituciones<sup>13</sup>. Aunque generalmente la figura del hacker se asocia más con el movimiento punk que con el graffitero.

A través de portales creados por los propios graffiteros, se conecta tanto a escritores como al público en general, con información reciente sobre el movimiento (espacios de reunión, eventos), espacios de exposición de sus piezas, foros de discusión sobre la pertinencia del graffiti o de algunos documentos sobre la historia del movimiento. De igual manera podemos ver piezas de los escritores más *rifados* a nivel mundial como los alemanes DAIM<sup>14</sup> o NINA<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Vale subrayar que a diferencia de Europa, los tipos de graffiti escultórico y el odorograffiti tienen poca o nula presencia en los ámbitos latinoamericanos.

<sup>13</sup> Podemos encontrar a aquellos hackers que centran su atención en el ataque a la cultura de consumo mediante la realización de lo que puede llamarse *contrapublicidad*, solo por mencionar alguna encontramos a *The Media Foundation* que mantiene una guerra declarada contra multinacionales como *Benneton*, *Camel*, *Nike* o *Calvin Klein* (<http://www.adbusters.org>)

<sup>14</sup> <http://www.daimgallery.com>

<sup>15</sup> <http://www.lost.art.br/nina.htm>

Retomando las definiciones del graffiti, tenemos al sociólogo colombiano Armando Silva, quien realiza un análisis exhaustivo sobre el movimiento en su país natal; pensando al graffiti como un acontecimiento social, político o artístico y plástico, del que se publica el libro *Graffiti: una ciudad imaginada* y en el que propone un sistema de valencias e imperativos para caracterizar aquello que ha de denominarse propiamente graffiti: marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenidad, velocidad, precariedad y fugacidad; además de las cuatro opciones de participación en su producción: un ejecutante, un ejecutante potencial, un destinatario activo, un receptor obligado y como quinta participación, un posible lector excluido. Es así, nos dice Silva, como consciente o inconscientemente, los ojos de un ciudadano, en cualquier momento, pueden verse involucrados en la lectura de estos mensajes.

Con respecto a las valencias propuestas y que determinan la cualificación del fenómeno graffiti tenemos que las tres primeras son *preoperativas*; la marginalidad traduce la condición del mensaje de no caber dentro de los circuitos oficiales, el anonimato implica una necesaria reserva en la autoría, por lo cual quien hace graffiti actúa, real y simbólicamente enmascarado. La espontaneidad alude a la circunstancia del graffitero de aprovechar el momento para la elaboración de su pinta.

Las siguientes tres valencias responden más bien a circunstancias materiales y de realización del texto por lo que Silva las considera operativas. La escenidad apunta a la puesta en escena, el lugar elegido, el diseño, los materiales y colores utilizados y las formas logradas; ésta valencia atiende a la teatralización del mensaje dentro de la ciudad. La velocidad atiende al mínimo de tiempo de elaboración del texto<sup>16</sup>; finalmente con precariedad se refiere al bajo costo de los materiales empleados y de todas las actividades que rodean el acto del graffiti: poca inversión y máximo impacto.

La fugacidad, actúa una vez y posteriormente ya realizada la inscripción se puede considerar como la valencia que asume el control social, pues entre más prohibido sea aquello que se exprese, más rápidamente tendrá que borrarse.

---

<sup>16</sup> No obstante, hay ocasiones en las que concluir un graffiti puede tomar varios días, dependiendo de la complejidad del mismo o del lugar en el que se realice.

En síntesis Silva concluye que la inscripción urbana a la que llamamos graffiti corresponde a un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican, violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifieste. De este modo el graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido. Es importante y remarca hasta el autor que *no todo lo que se escribe o dibuja en una pared o muro urbano es un graffiti*.

Según este sociólogo un graffiti lo es más en el sentido estricto de la palabra, cuando más hondamente se pueden registrar sus valencias; pero ellas no son independientes, sino que provienen de un correspondiente número de imperativos (en relación con el orden respectivo de las valencias) comunicacional, ideológico, psicológico, estético, económico, físico y social. La relación valencia- imperativo condiciona la comunicación del graffiti a una experiencia coyuntural. Una característica esencial del graffiti es su constitución como práctica contra informativa, aunque vale destacar cómo últimamente estos mensajes se han definido aún más hacia una visión iconográfica y poética del fenómeno mismo.

Reflexionando sobre los párrafos anteriores, encontramos la refutación sobre la idea de Leandré, al considerar al graffiti un fenómeno anónimo, al que de igual manera recurre Silva. Esta idea del anonimato es complicada, en tanto que, mientras los escritores de graffiti mantienen en reserva su autoría para la sociedad adulta, no así para la comunidad de graffiteros, quienes sí pueden identificar al escritor por su *tag*.

Otra de las críticas va sobre la valencia de la *precariedad*, sobre la que se menciona que los medios utilizados en la práctica son de bajo costo. Valdría la pena preguntarse si es que los materiales (plumones, aerosoles, válvulas) están al alcance para los jóvenes de sectores populares, en los que implica un gasto considerable, si es que una pieza requiere más de un color. Al respecto una escritora comentaba que en ocasiones se ve en la necesidad de tener que robar una lata de spray para completar su pieza, o de tener que pedir dinero en la calle si es que desea ver terminado su trabajo.

De igual manera convendría comentar que en ocasiones las definiciones resultan deficientes, por que las mismas manifestaciones graffiteras no siempre presentan un cuadro de características completo, afín la definición modelo del graffiti. Hay muchos elementos tradicionalmente considerados como definidores del graffiti que con frecuencia no se juntan. No obstante, el graffiti no dejaría de ser graffiti por no ser anónimo o formase parte de un proyecto.

La marginalidad si desempeñaría uno de los elementos más potentes y es la que muchas veces genera las reticencias de considerar algunas de las modalidades próximas al graffiti político o al publicitario o comercial dentro del graffiti en general. \*

## 2.1 Graffiti americano

Joan Garí distingue dos modelos principales en las que podemos encasillar las manifestaciones del graffiti contemporáneo, sin que esto suponga la desaparición de las tipologías tradicionales, que ya brevemente hemos mencionado. Dichos modelos son el **francés** o **uropeo** y el **americano**<sup>17</sup>, concretándose a partir de la posguerra mundial y confluyendo a finales de los sesenta del siglo pasado.

El primer modelo es el exponente de las pintadas estudiantiles, contextualizada por la lucha de los derechos civiles y la protesta contra la guerra en Vietnam en los Estados Unidos, la revuelta parisina del Mayo del 68 o la contestación subversiva a los regímenes totalitarios europeos y latinoamericanos; caracterizándose por un componente verbal y argumental de gran peso. Se empareja además con las propuestas del arte conceptual o en los proyectos artísticos institucionales como el *Mural Movement*.

El segundo modelo, el **americano**<sup>18</sup>, basa sus características en el predominio del componente icónico sobre el verbal, la importancia del color y la audacia figurativa, la

<sup>17</sup> GARÍ, Joan (1995) *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. FUNDESCO, Madrid pp. 28- 33

<sup>18</sup> También denominado *graffiti newyorkino*, *graffiti de cuño americano* o *graffiti alla americana*. Sinónimos que inciden en el origen local y en el componente estilístico.

patente influencia de los movimientos visuales de la cultura de masa (televisión, cómic) y su función simbólica sobre el territorio, sumando la reivindicación de la individualidad.

Representado por dos expresiones gráficas: el **tag** (firma) y el **graff** (la imagen pintada).

El graffiti americano aparece a finales de los sesenta, cuando adolescentes de la ciudad de Nueva York empezaron a escribir sus nombres en las paredes de sus barrios, aunque en realidad utilizaban pseudónimos, creándose así una identidad propia en la calle. Quizás el ejemplo más significativo y a la vez el más conocido por todos sea el de *Taki 183*, quien trabajaba como mensajero y viajaba constantemente en el metro de un lado a otro de la ciudad, en cuyos viajes estampaba su tag (firma) dentro y fuera del vagón (*subway graffiti*), lo que nos lleva a considerar que en un inicio el graffiti funcionaba como demarcación territorial.

Los escritores de la época no se interesaban en buscar un estilo, se limitaban a la necesidad de aparecer *por todos lados*. Posteriormente surge el *boom* y cientos de adolescentes comenzaron a escribir su nombre por toda la ciudad, haciéndose necesaria la creación de un estilo propio, tanto en la caligrafía, como en los métodos de ejecución o incluso los lugares utilizados para dicho fin. Junto con el estilo se comienza a experimentar con el tamaño y el color descubriendo lo que se conoce como *pieza*, muchas veces consideradas *obras maestras*, que llegan a cubrir prácticamente un tren entero. Los estilos evolucionan rápidamente y cada vez se exigen composiciones más complejas y extravagantes<sup>19</sup>.

Es innumerable la cantidad escritores *famosos* que podemos encontrar en la historia del graffiti, tanto en Estados Unidos como en otros lugares del mundo. Con respecto a las

<sup>19</sup> Entre los estilos más conocidos tenemos:

**Estilo flechero:** El nombre o tag se subraya con una flecha o línea cruzada

**Estilo New York:** Letras muy juntas, torcidas ligeramente hacia la izquierda y terminadas en punta. Da sensación de tensión.

**Estilo París:** Letras amplias y separadas, dan sensación de soltura

**Estilo burbujas (pompa o bubble):** Letras redondeadas y "ahuecadas" dando la impresión de estar infladas.

**Estilo 3D:** Letras en perspectiva, tridimensionales.

**Estilo Wildstyle:** Letras con trazos agresivos configurando formas difíciles de leer y donde se entremezclan distintos trazos muy enrevesados y aparentemente caóticos.

escritoras hay un caso contrario, ya que hay escasos datos que mencionan a la mujer como creadora de graffiti.

Craig Castleman en 1987 escribe *Los graffiti* aportando datos importantes sobre los inicios de las escritoras en los Estados Unidos. Menciona que la participación fue mayor en la segunda mitad de 1970, momento en el que se incrementa el número de participantes y su distribución espacial. No obstante la popularidad alcanzada por algunas pioneras como BARBARA 62, EVA 62, CHARMÍN<sup>20</sup>, STONEY, TNT, TONI O SWAN, al igual que la existencia de grupos de escritores mixtos o el intento de la creación de grupos exclusivamente femeninos, nos hace suponer una activa participación de las jóvenes implicadas en la formulación de propuestas subculturales dentro de los guetos newyorkinos, que alcanzaría en ocasiones niveles de tensión dentro de las mismas.

Para el caso mexicano, no hay datos concretos que apunten hacia una época determinada en la que la intervención femenina haga una fuerte presencia. Pero de igual manera puede deducirse su participación constante al interior de grupos mixtos.

Podríamos dividir por etapas –con el riesgo que conlleva– la presencia de la mujer mexicana en el mundo graffitero, siempre en correlación con los escritores.

- \* **Objeto:** la musa, la inspiración, alguien a quien pintar, a quien dedicarle una pieza.
- \* **Accesorio:** de ayuda, alguien que “*le eche aguas a quien si sabe pintar*”, que les lleve agua o comida. Situando a las mujeres en un nivel subalterno, secundario, emplazándolas en una serie de papeles aligerados que van

<sup>20</sup> BAMA uno de los informantes clave de Castleman, cuenta sobre una acción realizada por CHARMÍN, BARBARA 62 Y EVA 62. Ésta consistió en golpear con sus firmas los lavabos de las duchas del instituto masculino de El Bronx, lo que no sólo representa una hazaña meritoria por contar con un obstáculo añadido desde la perspectiva de su narrador, desde los criterios de valoración de los méritos entre los escritores que no se limitan a lo meramente objetual; sino que esta acción se convierte en una auténtica apropiación simbólica de un espacio exclusivo para hombres. Se cuenta también que CHARMÍN fue la primera en estampar su firma en la Estatua de la Libertad.

desde el estorbo y el adorno a su uso como elemento de distracción o camuflaje.

- \* *Escritora*: como parte de un crew mixto -con una mayoría masculina-. Aquí es donde encontramos quizás el mayor factor al que se enfrenta en el seno del graffiti la mujer graffitera: el proteccionismo, que se presenta como un imperativo cultural para sus compañeros y que la circunscriben a esa interpretación restringida de la actividad del escritor de graffiti.
- \* *Escritora en potencia*: la mujer como creadora/ productora del graffiti; es ella la que decide donde, como y cuando hacer un graffiti. Sobre los temas y los estilos. Capaz de formar un crew femenino autónomo y de sumergirse a la escena urbana.

Algunos autores consideran que dentro del entorno del graffiti las mujeres construyen su identidad de escritoras desde modelos en apariencia andróginos. Muchas feministas han señalado la de por sí muy dificultosa incorporación de las mujeres a la vida pública, la que se hacía a menudo abrazando los códigos y valores masculinos. Lo cierto es que cuando entran en el mundo de lo público y lo mercantil se encuentran sometidas a una enorme tensión como resultado de la doble función que asumen. Lo que está ocurriendo es que se está facilitando la incorporación de las mujeres al espacio público, pero imponiéndoles condiciones que casi obligan a que su comportamiento se ajuste a los códigos de la masculinidad (una masculinidad impuesta).

Vemos que la participación de escritoras en la escena graffitera en nuestro país y en la mayoría de países latinoamericanos, aún es reducida y muy pocas veces compite con el nivel que han adquirido los hombres. Mientras que en Europa está cobrando iguales niveles de competencia, comparación e impacto entre hombres y mujeres escritores<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Por sólo dar un ejemplo, se edita una revista exclusivamente sobre mujeres escritoras *Catfight*, la cual da cuenta del impacto de la práctica graffitera en países como Inglaterra, España y Alemania principalmente. *Catfight* inició en 1995 y se publica mensualmente.



Es pues el graffiti americano, el que merecerá nuestra atención para términos de esta investigación; modelo al que suelen anteceder tendencias europeas tales como la escuela francesa (que aúna la tradición del 68 con ciertas formas de arte conceptual, sobre todo el serigrafitti), la española (emparejada con lo roquero, lo metalero, la Nueva Ola o el movimiento *Punk*), o en América la argentina o la chicana. Valdría la pena señalar la existencia de una sutil interinfluencia entre unas tipologías antes muy bien diferenciadas y de la formulación de híbridos que conjugan elementos de variada procedencia.

Es importante mencionar la cantidad de interrogantes que surgen al tener una temática de investigación tan diversa como podemos hacerla posible. ¿Por qué hay graffiti? ¿De qué habla el graffiti? ¿Por qué existen ciertos sitios privilegiados para la emisión de este tipo de prácticas? ¿Qué tipos de sociedades reproducen éstas prácticas? ¿De qué habla la ausencia de graffiti en determinados espacios? ¿Con que otras competitividades disputa el graffiti? ¿Qué hay después del graffiti? ¿Cómo se lee un graffiti? ¿Qué reacciones provoca el graffiti? ¿Quiénes son los escritores de graffiti? ¿En qué condiciones? ¿Cómo están organizados? ¿Cuáles son las diferencias entre un graffiti producido por un hombre y uno por una mujer? ¿Qué experiencias viven los y las escritoras dentro de una sociedad que reprime mayoritariamente esta práctica? ¿De qué habla lo universal del graffiti?

Si bien este apartado sólo responderá a la pregunta sobre la organización graffitera: el **crew**; tratará de no perder de vista y retomar algunas respuestas tentativas a las cuestiones antes planteadas. \*

### 3. El escenario: la ciudad

Las ciudades constituyen una particular forma de articulación del espacio, el tiempo y las relaciones sociales, es la forma más compleja de construcción del espacio para transformarlo en habitable y productivo, la expresión de un modo de vida en el que la organización temporal está determinada por la necesidades de una civilización industrial o pos-industrial; acogiendo relaciones múltiples y diversas. Generando

además cruces de la más diversas y posibles construcciones, de relación proxémica, quinésica, sonora, de mensajes (publicitarios, servicios), textuales y discursivos.

En nuestras ciudades se vive demasiado aprisa; es en este acontecer de prisa, con memorias colectivas, anécdotas, chistes, ironías, cansancio corporal, apropiación y usos de espacios públicos donde se entretajan imágenes gráficas, urbanas y electrónicas que los distintos actores sociales consumen y usan socialmente. Una vertiginosa escenificación de espacios de encuentro y re-encuentro de todos los públicos posibles, de todos los usos sociales.

En las últimas décadas la metrópoli se ha tornado compleja debido a la agudización de sus problemas urbanos. Tal complejidad se observa en las distintas esferas de la vida social: contaminación, aglutinamiento, carencia de servicios públicos y de instancias políticas representativas, entre muchos más. Además los procesos que orientan el rumbo de la economía inciden en el auge o declinación de la actividad industrial, afectando las formas como se estructura el espacio urbano.

No podemos negar que nuestra ciudad presenta una gran diversidad de fenómenos (culturales, administrativos, sociales) sin embargo, y paradójicamente, ofrece muy pocos espacios públicos que posibiliten el encuentro y la comunicación colectiva para la recreación y el intercambio cultural, fuera de ciertos circuitos comerciales<sup>22</sup>.

Si hay algo que no podemos discutir es el hecho de pensar en espacios públicos y privados como estrictamente identificables y separados, como espacios puramente propios. Sería difícil seguir hablando de lo público como un espacio opuesto tajantemente a lo que es privado, ya que encontramos complicado el consenso acerca de lo que este término incluye y por lo tanto como se conforma. Dejaríamos esta discusión a aquella vieja tendencia –en especial feminista– en donde lo público se ubicaba en la esfera de la economía y lo privado en el ámbito de la familia<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> SEVILLA, Amparo 1995 *Los salones de baile popular de la Ciudad de México* en Revista Ciudades No. 27 *Culturas del espacio público* Julio- Septiembre México pp. 35

<sup>23</sup> Aún así no se puede desdeñar el hecho de que a pesar de los cambios que esta sufriendo la sociedad actual, las mujeres tienen todavía espacios reducidos para su movilización. Un ejemplo –quizás muy burdo– podría ser el

La segmentación de los espacios urbanos cultural y socialmente homogéneas, responden a nuevas y difusas estrategias de diferenciación social del espacio, una búsqueda de diferenciación social mediante el uso del espacio urbano. Se reorganiza, por tanto, el espacio público generado por la industrialización y la transfiguración de las comunicaciones y las interacciones provocadas por las industrias culturales, suscitando nuevas formas de multiculturalidad, nuevas modalidades de articulación entre lo público y lo privado.

Podemos deducir que los espacios públicos están en constante transformación, debido a su fragmentación, especialización y privatización. Nos encontramos ante la desaparición de lugares de encuentro social, esto es, el espacio público común esta siendo privatizado, un nuevo sentido de la dicotomía público- privado exclusivamente económico se impone sobre sus otros significados. La desestructuración del espacio público esta transformando las condiciones de posibilidad de convivencia y de la integración urbana.

No debemos perder de vista que el uso de ciertos espacios es lo que nos permite distinguarnos del otro, por lo que las ciudades no son el lugar del anonimato, por que se multiplican los lugares como espacios donde encontrarse con sus pares y verificar la propia pertenencia social en el espejo del otro, así los lugares están dotados de un sentido colectivo.

Abilio Vergara, define al *lugar* como esos “pequeños núcleos de redes, topográficas y conceptuales, que coexisten desarrollando narrativas e imágenes que las complementan u oponen, que ocupan una diferenciada conceptualización de la espacialidad y temporalidad de una megalópolis que articula tradición y modernidad, identidades e identificaciones, instituciones y socialidad, monumentos históricos y encuentros efímeros ... en la constitución del lugar intervienen, entonces, los actores y sus interpretaciones, el tiempo, los usos del espacio, sus narrativas y una terminología

---

número de vagones que se les asigna a las mujeres en el metro de la Ciudad de México en comparación con los de los hombres –solamente 2 para las mujeres, niños y ancianos y el resto para los varones- dando por hecho que la mayoría de personas que sale de sus casas son hombres.

particular que los nomina, cuyo valor precisamente recae en que le asignan ese carácter diferencial”<sup>24</sup>.

El lugar, por tanto, está cargado de significaciones, desde donde se producen los sentidos; mismos que no serían posibles sin la intervención del imaginario<sup>25</sup>.

Tampoco se podrían comprender esos pliegues sin abordar los flujos mediante los cuales un significante remite a otra cosa que naturalmente no le corresponde, como lo hacen la metáfora, la metonimia, el símbolo y toda estructuración significativa humana que se realiza en y por el imaginario.

Anteriormente mencionaba que si bien el uso de ciertos espacios es lo que nos permite distinguirnos del otro, en nuestra ciudad, los espacios son sumamente restringidos para los sectores populares, donde la segregación espacial se expresa también como segregación cultural. El uso de los espacios públicos ha observado desde siempre una serie de restricciones, la más evidente ha sido la pertenencia de clase, algunos son accesibles solo a las clases pudientes y otros los destinados a quienes tienen medianos o pocos recursos económicos. Lo que se traduce indudablemente, en palabras de Ángela Giglia a una crisis de la ciudad, *la crisis del espacio público no es solo una crisis de la forma urbis, sino que es al mismo tiempo crisis de la urbanidad como arte de vivir juntos mediada por la ciudad, es decir como sociabilidad urbana*<sup>26</sup>.

Pero ¿significa esto el fin del espacio público? Si lo que caracterizaba al espacio público es la inclusión y el libre acceso, la coexistencia de funciones diversas, la aceptación de lo extraño y lo nuevo y estos están tendiendo a desaparecer o volverse

<sup>24</sup> VERGARA Figueroa, Abilio (2001) *Introducción. El lugar antropológico* en AGUILAR, Miguel Ángel; SEVILLA, Amparo y VERGARA, Abilio *La ciudad desde sus trece ventanas etnográficas para una metrópoli* CONACULTA, UAM- I, Las Ciencias Sociales Segunda década, México

<sup>25</sup> Ernesto Licona nos dice que la *imagen urbana* es un tipo de **representación mental**, es una construcción simbólica de un objeto que realizan las personas a partir de estar situadas en algún lugar, elaboración que no es la ciudad sino su interpretación. La construcción de una imagen remite a una relación: la del habitante con su entorno. Las imágenes como representaciones mentales son territorios vivos, plagados de acontecimientos, donde las cosas cambian, actúan y hablan.

<sup>26</sup> GIGLIA, Ángela 2001 *Sociabilidad y megaciudades* Estudios Sociológicos, El Colegio de México Septiembre-Diciembre

menos visibles. Lo público se nos presenta en términos de la posibilidad de comprar y consumir, ya no como algo disponible por el derecho "a"...

¿Será entonces necesario *deconstruir* el concepto de espacio público en cuanto a sinónimo de una multiplicidad, de relaciones anónimas que se dan entre sujetos heterogéneos orientados por la libre elección individual, el reconocimiento del otro y la tolerancia recíproca? Al parecer sí, ya que dicha concepción impide reconocer las distintas modalidades públicas de interacción del espacio urbano que existen en la actualidad<sup>27</sup>.

Tendríamos que pensar entonces en conceptos intermedios: semipúblico- semiprivado, para dar cuenta de las movilidades entre las fronteras de esta pareja fluctuante. Cambios en las articulaciones de lo privado doméstico o lo local con la privatización de la vida pública general recomponiendo las estructuras urbanas tradicionales.

El espacio público urbano sufre transformaciones materiales y simbólicas.

La continuidad del espacio público se explica a partir de la noción estructural de centralidad (estado, instituciones civiles) como núcleo generador de sentido. La centralidad se expresa en lugares físicos (plazas, monumentos, edificios institucionales, equipamientos sociales), con fuertes connotaciones simbólicas que territorializan la ciudad, es decir, organizan el espacio urbano generando estratificaciones y jerarquías, diferenciando público de privado, posibilitando procesos de identificación social. Actualmente, esta noción de continuidad fundada en el concepto de centralidad pierde preeminencia en la misma medida en que se intensifica la fenomenología de la discontinuidad, en la que formas, actividades y significados se recomponen de razón de contingencias antes que por vínculos estructurales, haciendo del espacio público un devenir antes que una categoría precisa<sup>28</sup>. \*

<sup>27</sup> DUHAU, Emilio y GIGLIA, Ángela *Espacio público y nuevas centralidades. Dimensión local y urbanidad en las colonias populares de la Ciudad de México* Papeles de POBLACIÓN CIEP/UAEM México No. 41 pp. 170- 171

<sup>28</sup> ARROYO, Julio (2006) *Del espacio público a la ciudad escindida* Revista digital "Conocimiento, reflexiones y miradas sobre la ciudad" Año 5, Número 42, Abril

#### 4. Culturas juveniles

Antes de entrar de lleno en la conceptualización de lo que se conoce como culturas juveniles, definiríamos en principio que es lo que se entiende por *juventud*.

Así encontramos que diversos especialistas han realizado trabajos etnográficos en sociedades primitivas de África, Nueva Zelanda y Australia y en diversos registros históricos de distintas sociedades sobre la vida, lugar de la estructura familiar y productiva y legislación que alude a este segmento social<sup>29</sup>. Acuerdan en que los antecedentes permiten observar la presencia de la juventud a través de la historia; sin embargo, difieren respecto al periodo en que se debe ubicar su emergencia –o reconocimiento social-. Feixa<sup>30</sup> al respecto comenta que no es fácil distinguir un modelo único de ciclo vital: las pausadas transiciones de las adolescentes samoanas a las rígidas clasificaciones por clases de edad de algunas sociedades de África subsahariana, la duración y la misma existencia de la juventud es algo problemático. Si bien la información construida en los trabajos etnográficos sobre culturas primitivas es algo contradictoria -con respecto a la duración y a la existencia de la misma juventud-, es posible apreciar su presencia en distintas sociedades en las que se ha organizado la vida del hombre a través de la historia, desde sociedades primitivas, pasando por la antigüedad hasta las sociedades modernas y posindustriales.

Otros autores como Giuliano (1979) y Lutte<sup>31</sup> (1991) señalan que la juventud como sujeto social diferenciado, surge en los tiempos de la república romana, específicamente en el período comprendido entre los años 193- 183 a. c., en el cual se dictaron leyes que confirieron a la juventud un reconocimiento jurídico como sujeto social. Kett (1993) y Gillis (1991) por su parte sitúan su “descubrimiento” entre 1870 y 1900, asociado al proceso de industrialización y de la modernización de las sociedades, a la aparición de la pediatría como especialización médica y a la diferenciación escolar

<sup>29</sup> Entre otros trabajos se pueden señalar los de Margaret Mead, quien analizó la cultura de las tribus de *Samoa* (1928); Colin Turnbull que estudio a los pigmeos *BaMbuti* de la selva de Ituri en Zaire; Bernardo Bernardi que investigo a los *Masia* en la frontera de Kenya y Tanzania.

<sup>30</sup> FEIXA, Carlos *De punks y otras bandas* Estudio de Culturas Juveniles México Causa Joven (en prensa)

<sup>31</sup> LUTTE, Gérard 1991 *La adolescencia en la historia* en Lutte G. *Liberar la adolescencia: la psicología de los jóvenes de hoy* Colección Biblioteca de psicología Num. 168 Herder Barcelona, España pp. 28

por edades. Por su parte en el siglo XVII por juventud se hacía referencia a la etapa de la plenitud vital, la primera parte de la época adulta.

Es después de la Primera Guerra Mundial cuando la juventud aparece a través de la prolongación de la adolescencia y el retroceso de la madurez, así se separa la juventud de la etapa adulta como ese período vital de madurez física y dependencia material y afectiva. Posteriormente de la Segunda Guerra Mundial la juventud aparece como fenómeno diferenciado, trayendo consigo un mercado propio, la juventud sería por tanto exclusivo de las sociedades urbano- industriales.

La juventud de la posguerra presenta nuevas formas de organización, códigos de comunicación y pautas de comportamiento entre iguales que responden a los cambios en el nivel de la vida cotidiana, que trajeron consigo las expectativas y desilusiones fincadas en la idea de un nuevo orden mundial. Podemos situar por tanto a la juventud, como una invención de la posguerra, en el sentido del surgimiento de un nuevo orden internacional, la sociedad reivindica la existencia de los niños y de los jóvenes como sujetos de derechos y, especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo.

En este período, a diferencia de las precedentes, en los que la juventud –visible socialmente- se vincula indiscutiblemente a los varones de las clases de la élite, el concepto que se extiende a otros grupos sociales: obreros, campesinos, mujeres, y a los países no occidentales. Lo que sí es común en toda la historia de la juventud es su emergencia social subordinada al mundo adulto y marginada de los beneficios del desarrollo.

A partir de la década de los sesenta, por todo el mundo se extiende una serie de factores que alteran sustancialmente las condiciones sociales y las imágenes culturales de los jóvenes: la consolidación de la base social producto de las condiciones económicas creadas por la emergencia del Welfare State para la protección de los grupos dependientes, la ampliación de las esferas de libertad juvenil debido a la crisis de la autoridad patriarcal, la creación de un espacio de consumo específicamente destinado a los jóvenes, la emergencia de una cultura juvenil al amparo de la

articulación de un lenguaje universal difundido por los medios de comunicación de masas –la música y la estética corporal- y el reemplazo de la moral puritana dominante por una moral consumista, más laxa y menos monolítica.

La edad adquiere en estos procesos una densidad que no se agota en el referente biológico y que asume valencias distintas no solo entre las diferentes sociedades, sino en el interior de una misma sociedad al establecer diferencias principalmente en función de los lugares sociales que los jóvenes ocupan en la sociedad. La edad, aunque referente importante, no es una categoría cerrada y transparente<sup>32</sup>.

Conceptualizar, por tanto, al joven en términos socioculturales implica no conformarse con las delimitaciones biológicas como la edad, ya que sabemos que entre distintas sociedades y en diferentes etapas históricas se han planteado las segmentaciones sociales por grupos de edad de maneras distintas e incluso puede no haber “recortes” de este tipo (queda claro que no pretendo aquí rastrear las formas en la que distintas sociedades han construido la categoría de jóvenes), pero sí el de enfatizar el error que puede representar a un grupo social como un continuo temporal y ahistórico; por el contrario, entender esta categoría, implica partir del reconocimiento de su carácter dinámico y discontinuo.

La categoría joven se encuentra en una fase de recomposición, en este sentido Bourdieu nos dice que la *juventud no es más que una palabra, una categoría construida*, por lo tanto no debe olvidarse que las categorías no son neutras, son productivas, hacen cosas, dan cuenta de la manera en que las diversas sociedades perciben y valoran el mundo y, con ello, a ciertos actores sociales. Las categorías, como sistemas de clasificación, son también y fundamentalmente productos del acuerdo social y productoras del mundo<sup>33</sup>.

Es importante reconocer que los jóvenes no constituyen una categoría homogénea, no comparten los mismos modos de inserción en la estructura social, lo que implica una

<sup>32</sup> REGUILLO Cruz, Rossana 2000 *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto* Ed. Norma Buenos Aires pp. 7

<sup>33</sup> op. cit. pp. 10



cuestión de fondo: sus esquemas de representación configuran campos de acción diferenciados y desiguales. La identidad de lo joven no será pues algo estático e inamovible, como tampoco caótico y sin sentido.

Aún así -con algunas excepciones- el Estado, la familia, la escuela, siguen pensando a la juventud como una etapa de tránsito, como una etapa de preparación para lo que si vale, *la juventud como futuro*, valorada por lo que será o dejará de ser, de lo que se olvidan es que para los jóvenes todo está anclado en el presente, situación que ha sido finalmente captado por el mercado.

En síntesis, la juventud ha tenido varias acepciones a partir de la última mitad del siglo pasado, clasificaciones que expandieron rápidamente y que visibilizaron a cierto tipo de jóvenes en el espacio público, cuando sus conductas, manifestaciones y expresiones entraron en conflicto con el orden establecido y desbordaron el modelo de juventud que la modernidad occidental, en su versión latinoamericana les tenía reservada<sup>34</sup>. Entre esas acepciones encontramos: estudiantes revoltosos, subversivos, guerrilleros, rebeldes, delincuentes, violentos, marginales, contestatarios.

Debemos remarcar que los nuevos tiempos corren para todos por igual, condiciones presentes en toda la sociedad sea adulta o no, esto no quiere decir que no seamos capaces de reconocer en la juventud a un sector vulnerable y excluido en diversas áreas reservadas para un mundo mayor; es por eso que en la actualidad vemos la visión estereotipada que las sociedades latinoamericanas tienen sobre su juventud: o son *instrumento de la modernización* o *elemento marginal* y hasta peligroso. Llama la atención la oposición entre las dos imágenes, este contraste corresponde en parte a la oposición entre juventud de clase media y juventud llamada marginal, pero como se trata de categorías más bien construidas que observadas, tiene un sentido más profundo: es la oposición entre dos imágenes que tiene la sociedad de sí misma y de su porvenir.

<sup>34</sup> REGUILLO, Rossana (2003) *Jóvenes y estudios culturales. Notas para un balance reflexivo* en VALENZUELA Arce, José Manuel *Los estudios culturales en México* Biblioteca Mexicana CONACULTA, FCE México pp. 356

Es frecuente encontrar una fuerte tendencia a confundir el espacio situacional (marginación, pobreza, exclusión) con las representaciones profundas de jóvenes, o peor aún, a establecer una relación mecánica y transparente entre prácticas y representaciones.

Es muy importante remarcar que cuando hablamos de identidades juveniles o de cualquier identidad social, estamos hablando de cómo se construyen los campos de identificación y diferenciación de las personas. Así, el hablar de identidades implica hablar de cómo se están construyendo las distintas fronteras, los umbrales, los intersticios desde los cuales los jóvenes se relacionan con la sociedad global. Debemos tener en consideración además, que no se debe plantear la problemática de los jóvenes desde la condición juvenil, ni las demandas de los jóvenes exclusivamente desde la condición juvenil.

José Manuel Valenzuela en este contexto comenta que existen un conjunto de conflictos que no son problemas de los jóvenes, pero que a ellos les afectan de forma específica, por ejemplo la cuestión de las necesidades económicas o de la violencia, ¿son problemas juveniles?, de ninguna manera son una cuestión de la cultura *dark*, ni un problema relacionado con escuchar a Marilyn Manson, o causado por que ciertos jóvenes consiguieron vía Internet la fórmula para fabricar explosivos; más bien son problemas que tienen que ver con el entramado social y que están generando una transformación radical a nivel mundial<sup>35</sup>.

Una de las dimensiones a tratar dentro de las identidades juveniles, la constituye su dimensión situacional, así, aunque podamos encontrar un movimiento graffitero alrededor el mundo, la especificidad que adquiere en cada uno de los contextos hace que tenga rasgos muy distintos.

<sup>35</sup> VALENZUELA Arce, José Manuel (1999) *Formación de identidades juveniles. El caso de la frontera México-Estados Unidos* Conferencia dictada en el Centro de Documentación del Instituto provincial de Administración Pública (IPAP) 29 de Mayo pp. 2

Habría que retomar la idea de Alfredo Nateras<sup>36</sup> siguiendo esta idea de las identidades juveniles; él habla de las identificaciones individuales, las cuales tienen la característica de ser cambiantes, diversas, mutantes y que no duran toda la vida social, es decir, una de sus cualidades es su capacidad de transformación constante, en tanto tiene que ver con los distintos papeles o personajes que representan al mismo tiempo en la vida cotidiana y diaria; dependiendo del tiempo y del espacio, se es, estudiante, hijo/a de familia, enseguida *punketa*, o incluso se muta a otra identificación juvenil, y –agregaría– podría aglomerar más de una identificación juvenil (rockero- grupero), muy bien ejemplificado en una de las canciones del exponente de *rock urbano*, Charlie Montana: “dicen que eres la bandota, que eres bien rockanrolero y se te nota con tremenda matota, todo lleno de tatuajes, luego hasta traes aretes, y tu camiseta de metálica ... te fuiste a ver a los Tigres, al Límite y a los Tucanes... dabas el taconazo, con el puro nixtamal, bailabas a sombrerozcos con el Piporro”.

Las prácticas como el lenguaje, los rituales de consumo cultural, las marcas de vestuario; al presentarse como diferentes y en muchos casos como atentatorias del orden establecido, han llevado a plantearlas como “evidencias” incuestionables del contenido liberador *a priori* de las culturas juveniles, sin ponerlas en contexto o sin problematizarlas con la mediación de instrumentos de análisis que posibiliten trascender la dimensión descriptiva y empíricamente observable en los estudios de jóvenes.

Recapitulando, tenemos que la cultura juvenil, como cultura universal y tribal al mismo tiempo, se construye en el marco de una institución, tradicionalmente consagrada a los jóvenes, que está en crisis: la escuela, cuyo prestigio se ha debilitado tanto por la quiebra de las autoridades tradicionales como por la conversión de los medios masivos en espacio de una abundancia simbólica que la escuela no ofrece. Las estrategias para definir lo permitido y lo prohibido entraron en crisis. La permanencia, que fue un rasgo constitutivo de la autoridad, está cortada por el fluir de la novedad. Si es casi imposible definir lo permitido y lo prohibido, la moral deja de ser un territorio de conflictos

<sup>36</sup> NATERAS Domínguez, Alfredo (2002) *Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: “graffiteros y góticos”* en CHIU Amparán, Aquiles (coord.) *Sociología de la identidad* Miguel Ángel Porrúa- UAM Iztapalapa pp. 197

significativos para convertirse en un elenco de enunciados banales: la autoridad ha perdido su aspecto terrible e intimidatorio (que potenciaba la rebelión) y sólo es autoridad cuando ejerce (como lo hace con indeseable frecuencia) la fuerza represiva. Donde antes podía enfrentarse la prohibición discursiva, hoy parece quedar sólo la policía.\*

#### 4.1 Tribus urbanas

Los jóvenes se han autodotado de formas organizativas que actúan hacia el exterior – en sus relaciones con los otros- como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido común sobre un mundo incierto.

El individuo manifiesta y desarrolla su capacidad de construir o resignificar parte de la realidad que experimenta, la comprensión de la socialidad que de por sí construyen los jóvenes con sus pares en los espacios de socialización.

Las formas organizativas que antes menciono, se hacen visibles como producto de las culturas juveniles, en el contexto del estallido posmoderno. Esta crisis general da paso a nuevas formas de agruparse, reunirse y formarse. Habría una lógica secreta que entrelaza la homogeneización inevitable (del vestido, la comida, la vivienda) con la diferenciación necesaria que buscan los grupos. Esto hace emerger un nuevo tipo de tejido social cuyos aglutinamientos, no son un territorio fijo, ni un consenso racional y duradero.

Estas nuevas formas de agruparse en torno a emociones, han llevado al sociólogo Michel Maffesoli<sup>37</sup> a llamar *comunidades emocionales* a los grupos cuya consistencia, si bien precaria, no lograda por la racionalidad de los acuerdos e intereses, es intensamente mantenida por puestas en común de sensibilidades y afectos.

<sup>37</sup> MAFFESOLI, Michael (1990) *El tiempo de las tribu: el declive del individualismo en la sociedad de masas* Ed. Icaria Barcelona

Esto nos indicaría, que las agregaciones juveniles se estarían amontonando en torno a la ausencia de un "para que" de una explicación argumentada, y en vez de esto, las fuerzas de juntarse se animan por "atmósferas" que dependen mas del evento situacional que de un objetivo, un del "deber ser" de la misión o de la finalidad<sup>38</sup>.

La emergencia y proliferación estas agregaciones juveniles en las ciudades, denominadas por el mismo Maffesoli como *Tribus*<sup>39</sup> *Urbanas*, se dejan comprender cuando las consideramos como la expresión de prácticas sociales y culturales más olvidadas, que de un modo u otro están dando cuenta de una época vertiginosa y en constante proceso de mutación cultural y recambio de sus imaginarios simbólicos. Proceso que incluso comienza a desgastar las categorías con las cuales cuentan las ciencias sociales para abordar la complejidad social, y que particularmente en el caso de las nociones ligadas a la juventud, la realidad parece desbordar más rápidamente los conceptos con los que se trabaja. Por lo cual se hace necesario y urgente generar una aproximación reflexiva encaminada a superar dichos desajustes.

Este mismo autor plantea, que el eje fundamental de estas nuevas agrupaciones gravita sobre una contradicción básica y característica de la sociedad moderna: auge de la masificación v/s proliferación de microgrupos. Por un lado, la masa, la gente -en tanto concepto y expresión de una contingencia- carecería de una identidad potente y transparente, como era el caso del proletariado del siglo XIX. Mientras que por el otro, la noción y el fenómeno de las Tribus Urbanas constituyen una respuesta al proceso de

---

<sup>38</sup> RAAD, Ana María (2004) *Comunidad emocional, comunidad virtual: estudios sobre las relaciones mediadas por Internet* Revista Mad No. 10 Mayo Departamento de Antropología Universidad de Chile

<sup>39</sup> La metáfora de la *tribu* permite dar cuenta del proceso de desindividualización, de la saturación de la *función* que le es inherente y de la acentuación del *rol* que cada persona está llamada a desempeñar en su interior, produciéndose un deslizamiento de lo *social* racionalizado hacia una *socialidad* de predominio empático que sigue el esquema de tensiones siguiente: un predominio empático que debe mucho más a los mecanismos de contagio del sentimiento o de la emoción vividos en común y que remiten a una pulsión comunitaria. En efecto, lo que caracteriza a esta socialidad y su correlato de la estética del sentimiento no es una experiencia individualista o "interior" sino algo que por su misma esencia es apertura a los demás, al Otro.

“desindividualización” consustancial a las sociedades de masas, cuya lógica consiste en fortalecer el rol de cada persona al interior de la agrupación.

Lo que está en transformación son los mecanismos clásicos de la organización social:

- Pasamos de la importancia en la organización política-económica a la importancia de las masas
- Saltamos de la individualidad (la función) a la persona (el rol)
- Nos desplazamos de los grupos contractuales a las *Tribus afectivas*
- Los valores específicos de estos grupos están asociados
- Autoafirmación de la subjetividad en y con el grupo
- Apropiación y defensa de la territorialidad, de la ciudad como espacio simbólico donde se construye identidad
- Predominio de las experiencias estético/sensibles, lo sensorial (lo corporal, lo táctil, lo visual, la imagen, lo auditivo, etc.)

Así, aparece lo urbano como el espacio paradigmáticamente moderno de producción y reconstrucción de identidades cotidianamente significativas -de constitución de lo simbólico- y que nos remite invariablemente a un registro circunscrito en la dimensión del poder. Vale decir, a un ámbito donde las identidades -en tanto sustratos dinámicos y provisorios de sentido- se ven ante a la necesidad de (re)pensarse/ (re)presentarse incesantemente frente a otras lenguas -saberes- que luchan/compiten por establecer sus propias bases de producción de su actualidad<sup>40</sup>.

Para quienes estudian las actuales formas de segregación y participación de los jóvenes, existiría una búsqueda de sentidos colectivo, movidos más por la razón, por las emociones. Dentro de la corriente latinoamericana, el sociólogo ecuatoriano Carlos Tutiven<sup>41</sup>, indica que desde los años setenta, habrían surgido nuevas prácticas de

<sup>40</sup> ZARZURI, Raúl y GANTER, Rodrigo (1999) *Tribus urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles* en Revista de Trabajo social *Perspectivas* Año sexto Número 8 Diciembre Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, Chile

<sup>41</sup> TUTIVEN, Carlos (1999) *La disolución de lo social en la socialidad de una comunidad emocional* en Informe sobre culturas juveniles Guayaquil, Ecuador

movilización social orientadas a reivindicaciones, no de clases, como a principios de ese siglo, sino postmaterialistas (ecología, lo antinuclear, pacifismo). Más allá de las diferencias de clase, este periodo señalará las diferencias sexuales y raciales, de ahí los feminismos, los racismos, también los antirracismos.

En otras palabras, el capitalismo tardío traería como una de sus consecuencias en el plano social, la emergencia de unas gramáticas de las formas de vida, es decir, de unas lógicas donde lo que importaría es la expresión de sensibilidades más que de racionalidades, los universos simbólicos, más que los objetos materiales, las valoraciones más que las ideologías.

Retomando nuevamente a Maffesoli vemos que para él las diversas formas de agregación social que hoy ven la luz no pueden ser definidas desde la concepción moderna de distinción (como concepción binaria). Para él, las agregaciones sociales, especialmente en los jóvenes, poseen unos contornos indefinidos: el sexo, la apariencia, los modos de vida y hasta las ideologías se ven cada vez más a menudo calificadas en términos de “trans”- “meta” que sobrepasan las identidades binarias<sup>42</sup>.

Una de las características principales de las tribus urbanas contemporáneas, lo constituye el uso y la apropiación del espacio público y privado (cuerpo a través de tatuajes), los cuales posibilitan un tejido multivariante del tipo de red social.

Alfredo Nateras<sup>43</sup> además incluye el término generacional para referirse a esta especie de sensación común compartido colectivamente con otros/as, un nexo que une biografías, estructuras e historias, noción que remite a la identidad de un grupo de edad socializado en un mismo periodo histórico.

<sup>42</sup> MAFFESOLI, Michael (1990) *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en la sociedad de masas* Ed. Icaria Barcelona

<sup>43</sup> NATERAS Domínguez, Alfredo (2002) *Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: “graffiteros y góticos”* en CHIU Amparán, Aquiles (coord.) *Sociología de la identidad* Miguel Ángel Porrúa- UAM Iztapalapa pp. 201

Las generaciones juveniles varían sorprendentemente, y los cambios son más rápidos en períodos más cortos de tiempo. Pero de alguna manera coexisten elementos que son constantes; y esto lo constituye la decadencia de las instituciones tradicionales que ordenaban la vida tradicional de los sujetos. La escuela, la familia, la iglesia, los *mass media* y los partidos políticos, entre otros están ausentes de sentido para un sector de la población a los que no les dice nada, de los que ya no significan nada. La familia por ejemplo ha sido rebasada por otras figuras como lo es la calle, la banda, el barrio. Los jóvenes de nuestra época han pasado por una serie de crisis sucesivas, ya sean económicas, políticas o sociales.

La manera en la que se expresan y hacen visibles las culturas juveniles, es a través de las distintas fajas o estilos que porten o traigan en los diferentes espacios que los jóvenes usan y se apropian. En ese deambular, el encuentro con un otro mediado por las "marcas", facilita el identificarse. Son las señas de reconocimiento que les permite catalogarse en tribus urbanas como: hippie, thrasher, punki, cuico, artesa, techno, under, graffitero, rockero, etc. En este "andar" se reconocen diversos, se re-encuentran en el contraste; en la diferencia que, si es respetada, exige la contraparte.\*

#### 4.2 ¿Cómo se organizan los jóvenes?

Una de las primeras apreciaciones de las que parto, es recordar la poca investigación que en el campo de las ciencias sociales se ha realizado acerca de las organizaciones juveniles, lo cual pone límites explícitos al desarrollo de este tema. Aún cuando en la sociedad exista dificultad para una vivencia ciudadana y un ejercicio de la participación, los adolescentes y jóvenes encuentran en la organización formal o informal, una convivencia e identificación con sus pares y con personas que pertenecen a otras generaciones. Procesos de participación que varían de acuerdo a los intereses particulares y la conjugación de éstos en intereses de grupo, que van desde la conformación de redes, involucrarse en actividades formativas, hasta la participación en marchas, organizar grupos barriales para hacer deporte, porras de equipos, entre otros. Estos modos evidencian un surgimiento de la organización juvenil como medio emergente de búsqueda de participación y expresión de los adolescentes y jóvenes.



Partimos pues de la organización, en tanto que, es primordial entender en primera instancia la forma en la que las escritoras de graffiti (y escritores) conforman un mundo simbólico, dentro del cual participan de manera diferenciada y dotan de sentido a un grupo particular.

La organización juvenil no nace con esta generación, es un hecho social que ha venido madurando y que trae su historia desde la década de los sesenta y setenta: el modelo organizativo juvenil actual trae aparejado cambios que son diferentes a las décadas anteriores y que se refieren al por qué, al para qué, y al cómo de la participación:

- ★ La novedad de las causas de movilización,
- ★ La priorización de la acción inmediata,
- ★ La ubicación del individuo en la organización o movimiento, y
- ★ El énfasis en la horizontalidad de los procesos de coordinación<sup>44</sup>.

Al encontrarse los adolescentes y jóvenes en medio de un proceso de globalización, sus manifestaciones de participación en muchas ocasiones se constituyen a partir de causas de movilización que trasciende el espacio de lo local, es decir, los objetivos y temáticas de participación y acción son globales<sup>45</sup>; así las causas de movilización son parte del debate y del interés más amplio y vinculante: medio ambiente, derechos humanos, sexualidad, comunicación, entre otros.

La diversidad y novedad de movilización y organización, parte del reconocimiento de que no existe una sola forma de ser joven, por ende las demandas, propuestas y formas de acción desde los jóvenes son variadas, de allí que las organizaciones juveniles ampliaron el espectro acerca de su centro de atención.

<sup>44</sup> Reguillo Rossana (1997). *Taggers, punks y ravers* en Alonso J. y Juan Manuel Ramirez Sáiz. *La democracia de los de abajo* La Jornada- Consejo Estatal del Estado de Jalisco- Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades de la UNAM, México, pp. 49.

<sup>45</sup> Estas causas de movilización desde acciones globales son acogidas por los adolescentes y jóvenes para llevarlas a cabo como una lucha local, es decir si bien su preocupación se centra en temas amplios, los procesos de participación en torno a estos temas se desarrollan al interior de sus espacios cotidianos, sea la comunidad, la escuela, la ciudad.

En las organizaciones juveniles actuales, existe un respeto eminente a la condición del individuo. Rosanna Reguillo señala que: "Hay un respeto casi religioso por el individuo que se convierte en el centro de las prácticas. Puede decirse que la escala es *individuo* – *mundo* y que el grupo de pares no es un fin en sí mismo sino una mediación que debe respetar la heterogeneidad"<sup>46</sup>.

Las organizaciones que tienden a la homogenización y estandarización de sus participantes (partidos políticos, movimientos sociales), han dejado de ser de interés para muchos adolescentes y jóvenes, quienes no se sienten atraídos por modelos organizativos verticales. No buscan ser ni un militante o afiliado más, que pierde su individualidad en la masa.

De ahí que las formas organizativas juveniles, en su mayoría son informales y desinstitucionalizadas, que se expresan a partir del surgimiento de pequeños colectivos y grupos, con acciones diversas y dispersas sobre varios temas, lo cual abre un espacio grande de flexibilidad acerca de lo que motiva al adolescentes y joven para que se organice.

De hay que, es importante mencionar la existencia en general de dos formas de agrupación juvenil, los cuales constituyen procesos de significación en la vida de los adolescentes y jóvenes: las *temporales* e intermitentes y las que tienen un carácter *permanente* y de mayor rigidez, que incluye elementos jerárquicos y objetivos más puntuales. Estos modelos de organización responden básicamente a la necesidad de ir construyendo una identidad a partir de la producción de simbologías que son socializadas y generan; y a la apropiación de un espacio y tiempo emocional.

Lo importante de la organización juvenil, es que potencia el ejercicio de la ciudadanía a través del ejercicio de sus derechos y deberes, produce identidades e identificaciones, potencia la actoría juvenil, pero por sobre todo da la posibilidad de decir por voz propia, lo que significa ser joven, en diferentes espacios.

<sup>46</sup> Reguillo, op. cit., pp. 55

Las organizaciones juveniles tienen características de espontaneidad al momento de su agrupación y posibilitan la creación de espacios de continuidad de la convivencia y cotidianidad de los jóvenes. Siendo ese su interés primario, se van generando otro tipo de intereses propios de su condición; para algunos jóvenes, la organización les posibilita compartir sus demandas, expectativas y propuestas, al igual que pueden ir dilucidando ciertos problemas que se presentan en su cotidianidad.

En este sentido, podemos encontrar que muchas organizaciones giran en torno a la reivindicación y defensa de sus derechos, a ser reconocidos o escuchados como sujetos o a dar respuestas a algunos de sus problemas reales. Los jóvenes encuentran en la organización aquello que las instituciones de la sociedad no les reconoce: su capacidad de participar activamente y de tomar decisiones.

Es un espacio de aprendizaje y exploración en el cual se van desarrollando ciertas actitudes y destrezas que configuran el sentido de la organización y reconocimiento generacional. Las organizaciones se han ido creando como espacios de participación desde los cuales los adolescentes y jóvenes acceden a otros espacios generalmente privilegiados para los adultos. Estas formas de vincularse con otras generaciones les han permitido reafirmar su condición como jóvenes, además se convierten en espacios para construir su protagonismo y dejar de ser anónimos frente a sus circunstancias y la toma de decisiones.

Desde el espacio organizativo juvenil y su vinculación con otros procesos se ha abierto la posibilidad de volver visibles sus saberes, éticas, estéticas y valores, confrontarlos, reproducirlos, desarrollarlos dentro de la sociedad. Este proceso ha permitido la inclusión del tema de juventud en varias agendas de desarrollo social.

Las organizaciones juveniles formales o informales, señalan que en su grupo, "me aceptan como soy" y a la vez "aquí nosotros somos", es decir, sienten un reconocimiento y valor como individuo, pero además como colectivo. Los jóvenes señalan que en la organización juvenil se sienten libres, útiles, responsables,

protagonistas, autónomos y que es el espacio desde el cual pueden construir para los demás. Se sienten respaldados, respetados, queridos, constituyen espacios de afectividad. Se convierten pues, en un espacio de cuestionamiento al sistema institucional y adulto. La confrontación imaginaria que se da entre los jóvenes y los adultos y sus instituciones, surge de los estereotipos que se han establecido para los jóvenes, mismos que constituyen los límites socialmente trazados para ellos.

Para los jóvenes, la relación con los pares al interior del grupo de amigos, forma parte de su proceso de participación. El grupo es un elemento fundamental en el proceso de socialización ya que la familia o la escuela, dadas las relaciones de poder, rompen con la posibilidad de establecer relaciones afectivas y de confianza, de allí que el grupo se convierte en un espacio de referencia, de reconocimiento y construcción afectiva, donde los adolescentes y jóvenes buscan resolver dificultades.

La participación en el grupo ofrece un complemento para el establecimiento de relaciones e incluso para el enamoramiento y el noviazgo. El grupo es un instrumento fundamental de pertenencia, a través de él los jóvenes encuentran valores y signos de identidad, obtienen reconocimiento y aceptación de sí mismos y sobre todo son parte de la construcción de códigos y reglas propios. En ese sentido, la dinámica del grupo permite que sus miembros participen en la toma de decisiones, posibilita la opinión y criterios particulares y la formulación colectiva de principios y reglas que se manejan al interior.

Dentro de las agrupaciones efímeras podemos englobar a aquellas tales como los grupos de amigos de fin de semana, las reuniones de esquina, las asociaciones de baile, los grupos de escuela; por otro lado, dentro de las más permanentes incluir a las pandillas, las gangas, las maras, los crew.

Los elementos que se ponen en juego al interior dentro de éste último grupo tienen un carácter muy complejo, el sentido que dan los jóvenes, parte de considerarla como un espacio social de interacción, donde se posibilita el reconocimiento, el ser escuchado, el sentirse "personas", algo que generalmente no consigue en su entorno familiar. Se

convierte entonces, en una segunda familia, que no reemplaza a la familia biológica sino que genera otra pertenencia que adquiere un valor importante, por ser el espacio donde se propician los afectos y la no descalificación de sus comportamientos.

Este reconocimiento permite que salgan del anonimato, su necesidad de visibilizarse hace que utilicen formas de expresiones diversas y llenas de contenido simbólico como los graffiti, los atuendos, la estética y el uso de emblemas y signos de valores compartidos. El encuentro con otros semejantes, con los cuales puede compartir un lenguaje y un mundo en común diferente al mundo adulto, solidario con los temas y preocupaciones propios de los jóvenes, constituye una condición para la construcción de su identidad, de allí que el grupo sea un espacio de relación e identificación.

El hablar de ciudadanía en la juventud es hablar de múltiples ciudadanías, que han venido emergiendo de maneras que desde la informalidad se constituyen en aportes sociales fundamentales. Es decir, los jóvenes han venido ejerciendo su ciudadanía quizás no a través del voto, quizás no en la conformación de partidos políticos tradicionales, pero no por esto de una forma desvinculada de su contexto, aunque esto no sea muy visible de esta manera. Esto sugiere entonces que los y las jóvenes ejercen su ciudadanía en otros escenarios y otras maneras no formales, por que quizás las institucionalizadas coartan su forma de ser y habitar el mundo<sup>47</sup>.

Para los jóvenes el sentido de lo colectivo es muy importante, puesto que, el sujeto social joven se caracteriza por la interacción entre iguales. Las agrupaciones son un escenario privilegiado en el que los y las jóvenes consolidan una identidad tanto individual como colectiva. Para la participación ciudadana las actuaciones colectivas posibilitan una gestión más efectiva en lo que a lo político se refiere, esto no quiere decir, que la dimensión política solo se presenta en las actuaciones que se refieren a los ciudadanos frente al Estado, sino que por el contrario, esta es una condición de

---

<sup>47</sup> ACOSTA, Fabián y BARBOSA, Diego (2005) *Participación, organización y ciudadanía juvenil* IV Simposio Nacional de Investigación y Formación en Recreación. Vicepresidencia de la República / Coldeportes / FUNLIBRE Mayo 19 al 21 Universidad Nacional de Colombia. Cali, Colombia.

todos los individuos, en tanto que actúan que interactúan con otros, y esta condición de lo colectivo se encuentra presente de una manera más fuerte en los jóvenes.

Los y las jóvenes se juntan y despliegan formas de agrupamiento con códigos y estilos propios. Transitan por instituciones (familia, escuela, iglesias), encuentran los obstáculos u oportunidades de un mundo ya modelado por otros y los sortean como pueden. En esas interacciones van organizando su mundo interno, su subjetividad. Pensarse y organizar ese mundo interno con percepciones y sentidos que los coloquen como sujetos depende de la posibilidad que tengan de intervenir en el diseño de pautas y normas del mundo en que viven.

Así, el sentido de la participación y organización juvenil es una apuesta por la construcción de una subjetividad independiente, por la construcción de una ciudadanía juvenil, de ciudadanías juveniles, parte activa de la sociedad.

A pesar de que la pertenencia a grupos, a múltiples tipos de grupos con distintas características, es algo consustancial a cualquier ser humano, a ningún colectivo se le atribuye de forma intuitiva la pertenencia a "un grupo" con tanta fuerza e inmediatez como a los jóvenes. Esta asociación inmediata, que en la mayoría de las ocasiones se entiende como condición indispensable del "ser joven", se realiza habitualmente mediante la interpretación del concepto grupo desde la perspectiva de uno de sus componentes fundamentales: las relaciones afectivas que operan entre los miembros.

Así, tomando como característica fundamental del "grupo" las relaciones interpersonales (frente a la funcionalidad instrumental para desarrollar tareas o conseguir objetivos, por ejemplo), desde el imaginario social, el grupo por excelencia sería el "grupo de amigos", y ningún otro colectivo como el de jóvenes resultaría más emblemático en el subrayado de todo lo que se trate de amigos.

También, una parte fundamental de los grupos es su estructura y organización internas. Normalmente es relativamente sencillo identificar una serie de posiciones básicas en los grupos, desde el liderazgo a la dependencia o el relativo aislamiento, así como distintos tipos de organización de las relaciones y flujos de comunicación entre todas estas

posiciones. Lógicamente, cuanto mayor es el grado de organización formal del grupo mayor es el grado de estructuración interna y una parte de la organización formal tiene que ver con el hecho de que los objetivos del grupo sean más o menos explícitos, concretos o definidos.

Así, una parte de la realidad grupal de los jóvenes se basa en la pertenencia a múltiples grupos, presentes en un número cada vez mayor de escenarios de interacción. Cada uno de estos grupos responde a distintas funciones y objetivos, e incluso en cada uno de ellos una misma persona puede representar y adoptar roles diferentes. \*

## 5. Taggers y crew

Alejandro Sánchez Guerrero en uno de sus artículos titulado *La pigmentación del sueño urbano*<sup>48</sup> se cuestiona sobre como se adopta la práctica del graffiti en otras ciudades del mundo, dando dos respuestas hasta cierto punto insuficientes: en primer lugar menciona la influencia del estilo estadounidense de vida, que se ve facilitado por los medios masivos de comunicación y por toda una infraestructura publicitaria, que ve en los jóvenes un potencial público consumidor, o que lleva a considerarlo como una forma de *exportación cultural*. Una segunda respuesta la explica en términos de la necesidad de expresión de determinados actores sociales, en este caso, los jóvenes, quienes requieren de una *pequeña chispa* para desencadenar una fuerte explosión simbólica, lo que se traduciría en una respuesta colectiva que gradúa desde una perspectiva de orden local las manifestaciones que le son requeridas para encontrar canales de comunicación alternativos.

De lo que no da cuenta este autor es que el movimiento graffitero al igual que otros movimientos juveniles, son la expresión de la crisis de las identidades sociales, las cuales cobran relevancia en la medida en que se profundizan las debilidades de los

<sup>48</sup> SANCHEZ Guerrero, Alejandro (2002) *La pigmentación del sueño urbano* en NATERAS Domínguez, Alfredo (coord.) *Culturas Urbanas Juveniles* Miguel Ángel Porrúa- UAM Iztapalapa, México pp. 174

discursos englobantes tradicionales. José Manuel Valenzuela<sup>49</sup> al respecto sugiere que uno de los grandes problemas de las culturas contemporáneas es el de las crisis de las identidades sociales, el vacío espiritual y la expropiación de la idea de futuro a grandes sectores sociales.

Para el caso mexicano la influencia del graffiti tiene sus antecedentes en las ciudades fronterizas de México y Estados Unidos, Los Ángeles, Tijuana, Ciudad Juárez donde se desarrolla el *chολismo*, movimiento fuertemente influenciado por el muralismo mexicano. El muralismo cholo refuncionaliza figuras y símbolos de la historia mexicana, murales que generalmente se realizan colectivamente y que constituye un símbolo que representa a ese conjunto de miembros, quienes deben protegerlo y cuidarlo.

Los cholos han dado un amplio uso al desarrollo del graffiti, como recurso de identidad. Es el *placazo* del cholo lo que define los límites del poder grupal, alude pues, a la búsqueda por demarcar los límites de identificación/ diferenciación. Placazos caracterizados por sus grandes dimensiones y por sus imágenes, bien podemos observar vírgenes de Guadalupe, automóviles de la década de los cincuenta, o mujeres desnudas, que mensajes aludiendo a la unidad barrial.

Estas peculiares formas de graffiti se desplazan de manera vertiginosa al interior de nuestro país pasando por Tijuana, Monterrey y Guadalajara hasta llegar a la Ciudad de México, en donde la zona oriente ha cobrado un fuerte impulso. Es a principio de 1990 cuando en Tijuana aparece una expresión gráfica entre grupos de jóvenes conocidos como *taggers* refiriéndose al nombre, la firma o el *placazo*. Dicha expresión gráfica tiene como hemos mencionado sus antecedentes en la Ciudad de Nueva York, teniendo fuerte influencia en otras ciudades norteamericanas como Manhattan, Brooklyn, El Bronx, Philadelphia, Chicago, San Francisco y por supuesto Los Ángeles. Fuertemente difundido de igual manera en Inglaterra, Alemania, España y Brasil entre otros<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> VALENZUELA Arce, José Manuel (1997) *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti* Universidad de Guadalajara- Colegio de la Frontera Norte, México pp. 86- 87

<sup>50</sup> En el argot graffitero se utilizan términos en inglés, lo que revela el origen del movimiento: *tags*, firma simple; *bomb*, letras inmensas en dos dimensiones; *wildstyle*, letras con diseño intrincado; *3D*, letras tridimensionales; *hot line*, línea luminosa que bordea las letras; *inline*, línea dentro de las figuras.



El graffiti americano, tiene fuertes raíces ancladas en el *hip-hop*, movimiento que incluye cuatro formas de expresión: el graffiti, el MC (cantante de la lírica hip-hop), el DJ (productor de secuencias rítmicas) y el break dance (baile urbano o callejero).

Este movimiento se manifestó en Nueva York a mediados de los 1970. Su desarrollo fue influenciado por los movimientos sociales de esa época. Muchos de los iniciadores de *hip-hop* fueron influenciados por el aspecto organizativo de movimientos anteriores y trajeron este espíritu con ellos al organizar a hip hop como una cultura. Entendemos entonces por cultura urbana hip-hop, el conjunto de recursos representados en expresiones artísticas y significaciones contestatarias que toman lugar en el espacio urbano.

No obstante, sería erróneo considerar que la cultura del graffiti esta asociada exclusivamente con este tipo de expresiones musicales; el ska, el punk, el rock, serían otros estilos que podrían identificarse con el graffiti. Es importante observar, que los escritores pueden tener gustos musicales que distan de los hemos mencionado.

Volviendo al tema del tag, firma o placazo; vemos que ésta forma *primitiva* del graffiti consiste en la firma o sobrenombre, usualmente simbólica con el que se ha de dar a conocer un escritor en la comunidad graffitera o *crew*.

El tagger en un principio fue una innovación en el movimiento graffitero, fue una manera de competir con el mercantilismo, ya que el mercado trafica con nombres de marcas y cosas así asfixiando el campo visual de los públicos callejeros o televisivos. Ser tagger significa hacerle competencia al mercado, proponerle una riña, abrir la diferencia y el contraste del mensaje encriptado. Como su nombre lo dice, tagger "es etiquetar", hacerse publicidad sin deseo de vender. El movimiento tagger de origen protestante, se proyectó contra la burocracia y sus abusos de poder, así como contra las grandes empresas, pinta y repinta protestaron una y otra vez.

El tag contemporáneo, es nada más que marcar territorio y competir entre quién hace más placas o quién raya más piezas. Es una manera de marcar la ciudad y fijar

territorios. En otras palabras: "hacerse publicidad" transgresora no mercantil.

La elección del tag responderá al estilo de cada escritor, además de que deberá ser original. Muchas veces el tag es el nombre de algún personaje de historietas, cómic, siglas, apodos, sobrenombres o una palabra específica. Éste generalmente consta de tres a siete caracteres. La complejidad y precisión del tag, le garantiza al tagger que no podrá serle copiada. Algunos ejemplos son: SWAN, STONY, DAIM, KYETA, DEB♀L, KELLER, ZORRA, HUMO, LOOMIT. Es importante precisar que ésta elección apunta en cada escritor a imaginarios distintos, al que deberá referirse sin duda un capítulo de ésta futura tesis doctoral, por el momento sólo habríamos que precisar este sentido.

Yo antes firmaba como SHADOW, pero no... como que no iba conmigo... entonces me puse KYETA... cuando me preguntaban por que KYETA, les dije que por que yo era así, tranquila... no es cierto, es por que es lo contrario a lo que yo soy... ese tag si es significativo para mi. (KYETA)

El apodo o tag le ayudan al writer a dramatizar a su personaje. Dan a conocer al personaje que caracterizan. Reguillo denomina a este proceso de 'hacerse reconocer', "dramatización de la identidad". Esa dramatización extrema es lo que Goffman llama personificación: interpretar su personaje. Como esas señales exacerban lo que son, conducen a un fundamentalismo de los símbolos, por toda la carga emocional en ellos invertida y el ejercicio de la identidad propia en contraposición a la de otros.

Los seudónimos pregonan una identidad personal distinta, pero la nueva identidad registrada en el tag no siempre produce aceptación social, evita la identificación personal o es de uso exclusivo de los miembros de su comunidad.

La adopción del apodo tampoco se puede considerar un rito de paso porque no existe una fractura radical entre la forma de vida actual y el pasado del graffitero. En muchas ocasiones el apodo ha sido puesto desde la niñez y no coincide con su transfiguración en escritor. Adoptar un tag es similar a lo que implica el tatuarse, una forma de hacer que el estigma -defecto, característica irrisoria, apodo infantil- se convierta en emblema.

Se considera de mal gusto elegir algún tag que ya exista o de alguien reconocido, si es que apenas se esta adentrando al grupo graffitero.

Sin importar qué tan talentoso o hábil para dibujar pueda ser un aspirante a graffitero, no puede intentar hacer piezas sin haber pasado primero por un largo periodo como tagger. Si lo hace, su pieza será denominada *toy*, es decir, el trabajo de un novato.

Gran mayoría de escritores coinciden en que muchas veces los novatos (*powser*, *posero*, *toy* o *piojo*) adoptan el movimiento sin saber el porque lo hacen, creando una falsa imagen sobre la autenticidad de un escritor y lo recrean, "*los poseros son los fresitas que se creen que son solo comprarse un spray y vestirse <<chidos>> ya la hicieron*".

Un escritor generalmente tiene alguna preferencia por tal o cual escritor, ya en activo y de mayor edad, señalando por lo general el camino a seguir en estos inicios. Diferentes aspectos y elementos de los mensajes visuales de los graffiti que admiran o de los que simplemente gustan, suelen ser las variables explicativas determinantes de sus estilos tempranos. Estos rasgos pueden ser de naturaleza meramente formal (colores, grado de inteligibilidad, impacto visual, luminosidad, posición en el paisaje urbano, etc.) o de carácter esencialmente social o de prestigio de grupo (grado de transgresión legal de la obra observada, provocación o inadecuación de la obra en su ubicación, prestigio del escritor de graffiti representado, etc.).

Había un graffitero al que yo conocía por sus graffiti, me gustaba mucho como pintaba... su estilo...el firma como RUMOR, yo había seguido sus graffiti y tags... hasta que un día lo vi pintando y cuando vi que el era el RUMOR una amiga le hablo y me lo presento. (ZORRA)

Esta jerarquía se asume desde un principio. Los valores más apreciados resultan ser la frecuencia con que la propia obra aparece en el ámbito urbano.

Un escritor cuyos graffiti sean numerosos y permanezcan repartidos por toda la ciudad es respetado hasta cierto punto, independientemente de la calidad técnica o estética de sus obras. Muchos escritores se lanzan a una especie de competencia oculta basada puramente en el número de veces en que el propio nombre o tag aparezca en cualquier lugar y del modo que sea, como Castleman explica:

El estilo<sup>51</sup>, la forma y la metodología, constituyen las tres grandes preocupaciones de la mayoría de los escritores de graffiti, tienen una importancia secundaria en comparación con la directriz primordial del graffiti: el dejarse ver, hacer que su nombre aparezca continuamente o, por lo menos, con mucha frecuencia. Ésta ha sido el término utilizado por los escritores desde mediados de los años setenta. Antes se utilizaron otros como moverse, recorrer o difundir tu nombre, etc. Los escritores comprendieron desde un principio que el que su obra se viera reconocida y aceptada por los otros escritores dependía de cuán prolíficos se mostraran en la escritura de sus nombres<sup>52</sup>.

Es el tag, la forma de graffiti que de manera predominante encontramos en la ciudad y la que es menos tolerada, da la impresión de ser "puros rayones", los graffiti más artísticos tienen a tolerarse un poco más. El tag aparece más rápido en cualquier lugar que otro tipo de graffiti.

Existen algunos grupos –minoritarios– principalmente en zonas residenciales que se organizan para combatir ésta práctica que consideran indeseable. Encontramos letreros que sugieren: *"No se deje engañar: el arte no se impone ni se realiza a escondidas, a altas horas de la noche"* ó *"No ceda a los chantajes de graffiteros que piden espacio para mostrar lo que llaman su arte. Si cede a dejarles algunas bardas, eso servirá como aliciente para la aparición de nuevos graffiteros y para la extensión del graffiti en áreas fuera de las permitidas"*. Lo anterior denota un impacto considerable sobre la opinión pública por su profuso desarrollo. La intriga a la sociedad global por estos códigos muchas veces indescifrables, la indignación a varios niveles de los sectores sociales y el desafío a la propiedad privada y su actitud destructora.

<sup>51</sup> Este término posee un doble significado. Por un lado la idea de estilo personal no difiere de la que pueda tener cualquier otro artista. Es más, a todos los escritores les gusta que su estilo sea lo más original e individual posible en pos de que su peculiaridad sea reconocida por el mayor número de observadores. Muchos de ellos dedican largas horas a preparar sus bocetos y a presentar ideas nuevas. Un estilo personal no puede ser adoptado por otro escritor. Si uno de ellos considera que esto ha pasado llegará al enfrentamiento directo con él. Generalmente se intenta innovar o renovar las composiciones a partir de las más variadas fuentes, pero este trabajo es personal, así como sus frutos. Existen cientos de tipos de letra y de posibles combinaciones que ya nadie recuerda a quien pertenecían. Es por ello que la conflictividad debido a esta cuestión es escasa salvo en el caso de las formas de reciente invención y aparición.

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

<sup>52</sup> CASTLEMAN, Craig (1987) *Los graffiti* Ed. Hermann Blumme Madrid, España pp. 73

Valenzuela Arce<sup>53</sup> considera que la expresión graffitera posee una composición transclasista, participando mujeres y hombres jóvenes de todas las clases y sectores sociales, empero, este tipo de prácticas son adoptadas en su sentido más estricto y con la carga simbólica que de por sí representa el graffiti en los sectores populares, desde donde se conforma la imagen de una ciudad que no es auténticamente real, sino un simulacro. La edad de los graffiteros es cada vez menor, y podemos encontrar niños haciendo sus pininos en esta práctica.

Hay que señalar, que sobre los escritores/as se han presentado elementos causales para definir, el fenómeno graffitero, muchas de ellas derivadas de las teorías de desviación social: jóvenes que pertenecen a familias desintegradas, jóvenes con carencias emocionales, delincuentes potenciales, etc.; sin tomar en cuenta que muchos de éstos jóvenes pertenecen a familias no desintegradas, que incluso apoyan la práctica graffitera, estudiantes universitarios o jóvenes que encuentran en su habilidad creativa trabajos bien remunerados: diseñadores, serigrafistas, artes gráficas, etc.

Lo que lleva a pensar que los jóvenes poseen identidades múltiples, no son solamente graffiteros, como tampoco son solamente hijos o padres de familia, o trabajadores. Sino que subyacen entre sí identificaciones diversas.

Volviendo al tema de los taggers, observamos que pueden elegir entre la acción solitaria o la incorporación a un grupo. Los que eligen la individualidad son conocidos como *Los one*, los que optan por la incorporación a un colectivo buscan además del reconocimiento individual, el reconocimiento grupal. Para ser aceptado en un *crew* – forma de organización más o menos subterránea, con una lógica estructural y reglas internas muy particulares (a diferencia de la los cholos, este tipo de organización no esta determinada por variables geográficas)- el aspirante deberá tener en principio cierto nivel de fama, misma que se obtiene mediante la visibilidad de su nombre en las paredes y espacios públicos de la ciudad. Las reglas al interior de cada *crew* se definen también dependiendo del status que tenga dentro del movimiento graffitero. Ingresar

<sup>53</sup> VALENZUELA Arce, José Manuel (1997) *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti* Universidad de Guadalajara- Colegio de la Frontera Norte, México pp. 90

por ejemplo al crew DNC (De Nosotros Cuatro) –uno de los más cotizados en nuestro país- requirió para sus integrantes de un proceso bastante complicado y de constante trabajo.

Muchos de los graffiti suelen originarse por lo general en un papel de uso ocasional, empleado para realizar un boceto rápido. Muchos de estos bocetos adoptan una función similar a un currículum o carta de presentación para ser admitido en algún crew.

Algunos crews piden a los escritores que quieren integrarse algunos de sus bocetos para saber si se *rifan*, en algunos otros *rayar* algún lugar específico –por lo regular peligroso- o incluso les juegan bromas como novatada.

Cuando me iniciaba en el HAS (Scuadron Ataque Homicida), me jugaron una broma y voltearon la válvula del aerosol, así que cuando lo apreté salió todo el spray y me manche toda la cara... me dio mucho coraje por que todos se burlaban de mí. (GOTICA)

La manifestación del propio nombre y del grupo se convierten en consignas constantes que modifican el panorama público urbano, señalan por tanto, su existencia grupal y social y aseguran a su vez la permanencia en el espacio. La visibilidad frecuente es prestigio. El estilo resulta esencial como concepto clave en la consideración del graffiti y su función en el espacio público urbano.

El nombre del crew aparece en un graffiti, aunque no todos sus integrantes hayan participado en él; sin embargo la pertenencia a él adquiere, tanto identidad individual como colectiva.

En cuanto a su extensión en el tiempo no existe una norma determinada que atañe al lapso temporal durante el cual un grupo de escritores de graffiti deba permanecer activo para alcanzar su status de crew.

Por lo general estas agrupaciones suelen extenderse de 2 á 4 años. En muchos casos existe un rápido relevo de miembros si los intereses o estilos difieren lo suficiente, o si la orientación que se le quiera dar al grupo por algunos de sus miembros no es del

agrado de la totalidad de estos, por lo que la capacidad de renovación de sus miembros es considerable.

A diferencia de las bandas por ejemplo, las rivalidades con respecto al prestigio y reconocimiento no se resuelven mediante la violencia física, más bien hay un acuerdo para evitar este tipo de violencia; los desacuerdos se resuelven mediante una violencia más de tipo simbólica; esto es, expresando sus desacuerdos rayando las piezas o tags de los adversarios.

Las batallas son competencias o guerras simbólicas que se producen previo reto, entre dos jóvenes o entre dos grupos. La contienda se dirime en el terreno simbólico y el reto consiste en definir un período de tiempo durante el cual los contendientes tratarán de hacer el mayor número de placazos. Una vez que el plazo ha concluido, resultará vencedor quienes más graffiti haya realizado. Otra modalidad consiste en evaluar la calidad de los graffiti<sup>54</sup>. No obstante, habría que reconocer que la violencia física podría presentarse durante el proceso de éstas competencias simbólicas.

Una de las novedosas formas que ha adoptado el crew, refiere al hecho de que los mecanismos para conformar un crew no tengan que estar atravesados necesariamente por la presencia física de sus escritores. Sánchez Guerrero nos habla de estos mecanismos y comenta que un crew reconocido puede contar con uno o más graffiteros en varias partes de la ciudad o de otras ciudades, sólo los liga el nombre o el prestigio del crew. Esta forma de organización juvenil "al tono de su tiempo y en correspondencia lógica de la globalización mundial" apunta a que cada vez más las interacciones sociales vayan alejándose de la situación concreta cara a cara y se acomoden de la misma forma en el ámbito de la interacción cibernética<sup>55</sup>. Lo que Fernando Figueroa ha denominado Infograffiti.

<sup>54</sup> VALENZUELA Arce, José Manuel (1997) *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti* Universidad de Guadalajara- Colegio de la Frontera Norte, México pp. 92

<sup>55</sup> SANCHEZ Guerrero, Alejandro (2002) *La pigmentación del sueño urbano* en NATERAS Domínguez, Alfredo (coord.) *Culturas Urbanas Juveniles* Miguel Ángel Porrúa- UAM Iztapalapa, México pp. 182

Al interior de los crew, se manejan niveles jerárquicos. Así, habrá alguien que la mayoría de veces decida que pintar, donde, como y cuando; generalmente es el más veterano del grupo, quien tenga mejores estilos, incluso quien haya formado el grupo. En los crew mixtos, la mayoría de las veces el líder del grupo es un hombre.

Existen algunos crews que son reconocidos por pintar en lugares exclusivos. Lo que José Manuel Valenzuela denomina *hiperselectividad*. Hay quienes sólo *rayan* en teléfonos públicos, otros en vagones del metro, en puentes o en recintos oficiales. El rayar en los lugares más difíciles otorga mayor popularidad y respeto o también puede activar rivalidades.

Los grupos graffiteros se inscriben también en otras asociaciones juveniles, ya sean formales o informales. En equipos deportivos, grupos feministas, ecologistas, colectivos de contrapublicidad, grupos de amigos, etc.

Algo que enfrentan los graffiteros, es la relación conflictiva con los cuerpos policíacos, quienes ven en ellos delinquentes potenciales, además una manera "relativamente fácil" de conseguir algún tipo de *mordida*. En ocasiones los graffiteros no traen dinero para poder eludir a los policías y éstos los obligan a realizar actos denigrantes, como obligarlos a tomar el spray o a pintarse la cara. No necesariamente los policías te detienen cuando estas realizando algún graffiti, basta que alguien cargue consigo una lata de spray, un plumón o hasta la *facha* de graffitero para que sea detenido. Pocas veces los graffiteros son apresados.

Valdría la pena advertir que en el sentido estricto de lo que se considera delito, los graffiteros efectivamente están cometiendo actos vandálicos, ya desde que alteran y destruyen espacios públicos y privados, o el robo —como mencionábamos en párrafos anteriores—.

Acerca de la *facha* del graffitero, es común —más no marca sobresaliente de identidad— mirar a los jóvenes con pantalones y sudaderas holgadas y con bolsas grandes, que tienen la función de poder esconder el aerosol para no ser sorprendidos. Son



impresionantes las formas en las que un graffitero puede esconder sus materiales, bien en las bolsas, en la ropa interior, en las mangas de la sudadera, incluso en los calcetines y gorras de las sudaderas.

Estas modas han sido percibidas por las industrias comerciales, volviéndolas redituables, las marcas más conocidas son JNCO, VANS, ADIDAS Y PUMA. De igual manera la expresión gráfica de los escritores ha sido apropiada por parte del mercado comercial, integrándola en diferentes productos audiovisuales, en diseños de prendas de vestir, como decoración, y publicidad comercial.

Sobre esta misma línea vemos que el graffiti comienza a desplazarse de lo ilegal, de la clandestinidad hacia lo meramente institucional. Así vemos que instituciones tanto públicas como privadas (por ejemplo La Comex) fomentan la práctica. Incluso hay acuerdos entre las instituciones públicas y privadas para dotar a los jóvenes de espacios libres para la realización del graffiti, libres del acoso; pero muchas veces con temáticas ya determinadas por ellos.

Las galerías de arte, son espacios en los que también podemos observar el graffiti, muchos de los expositores coinciden en que sus obras no tienen el mismo significado encerradas en cuatro paredes que en plena calle. El valor simbólico es diferente.

Por último señalar el *carácter efímero* del graffiti ya que las piezas tienen una vida limitada (lo que tarda alguien en borrarlas o el deterioro de la pintura). Este carácter temporal es el que lleva a los escritores a perpetuarlo por medio de fotografías (la mayoría de los escritores dispone de un álbum personal con sus fotos archivadas y un "black book" con sus bocetos), lo que ha permitido, con el tiempo, la proliferación de revistas tanto impresas como digitales (Internet). \*

## 6. Primeras reflexiones

En primer lugar es importante hacer énfasis en que los problemas juveniles remiten inmediatamente a las condiciones de las sociedades en su conjunto, por ellos hemos de subrayar que las expresiones juveniles deben ubicarse en un campo social más amplio. Solo así adquieren sentido las marcas identitarias apenas comprensibles que los graffiteros dejan en los diferentes espacios públicos y privados de esta gran ciudad, delatando los discursos subterráneos de la ciudad.

Las expresiones identitarias de este grupo se manifiestan en la búsqueda individual y auto referencial, pero también en la constitución de identidades colectivas. El tag constituiría esta idea de auto-representación y el crew ubicaría a las identidades colectivas.

El lenguaje visual del graffiti puede considerarse como una lectura de la realidad, una interpretación del contexto social en que se gesta, que no podría expresarse por medios institucionalizados, ya que impugna y reclama de una manera simbólica al poder político y económico, al contexto y la calidad de vida de los jóvenes. Testimoniando al mismo tiempo la cultura y vida cotidiana de la época actual.

Por tanto, debe afirmarse que la práctica del graffiti tiene o posee un sentido simbólico que rebasa al dibujo, es decir, tiene una intención más allá de lo que se pinte o como se pinte, posee un metalenguaje que a través de los muros y bardas de la ciudad lanza un reclamo por el reconocimiento pleno de la juventud como un actor social.

Los graffiteros – al igual que otras tribus urbanas- manifiestan desconfianza hacia las formas tradicionales de expresión, las cuales presentan discursos fragmentados, que le son totalmente ajenos.

No pugnan como en los sesenta transformar estructuras o superestructuras sociales, ni ser portavoces de los jóvenes en general, más bien sus compromisos son personales o para con el grupo que conforman.

El escritor *one* ó él grupo – *crew*- tiene que competir por el uso de los espacios urbanos, con tres categorías que no pueden disociarse la una de la otra: la frecuencia de aparición de sus graffiti; la ubicación, entre más peligrosos o transgresores sean los lugares en los que aparezca el graffiti, mayor será el status y prestigio, y la calidad técnica y estética.

Su transgresión se ubica pues, en la afrenta simbólica y la normatividad social. \*

- FIGUEROA, Fernando (1998) *La calle como espacio extralocal de "Historia de Arte Contemporáneo 1968- 1998: 30 años de contracultura"* celebrada en el Salón de actos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid del 20 al 23 de abril \* Artículo enviado por el autor via e-mail
- ——— (2004) *La participación de la mujer en la génesis del graffiti newyorkino* Artículo cedido por Minotauro Digital via correo electrónico
- ——— *Historia del arte y antropología del arte, un objeto- objetivo en común* Revista electrónica *Ateneo de antropología* (Artículo facilitado por el autor via mail) \* Sin fecha
- ——— (1999) *El graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1987- 1996)* Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid
- GARCIA Candini, Nexar (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Ed. Grijalvo, México
- ——— (1996) *Introducción en Público- privado: la ciudad desdibujada en* *Atendades* Año 6 No.11 México
- GARÍ, Joan. (1995) *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti* FUNDESCO, Madrid
- HIOALGO, Georgina (2001) *El graffiti como medio de educación popular Arte en aerosol en busca de una ética social* Centro Nacional para la Cultura y las Artes México 14 Agosto
- LEANDRI, Antonio (1982) *Graffiti et Société* Université de Toulouse-Le Mirail Toulouse
- LUTTE, Gérard (1997) *La adolescencia en la historia en Lutte, G. Liberar la adolescencia la sociología de los jóvenes de hoy* Colección Biblioteca de psicología Num. 168 Horner Barcelona, España

## Bibliografía

- ★ CASTLEMAN, Craig (1987) *Los graffiti* Ed. Hermann Blumme Madrid, España
- ★ FEIXA, Carlos *De punks y otras bandas* Estudio de Culturas Juveniles Causa Joven (en prensa), México
- ★ FIGUEROA, Fernando (1998) *La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética* Ponencia presentada y leída en las Jornadas de "Historia de Arte Contemporáneo 1968- 1998: 30 años de contracultura" celebrada en el Salón de actos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid del 20 al 23 de abril \* Artículo enviado por el autor vía e-mail.
- (2004) *La participación de la mujer en la génesis del graffiti newyorkino* Artículo cedido por Minotauro Digital vía correo electrónico
- (2002) *Las comunicaciones en los aglomeramientos juveniles urbanos*
- *Historia del arte y antropología del arte, un objeto- objetivo en común* Revista electrónica Ateneo de antropología (Artículo facilitado por el autor vía mail) \* Sin fecha
- (1999) *El graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980- 1996)* Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid
- ★ GARCÍA Canclini, Néstor (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Ed. Grijalbo, México
- (1996) *Introducción en Público- privado: la ciudad desdibujada* en Alteridades Año 6 No.11 México
- ★ GARÍ, Joan, (1995) *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. FUNDESCO, Madrid
- ★ HIDALGO, Georgina (2001) *El graffiti como medio de educación popular Arte en aerosol en busca de una ética social* Centro Nacional para la Cultura y las Artes México 14 Agosto
- ★ LEANDRI, Antonio (1982) *Graffiti et Société* Université de Toulouse-Le Mirail. Toulouse
- ★ LUTTE, Gérard (1991) *La adolescencia en la historia* en Lutte G. *Liberar la adolescencia: la sicología de los jóvenes de hoy* Colección Biblioteca de sicología Num. 168 Herder Barcelona, España

- 
- ★ MAFFESOLI, Michel (1987) *La hipótesis de la centralidad urbana*, en Revista de Occidente, No. 73, Madrid, España
  - (1990) *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en la sociedad de masas* Ed. Icaria Barcelona
  - ★ MARCIAL, Rogelio (1997) *La banda rifa, vida cotidiana de grupos juveniles de esquina en Zamora, Michoacán* El Colegio de Michoacán
  - (2004) *Toma clandestina de la ciudad: taggers, skatos y okupas* en Revista Ciudades: Juventud, cultura y territorio No. 63 Julio- Septiembre RNIU Puebla, México
  - (1997) *Vida de barrio* Cultura popular juvenil y graffiti Universidad de
  - ★ NATERAS Domínguez, Alfredo (1995) *El tianguis del Chopo como espacio público* en Revista Ciudades Culturas del espacio público No. 27 Julio- Septiembre Puebla, México
  - (2002) *Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: "graffiteros y góticos"* en CHIU Amparán, Aquiles (coord.) Sociología de la identidad Miguel Ángel Porrúa- UAM Iztapalapa
  - (2005) *El resplandor de la sombra. Imaginación política producción*
  - ★ PADILLA Herrera, Jaime Arturo (1998) *La construcción de lo juvenil. Reunión Nacional de Investigadores sobre juventud* Causa Joven, Centro de Investigación y estudios sobre Juventud, México
  - (2001) *Introducción. El lugar antropológico en*
  - ★ RAAD, Ana María (2004) *Comunidad emocional, comunidad virtual: estudios sobre las relaciones mediadas por Internet* Revista Mad No. 10 Mayo Departamento de Antropología Universidad de Chile
  - ★ REGUILLO Cruz, Rossana (1991) *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación* ITESO Guadalajara, México
  - (2000) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto* Ed. Norma Buenos Aires
  - (2003) *Jóvenes y estudios culturales. Notas para un balance reflexivo* en VALENZUELA Arce, José Manuel *Los estudios culturales en México* Biblioteca Mexicana CONACULTA, FCE México
  - ★ SARAÍ A., Gonzalo (2005) *Experiencias de la exclusión: los jóvenes y la apropiación del espacio público* en VERGARA, Abilio (coord.) Revista Antropologías y estudios de la Ciudad Vol. 1, Año 1 Enero- Junio CONACULTA- INAH México
  - ★ SANCHEZ Guerrero, Alejandro (2002) *La pigmentación del sueño urbano* en NATERAS Domínguez, Alfredo (coord.) *Culturas Urbanas Juveniles* Miguel Ángel Porrúa- UAM Iztapalapa, México

- ★ SILVA Téllez, Armando (1988) *Graffiti: una ciudad imaginada* 2da. Edición, Tercer Mundo, Bogota Colombia
- ★ TUTIVEN, Carlos (1999) *La disolución de lo social en la socialidad de una comunidad emocional en Informe sobre culturas juveniles* Guayaquil, Ecuador
- ★ VALENZUELA Arce, José Manuel (1999) *Formación de identidades juveniles. El caso de la frontera México- Estados Unidos* Conferencia dictada en el Centro de Documentación del Instituto provincial de Administración Pública (IPAP) 29 de Mayo
- (1997) *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti* Universidad de Guadalajara- Colegio de la Frontera Norte, México
- ★ VERGARA Figueroa, Abilio (2001) *Introducción. El lugar antropológico en* AGUILAR, Miguel Ángel; SEVILLA, Amparo y VERGARA, Abilio *La ciudad desde sus trece ventanas etnográficas para una metrópoli* CONACULTA, UAM- I, Las Ciencias Sociales Segunda década, México
- (2006) *El resplandor de la sombra. Imaginación política, producción simbólica, humor y vidas macropolitanas* El ojo viajero, Ediciones Navarra, México
- ★ ZARZURI, Raúl y GANTER, Rodrigo (1999) *Tribus urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles* en *Revista de Trabajo social Perspectivas* Año sexto Número 8 Diciembre Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, Chile

Las siguientes fotografías son una pequeña muestra del graffiti que se hace en la Ciudad de México. Fueron tomadas en la Zona Oriente de la Ciudad, durante los meses de Octubre a Julio de 2006. Se eligieron solo algunas para terminos de este primer apartado de la tesis, en el que el análisis de las piezas no es el fin principal para esta etapa.



- Mujeres clandestinas

- Iniciándose en el graffiti



- La práctica del scratchboard



- Iniciándose en el graffiti





- ¿acto primitivo?
- Los soportes son variados



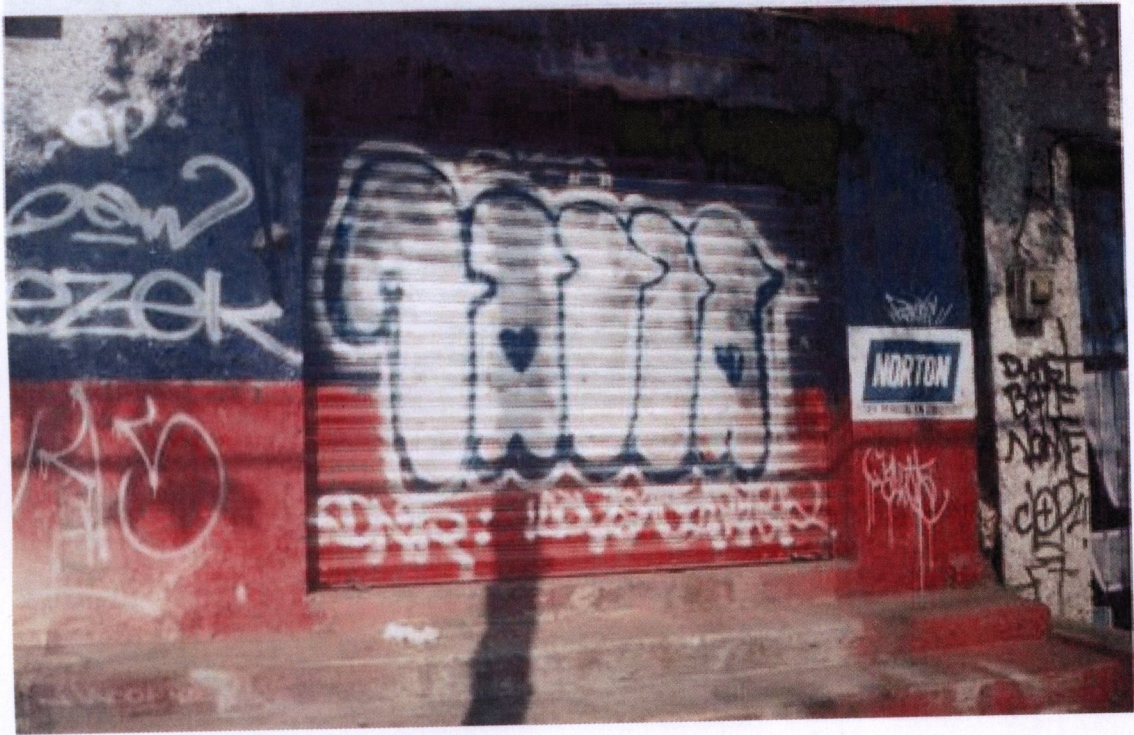
- Un boceto antes de pintar



- ¿acto primitivo?



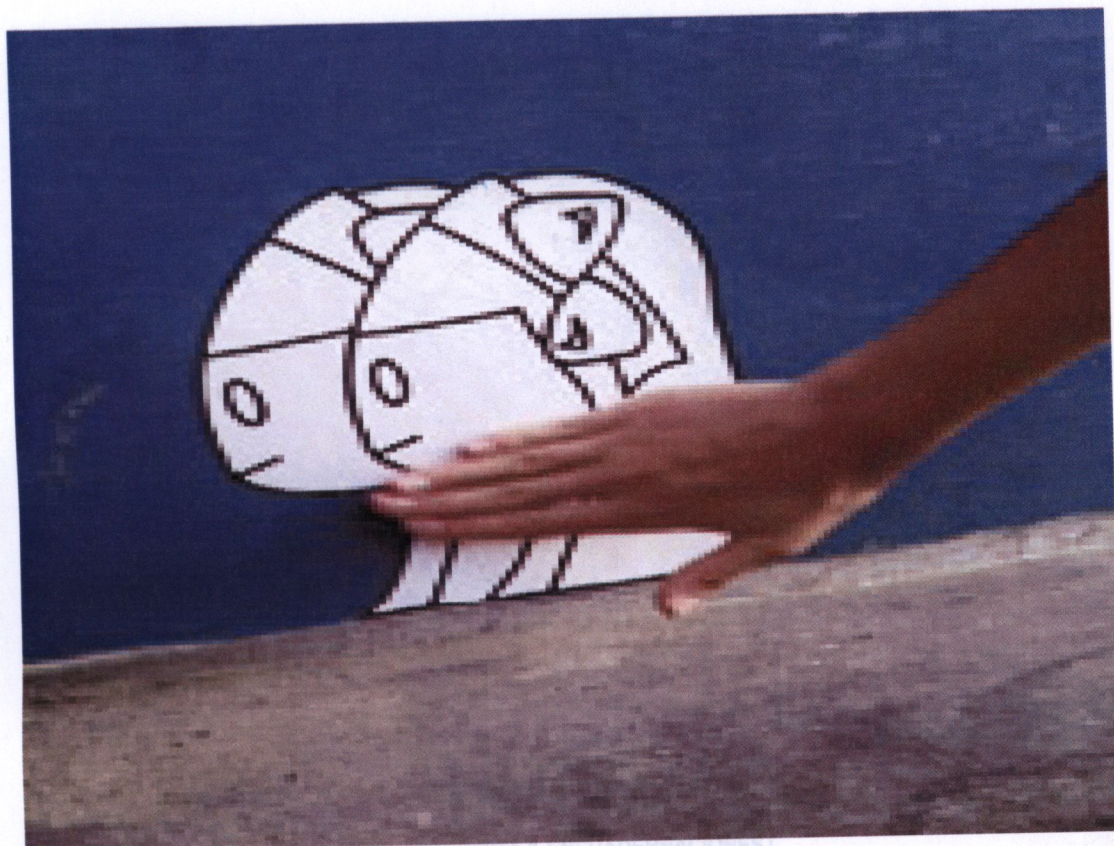
- Nosotras somos de la noche



- Los stickers
- Estilos femeninos

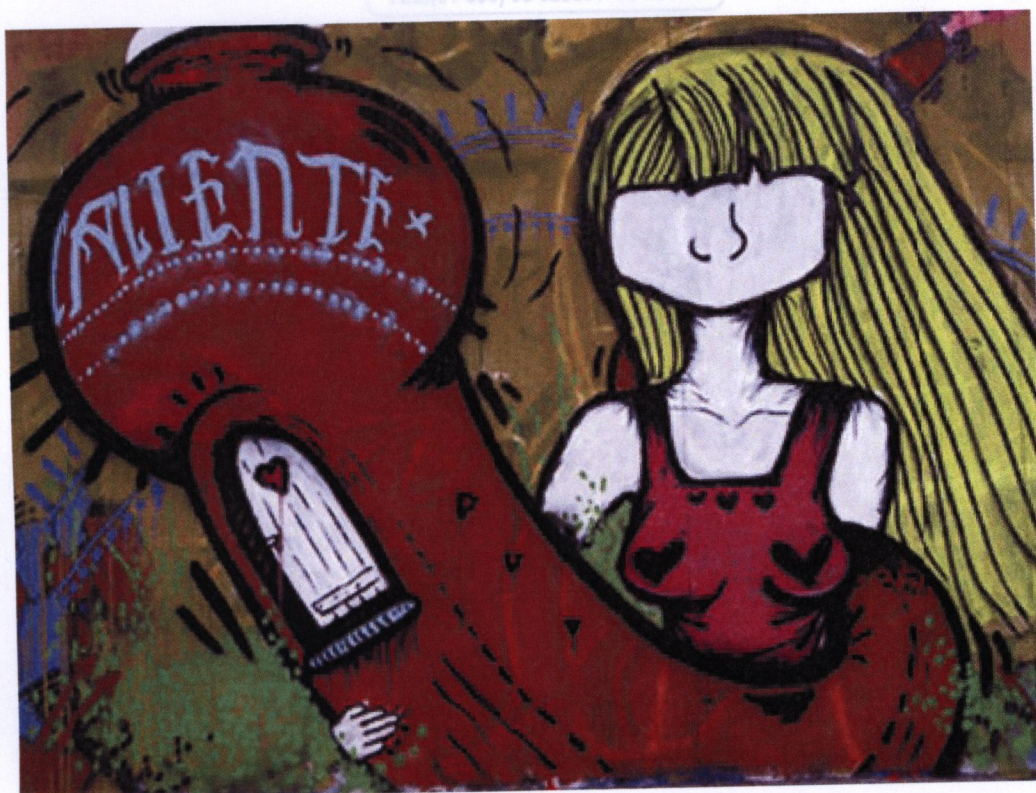


- Dura caída



- Los stickers

IMPRESORA & ENCAJADERIA  
15017 PEDRO DE GANTE No. 118-D  
3ER. CENTRO, TEXCOCO, EDO. DE MEX.  
TEL. (01-595) 95 52580 / 95 480 70



- Las writers