



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
LICENCIATURA EN ANTROPOLOGIA SOCIAL

“Graffiti en la ciudad transnacional de Tijuana. Entre las tecnologías de poder y las técnicas de transgresión”

Tesis para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje de

Seminario de Investigación e Investigación de campo

Y obtener el título de

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

Presenta

Leonardo Salas Domínguez

Matrícula: 207346653

Comité de investigación:

Director: Dr. J. Federico Besserer Alatorre

Asesores: Dr. Eduardo Nivón Bolán

Dr. Raúl Nieto Calleja

Lic. Daniela Reyes Lara

"Si he visto más lejos es porque estoy sentado sobre los hombros de gigantes."

Isaac Newton.

Índice

<i>Agradecimientos</i>	- 1 -
Introducción	- 4 -

Capítulo 1.

Teoría y método para el estudio del graffiti en una ciudad transnacional.

Teoría transnacional: <i>ampliando la lente más allá de la localidad</i>	- 11 -
La Ciudad Transnacional: <i>orientando el lente hacia la urbe</i>	- 18 -
Tijuana: <i>una ciudad transnacional</i>	- 21 -
Poder en disfunción: <i>¿Qué le hace el graffiti a la ciudad?</i>	- 23 -
Metodología	- 29 -

Capítulo 2.

Tijuana: *breve historia de una ciudad transnacional.*

1847-1910	- 34 -
1910-1933	- 36 -
1933-1965	- 37 -
1965-2011	- 38 -

Capítulo 3.

Dispositivos de poder.

Historia de la Avenida Revolución	- 43 -
¿Qué es una heterotopía?	- 47 -
Del espacio al espacio otro: <i>la Avenida Revolución como concepto</i>	- 50 -
¿Tecnologías de poder? : <i>más allá del fetiche mágico</i>	- 55 -
Dispositivos electrónicos.....	- 57 -
Cámaras de seguridad	- 58 -
Señales estáticas	- 60 -
<i>La línea</i>	- 64 -
Un elemento inerte más: <i>la publicidad</i>	- 66 -

Capítulo 4.

El graffiti y las técnicas de la transgresión.

Graffiti	- 69 -
Un poco de historia: <i>inmersión en las entrañas del graffiti</i>	- 70 -
“Llegada” y tránsito por México	- 73 -
Graffiti y pintadas	- 73 -
Firmas o “tags”: <i>líneas multiformes o garabatos desconocidos</i>	- 76 -
Bombas: <i>letras de carácter llamativo en el espacio urbano</i>	- 78 -
Sticker art: <i>invadidos de imágenes icónicas</i>	- 79 -
Esténcil	- 81 -
Reflexión general	- 85 -

Capítulo 5.

Gubernamentalidad y poder: *El programa D.A.R.E. y antigrffiti.*

Gubernamentalidad y poder	- 88 -
Lo prescrito	- 89 -
Lo permitido	- 90 -
Lo posible	- 92 -
Ejemplificando el triangulo del poder	- 93 -
D.A.R.E. y antigrffiti	- 94 -

Capítulo 6.

Del punto de vista al punto de enunciación: *Cuatro voces de los graffiteros.*

Primer caso: <i>Daniel Ignacio Castellanos</i>	- 104 -
Segundo caso: <i>Shente</i>	- 109 -
Tercer caso: Víctor (<i>Sabes</i>)	- 113 -
Cuarto caso: <i>Shekz</i>	- 117 -
Prácticas en contienda: <i>técnicas vs. Tecnologías</i>	- 119 -
Daniel: dándole vida a un espacio aparentemente olvidado	- 120 -
Shente: <i>una marca indebida en el semáforo</i>	- 122 -
Sabes: <i>el adorno en la ciudad</i>	- 124 -
Shekz: <i>cambiando el panorama</i>	- 126 -
Conclusiones:	- 127 -
Bibliografía	- 135 -
Anexo	- 144 -

Agradecimientos

Señor Andrés Salas Martínez, señora María Cruz Domínguez Salgado y joven Andrés Salas Domínguez (Papá, mamá y hermano); esto es para ustedes, aquí se vierte el esfuerzo de cuatro años. Gracias por todo.

Blanca Esthela Molina López, gracias por el camino recorrido, por estar a mi lado durante esta travesía, gracias por ser una persona maravillosa e inteligente. Gracias por el futuro que nos espera.

Brindo este trabajo a las personas que me ayudaron al llegar a la ciudad de Tijuana. De manera muy especial a mi primo Samuel y a su novia Gaby, cuyo hogar fue el primer lugar al que llegué en aquella ciudad del norte del país. Sin esta ayuda me hubiera sido difícil comenzar con esta investigación.

A Toñito, que me mostró los alrededores en esos primeros días; recorridos en auto que fueron abriendo la lente para la observación de esos espacios en donde se desarrolla el fenómeno que di por hecho estudiaría.

A Luis, que nos rescataba cuando quedábamos varados en la tercera sección de Santa Fe, gracias por ser un gran amigo durante el tiempo que compartimos.

Un inmenso agradecimiento a los que participaron directamente como informantes durante el proceso de recolección de datos para la elaboración de esta tesis:

A Daniel Ignacio Castellanos, gracias por el tiempo invertido al ayudarme a reconocer los puntos de confluencia del graffiti en la ciudad de Tijuana; así mismo queda la deuda de no poder expresar la gratitud para con alguien que abre las puertas al extraño y comparte su vida y su espacio.

A Israel Shente Elizondo por narrar su vida a través del graffiti y compartir de igual manera su tiempo y conocimiento sobre el tema.

A Shekz por la entrevista brindada y el tiempo prestado para la misma.

A Víctor, persona magnífica que de manera similar participó abriendo las puertas de su hogar, otorgando la palabra a sus experiencias en este movimiento. A estos cuatro graffiteros que en conjunto son parte de un pequeño grupo de personas que ven la ciudad de una manera distinta, a ellos que en esa ciudad estuvieron dispuestos para hablar de sí mismos. Infinitas gracias.

A los amigos que nos ayudaron en este gran camino: Horacio Navarro y su hermano Roberto Navarro, quienes fueron el primer gran nexo para conocer a Daniel Ignacio Castellanos; también muchas gracias a Francisco Rodríguez, psicólogo y amigo que compartió mucho de su tiempo; a Citlalli, Roberto y los habitantes pasajeros del lugar en donde vivimos. A la Sra. Lupita que nos recibió en la “Casa Palavicini”. A ellos, gracias por su entusiasta recibimiento en la ciudad de Tijuana.

Agradezco de manera amplia al equipo de investigación de la séptima etapa del programa de Estudios Transnacionales de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa:

A Sandra Guillot, amiga y compañera en ésta etapa de mi vida, espero que nos sigamos frecuentando en este largo camino.

A Anahí Jiménez por compartir opiniones en cuanto al tema que he tratado de trabajar.

A Daniela Reyes por el interés en este trabajo y por sus pertinentes comentarios en el aula de clases.

De manera muy particular un enorme agradecimiento a Maribel Romero Loyola, por ser mi amiga, colega y guía en las dos estancias en Tijuana.

Aprovecho este espacio para ostentar un dantesco agradecimiento al Doctor José Federico Besserer Alatorre, por todo el apoyo y entereza a lo largo de este proceso, por su gran diligencia al momento de ayudarme a descender de mi nube teórica para poder realizar éste, mi último gran ensayo final. A él le debo la confianza y gran parte del impulso para llegar hasta este punto. Siempre quedará la enorme deuda que se adquiere al enlistarse en las filas de un ejército cuyo general al mando es la persona más sensible y comprensiva que se pueda conocer; a él le doy gracias por ayudarme a confiar en los resultados de un trabajo que parecía imposible. Al no poder saldar mi deuda, le entrego este trabajo, esperando sea suficiente para sellar el pacto que forjamos cuando él acepto que yo trabajara bajo su tutela, a su vez le confiero todos los aciertos y lo deslindo de todos los errores que pudieran entereverse en las páginas siguientes.

También exteriorizo mi total agradecimiento para con los profesores del Departamento de Antropología de UAM-I, gracias por enseñarme mucho de lo que yo ignoraba por completo; fui un estudiante de informática perdido en un mundo de letras, autores, teorías, conceptos y demás elementos que me eran ajenos del todo.

Le doy muchas gracias a Irma, a Soco, y de manera amplia a Lety por la ayuda en todos los trámites de los gastos del RENECA y los gastos del viaje en avión del segundo campo.

Al Dr. Raúl Nieto Calleja por sus pertinentes comentarios a mi ponencia, lo cual incitó para que tuviera una mirada distinta a la que me había generado después del primer trabajo de campo.

Al Dr. Eduardo Nivón por su claro ejemplo de amor y sabiduría para con la antropología. Gracias por todo.

A los amigos que en estos cuatro años estuvieron compartiendo conmigo el aula de clases: Eduardo, Lorena, Mitl, David, Carlos, Elvira, Cyntia, Jorge, Saúl, Israel, Azucena y los que no he logrado mencionar.

Necesariamente extiendo un agradecimiento a mi amigo, hermano y compañero Gabriel Hernández Ayala, por ser parte de mi familia “por elección” durante estos 4 años; es increíble sabernos ya en un punto de culminación. Gracias por todo el apoyo.

A su vez un agradecimiento cordial a la familia Vera Moreno por los vastos años de amistad y por el tiempo compartido. En especial gracias al señor Ricardo Vera, por el interés y las numerosas pláticas que en ocasiones tuvimos a lo largo de esta gran travesía universitaria.

A Fanny Jeannette Pichardo de la Universidad Autónoma de Querétaro, por el interés en este pequeño trabajo y por los acertados comentarios.

Por último y no por eso menos importante, agradezco al Dr. Rafael Oscar Uribe Villegas, mismo que con sus pláticas agradables me dio más ánimos para seguir adelante con esta pequeña tesis.

Introducción.

Cuando uno transita diariamente por la Ciudad de México no es posible escapar al “diálogo” que se genera entre todos los elementos que conforman el paisaje urbano.

A la par de estar expuesto a los anuncios espectaculares, indicaciones de tránsito, marquesinas, etc., el urbanita experimenta también una enorme avalancha de marcas ininteligibles; marcas que juegan con patrones desconocidos para el transeúnte “común”, y que por lo mismo logran llamar la atención del caminante que las mira con detenimiento. Estas marcas que se suman al paisaje urbano son firmas, letras, colores, formas, giros. ¿Son expresiones de arte?, ¿de violencia?, ¿de rebeldía?... todo es posible a partir del momento en que se genera un imaginario de lo que es y se percibe como “graffiti”.

Aun recuerdo esos primeros años de mi adolescencia, en los que conocí a muchos otros chavos que gustaban de ver y re-crear algunos “garabatos” en espacios que considerábamos prohibidos y mayormente en lugares visibles. Nosotros lo llamábamos “graffiti”, sin saber en realidad que significaba este vocablo. Nos entregábamos de manera incierta a lo que estas ocho letras significaban en nosotros mismos. Es así como de manera casi regular durante cierto periodo de esta etapa de mi vida –y quizá hasta la fecha- el uso de estas prácticas fueron para mí el motor para un tipo de expresión particular. Era una emoción viva el hecho de salir a dejar una marca en la ciudad; salir a tratar de expresarle a un mundo raro el hecho de que yo existía y estaba en desacuerdo con muchas cosas que pasaban alrededor de mí.

En esa época fuimos varios los que nos dedicamos a esto, algunos lo abandonaron por la reprimenda del Estado –o lo que nosotros dábamos por llamar “el sistema”-. Estas reprimendas incluían por “default” la presencia de algunos cuantos policías, en ocasiones encierros y en el peor de los casos algunos malos tratos.

Para ese entonces en nuestra mente yacía una idea muy particular; pensábamos que con nuestro graffiti hacíamos algo distinto a lo que hacían los demás. Sabíamos que estábamos en contra de algo -o de alguien-, pero, he de confesar que nunca supimos –o al menos yo nunca supe- si en realidad lo que hacíamos funcionaba tal y como nosotros lo creíamos. “El sistema” era -y quizá siga siendo- el enemigo a vencer; pero, desde entonces gira en mi mente la pregunta que una vez me hice después de un acto “destructivo” en una pared en blanco recién pintada: ¿Qué le hacemos con el graffiti a la ciudad?

Ahora comprendo que la respuesta no se encuentra de manera fácil. Con la idea de que el graffiti es un movimiento potencialmente de carácter urbano, desarrollé mi investigación en la ciudad de Tijuana. En esta ciudad esperaba encontrar manifestaciones de este tipo de prácticas y así fue, aunque he de confesar que me encontré con un graffiti distinto al que yo conocía o había visto en otros lugares. La investigación me llevó –metafóricamente- a conocer a cuatro personas que puedo considerar como parte de los mayores representantes de esta práctica en esta ciudad. Así, a través de la visión de estos interlocutores he podido llegar a una respuesta tentativa a la pregunta anterior.

La pregunta inicial tomó el giro de una pregunta metodológica, y así fue como nació el interés por realizar una tesis sobre este tema en una ciudad ajena y por casualidad fronteriza.

El arribo a esta ciudad, y una estancia prolongada con el propósito de estudiar el graffiti, me permitió observar una gran cantidad de fenómenos relacionados con este mismo. En Tijuana pude estudiar cómo se integra de manera muy particular este fenómeno con otros elementos de la urbe. Pude observar que el graffiti puede ser estudiado en relación con el conjunto de elementos materiales, sociales y simbólicos que integran a la ciudad. El graffiti, pienso, puede entenderse mejor si no lo desasociamos del muro –o cualquier superficie- en que está pintado, del transeúnte que lo mira, de la persona que lo realiza, del policía que lo persigue.

Se han realizado un sinnúmero de estudios sobre el movimiento del graffiti, muchos de los cuales llegan a una conclusión que a mí me parece un tanto apresurada. En estos estudios se ha dicho que el graffiti es “la apropiación simbólica del espacio”. Lo que presentaré en este trabajo es en parte el intento de apuntar que más que un movimiento de apropiación, el graffiti puede verse como una serie de técnicas de transgresión y de contienda.

Me pareció importante estudiar el graffiti en la ciudad de Tijuana, pues analíticamente percibía que el graffiti no es un fenómeno local, sino “transnacional” ya que presenta elementos muy similares en muchas ciudades del mundo. Como la ciudad de Tijuana ha sido identificada como un ejemplo sobresaliente de ciudad transnacional (Mata 2009), me pareció que podría ser un marco adecuado para entender mejor el graffiti en el marco de los procesos nacionales y transnacionales del mismo.

En su forma más simple, podemos pensar en la ciudad de Tijuana como una “ciudad transnacional”, por su carácter fronterizo. A partir de ello, son visibles las relaciones complejas que crea esta relación de proximidad con el vecino país del norte. Es decir, el carácter fronterizo de la ciudad no es solamente uno limítrofe y de diferenciación ante lo estadounidense y lo mexicano; al mismo tiempo, es un lugar donde pueden observarse los vínculos económicos, políticos y de inmediatez que unen a México con los Estados Unidos. Por motivos que explicaré más adelante, me interesa particularmente señalar algunas formas de “poder” en esta ciudad fronteriza y mostrar ejemplos de formas de políticas públicas que se realizan a ambos lados de la frontera.

Por lo anterior, desde su diseño, esta investigación se inscribió en el marco de los llamados “estudios transnacionales” y más en particular de la literatura sobre “transnacionalismo urbano” (Smith 2005). Para la mejor comprensión de la teoría utilizada es necesario un breve esbozo de las propuestas centrales de los autores que he usado.

En los siguientes capítulos expondré las ideas de algunos autores que han desarrollado elementos para una “teoría transnacional” que serán de utilidad para este estudio. En este breve recorrido he traído a la mesa parte de los enfoques propuestos por tres pioneros de esta teoría: Nina Glick Schiller, Michael Peter Smith y Michael Kearney.

En primer lugar, la propuesta de Glick Schiller enfatiza en el papel de lo local en el marco de procesos transnacionales. Así, el trabajo de campo para esta investigación se hizo solo en la ciudad de Tijuana y no es un estudio “en viaje” como lo propone James Clifford (1999). Además, en Glick Schiller he encontrado una posición teórica que resalta el papel de la política y del Estado como creador de identidad.

Por otro lado, Michael Kearney nos ofrece elementos para entender los procesos que no están acotados en un “estado-nación” sino que se extienden más allá de las fronteras nacionales. Así como las “comunidades transnacionales” trascienden las fronteras entre dos países, el graffiti es un fenómeno social transnacional que cruza las fronteras entre países, pero también las experiencias de algunos entrevistados, sus prácticas cotidianas, y sus redes personales.

El trabajo de Michael Peter Smith, quién estudió las prácticas de mexicanos que al mismo tiempo sostienen una actividad políticas en los Estados Unidos y en México, me alertó sobre la posibilidad de estudiar la dimensión política de los nexos que crean los graffiteros al momento de realizar sus prácticas y formar sus propias redes más allá de la frontera nacional. Por mi parte, agregué a la posición de Smith, que se centra en “la política”, la mirada de Michel Foucault para ir más allá del estudio de “la política” y proponer un estudio del “poder”, estudio que considero indispensable para el análisis del graffiti en esta ciudad.

Al establecer que el graffiti está conformado por una serie de técnicas subalternas – en muchos sentidos- que contravienen en cierto grado a algunas tecnologías de poder hegemónico, es pertinente usar la mirada de Michel Foucault para observar a la ciudad como un espacio de poder en contienda.

Para este breve análisis de las tecnologías de poder los elementos que tomé en consideración son aquellos elementos “mudos”, “sordos” e inmóviles que coadyuvan al direccionamiento en la geografía de la traza urbana (como los señalamientos de tránsito). Para entender cómo se manifiesta el control en estos artefactos urbanos, me pareció pertinente estudiar el otro lado de éste, es decir, la posible resistencia al mismo.

Así como Foucault nos ayuda a entender los dispositivos o tecnologías del poder dominante, el trabajo de Michel de Certeau nos brinda instrumentos para comprender las formas de contravenir o transgredir tales tecnologías. Michel de Certeau estudia la práctica de caminar en la ciudad, yo propongo el estudio del graffiti como una práctica análoga. Estas dos propuestas aparentemente disímiles, nos ayudan entonces a entender la relación entre las formas dominantes de poder y las prácticas subalternas que puedan contraponérsele.

El graffiti surge en las ciudades, y en particular en la ciudad de Tijuana, en un momento histórico de cambio en la relación entre estado y nación. Es por ello, que el graffiti mismo aparece como un marcador histórico de la ciudad, que caracteriza a la ciudad transnacional. Me parece que al menos este es el caso del graffiti en la ciudad de Tijuana.

La propuesta del graffiti como hito se basa en la idea de que este movimiento surge en contra de las imposiciones en la segunda mitad del siglo XX y tiene una itinerario de entrada que toca a la ciudad de Tijuana de primera mano aproximadamente en la década de los 80; tiempo que coincide con la entrada de esta ciudad a una nueva etapa, que conlleva un(os) nuevo(s) tipo(s) de economía(s) que hacen que se despegue de otras ciudades del país que no tienen este carácter fronterizo. La propuesta de que el graffiti es un marcador histórico que indica el ingreso de Tijuana a una nueva etapa de la modernidad no es menor. Incluso pienso que el movimiento del graffiti puede ser un marcador histórico relevante en la mayoría de las ciudades del mundo.

He optado por usar el concepto de gubernamentalidad para elaborar un esquema más didáctico sobre las formas de poder y he propuesto una triada que supongo explica de manera acotada las posibles versatilidades de un poder que no se basa solo en la negación y la represión de la(s) acción(es). Esta triada propone tres formas –o niveles- que adquiere la gubernamentalidad: “lo prescrito”, “lo permitido” y “lo posible”.

Como he mencionado, el graffiti será visto como un conjunto de técnicas de poder que algunos sujetos emplean en su accionar urbano, técnicas que se entrelazan con las tecnologías de poder y que operan en los tres niveles mencionados. Estos tres niveles de vinculación entre tecnologías de poder y prácticas cotidianas, no son excluyentes entre sí. El encuentro entre tecnologías del poder y las prácticas como el graffiti puede darse en una combinación de situaciones que combinan aspectos prescritos, posibles y permitidos. Esto lo veremos en los casos concretos que se estudiarán en el capítulo de este trabajo.

Este estudio incluye la presentación de cuatro casos de estudio, de personas que realizan prácticas relacionadas con el graffiti en la ciudad de Tijuana. El análisis de las narrativas de estos cuatro graffiteros permite exponer diferentes maneras de realizar el graffiti, y comprender su perspectiva sobre la transgresión del espacio. En estas entrevistas se ejemplifica de manera clara la tensión entre tecnologías de control y técnicas de graffiti.

Al final del estudio he agregado un registro de fotos que muestran ejemplos de graffiti en la ciudad de Tijuana.

Tengo muy presente que este trabajo no cierra la discusión sobre el graffiti. Lo concibo más bien como una contribución a una discusión que analice al graffiti como un proceso político, viéndolo como una práctica enmarcada en la estructuración y práctica del poder en los espacios urbanos. Me parece además, que para comprender este proceso político el graffiti debe estudiarse al mismo tiempo como una práctica local y como un fenómeno transnacional.

Capítulo 1.

Teoría y método para el estudio del graffiti en una ciudad transnacional.

Teoría transnacional: *ampliando la lente más allá de la localidad.*

La antropología ha pasado por muchas transformaciones; tanto en el ámbito de la metodología para la obtención de datos, como en el que se refiere a la sistematización de éstos mismos. A lo largo de la historia de la antropología como ciencia consolidada se han ido sumando temáticas de estudio que han estimulado, generalmente, de manera positiva la reflexión sobre metodologías y técnicas. En estudios posteriores a éstos podemos observar el giro radical que se hace desde las modalidades de investigación en localidades aisladas -o específicas- tal como lo mencionó George E. Marcus:

(Estamos ante) la otra modalidad de investigación etnográfica mucho menos común, (ésta) se incorpora conscientemente en el sistema mundo, asociado actualmente a la ola de capital intelectual denominado posmoderno[...] sale[...] de los lugares y situaciones locales de investigación etnográfica convencional al examinar la circulación de significados objetos e identidades culturales en un tiempo espacio difuso (Marcus 2001; 111).

Con la idea de lo que aprecio como una hipotrófica relación entre el tiempo y el espacio, o lo que en su momento David Harvey (1992) llamó “compresión espacio-tiempo”, es posible considerar que la propuesta de Marcus abre una brecha que permite situarnos en un contexto histórico diferente al de las primeras formas de hacer antropología –formas como las que propusieron los precursores de esta ciencia-.

Para comenzar la descripción de esta nueva etapa de construcción del conocimiento, se puede decir que aproximadamente a finales de la década de los ochentas el estudio de la migración en la antropología fue un tema muy recurrente, pero, a raíz de una insatisfacción con la forma de hacer trabajo etnográfico en lo que respectaba a estos procesos, se dio un paso estratégico que marco de una manera epistemológica el resultado de los mismos. Algunos estudiosos de la antropología retomaron el concepto de “transnacional” y lo articularon en un nuevo

modelo de estudio, modelo que más tarde se conocería con el nombre de “estudios transnacionales”.

Para ese entonces el concepto de “comunidad” formaba parte de una visión paradigmática al momento de estudiar las relaciones de proximidad de algunos grupos humanos; grupos que se estudiaban justo en el nivel de la “localidad” que compartían. Fue entonces cuando la perspectiva de los estudios transnacionales añadió un nuevo espectro para el análisis de aquellas comunidades que no solo compartían relaciones con un territorio específico. “Los orígenes de esta perspectiva suelen situarse en el trabajo que publicaron Nina Glick Schiller y sus colegas en 1992, quienes habían estado investigando a migrantes centroamericanos en Nueva York” (Castro 2005; 181).

Para poner en marcha la maquinaria conceptual, me parece pertinente mencionar un breve epítome de la historia que respecta al concepto de “comunidad”; éste guiado de la mano de la propuesta de Ferdinand Tönnies (1887), cuyas categorías sociológicas de finales del siglo XIX ponen los primeros cimientos –podría decirse- de este tipo de estudios en las ciencias sociales.

Tönnies propuso para el estudio de ciertos grupos humanos dos categorías principales; la categoría *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*. La categoría *Gemeinschaft* (comunidad) y *Gesellschaft* (sociedad) aluden principalmente –más bien esencialmente- a la descripción de tipos de asociación de grupos humanos. En este sentido me parece acertado obviar la categoría de “*Gesellschaft*” y concentrarme en lo que respecta al *Gemeinschaft*.

Me parece importante hacer una analogía entre el concepto *Gemeinschaft* y el supuesto “estado de naturaleza comunitaria” que ha sido atribuido a los escritos de Marx, en el marco de un modelo unilineal de la evolución social; concepto mismo que corresponde a la etapa que él denominaba como “comunismo primitivo”. Contraria a esta propuesta, Tönnies, destaca la “naturaleza moral” sobre la material para ejemplificar este tipo de asociación, de esta manera propone a “la familia” como pilar principal para conservar una unión endógena. Así

tenemos que, “la comunidad [...] se basa en relaciones íntimas, duraderas y con pleno conocimiento de quién es quién en la sociedad.” (Nivón 1998)

Con el concepto de comunidad como base es posible sostener el argumento de que los estudios transnacionales han ido integrando a su vocabulario diversas acepciones, que han servido de base para describir los fenómenos que se dan en este mundo tan complejo y multi-relacional.

Los primeros usos del concepto 'transnacional' en antropología aluden en primer término al proceso de describir un fenómeno entendido como “más allá de la frontera nacional” (Kearney 1991).

El estudio “Trasnacionalismo: un nuevo marco analítico para comprender la migración” de Nina Glick Schiller (1992), abre la puerta para reforzar el concepto de “comunidad transnacional”, tal como lo explica Federico Besserer:

Ella y sus colaboradores sostuvieron que una de las características fundamentales de estas comunidades es que la migración de tipo 'transnacional' fomenta y sostiene relaciones multívocas que enlazan a las sociedades de origen con los asentamientos en su lugar de destino en vez de que, como propone la teoría de la modernización, los transmigrantes se deslinden finalmente de las comunidades y lugares de origen (Besserer 1998).

Después de casi un siglo de la propuesta del *Gemeinschaft* de Tönnies – en donde la noción de comunidad en principio estaba ligada a un territorio físico específico-, se han observado muchos cambios que se gestaron en el contexto de los estudios de las ciencias sociales.

La realidad y los instrumentos disciplinarios para analizarla han cambiado desde Tönnies. Fenómenos como la migración han transformado a las comunidades, y han surgido nuevos conceptos para analizar estas nuevas formaciones; conceptos como el de “comunidades transnacionales”. En relación a estas últimas Besserer señala lo siguiente:

[...] *En América lo transnacional es un proceso que se ha construido “desde abajo”, es decir, son los sujetos y grupos mismos los que se han transnacionalizado, en muchos casos a partir de las migraciones por motivos laborales, como es el caso de las comunidades transnacionales (Besserer 2005).*

La discusión anterior refiere a los avances en las conceptualizaciones sobre “la comunidad” y encuentra un correlato en los estudios sobre “la ciudad”. Desde su origen, estos han incluido de una manera u otra aspectos relacionados con los orígenes migrantes de sus pobladores, la conexión con lo global, o las interconexiones entre ciudades a partir del desarrollo vertiginoso de los medios de comunicación.

Una reflexión que se deriva de la anterior es sobre la “simultaneidad”, que es un concepto clave de los estudios de la “vida cotidiana”, mismos que suponen que en la vida cotidiana los procesos que se dan en torno a los sujetos y las dinámicas de los sujetos mismos son “simultáneas” (a diferencia de procesos más amplios con frente a los que el sujeto vive situaciones de menor sincronización). Pero debido a los desarrollos en los medios de comunicación, la simultaneidad se conserva pese a la distancia geográfica en la que se vive la vida cotidiana de los transmigrantes que cruzan fronteras internacionales.

Sobre esta propuesta es interesante hacer notar como el concepto de comunidad -que gracias a estos estudios alcanza lo que ahora es la “*comunidad transnacional*”-, recupera parte de la propuesta de Tönnies en lo que respecta al *Gemeinschaft*. Me refiero a que el concepto alberga ese toque característico que propone cierta unión y cierta creación de lazos sentimentales y/o familiares, solo que ahora estos se dan a través de la conexión entre dos o más países por distintos medios, incluidas las nuevas tecnologías de comunicación y los intercambios de dinero u objetos que se dan a partir de las mismas.

Me gustaría apuntar dos propuestas que hacen una disección sobre este tipo de estudios y señalan sus características de manera amplia y concisa:

- I. *Los estudios transnacionales señalan que el proceso de 'transnacionalización' de una comunidad que mantiene la unidad pese a ubicarse en varios países se debe, en gran medida, al proceso de exclusión que es consustantivo al proceso continuo de construcción del estado-nación que excluye a quienes se van y no deja incorporarse del todo a los que se incorporan a los nuevos destinos (Besserer 1998).*

- II. *Los estudios transnacionales enfatizan en el papel de las fronteras que a la vez que separan, actúan al interior de los colectivos transmigrantes. Las fronteras tienen funciones muy concretas como discriminar entre quienes pueden cruzarlas y quienes no, impone nuevas categorías sobre quienes la atraviesan. La frontera deja de ser estática y se convierte en un espacio poroso, de negociación, de relaciones multidireccionales (Kearney 1994; Álvarez 1995).*

En la primera, el Estado-nación se percibe como una unión geopolítica, entelequia misma que sujeta a los individuos y les construye una identidad “específica”. Esta idea se presenta en un vasto número de estudios antropológicos y de ciencia política (propuesta sustentada en Nina Glick Schiller). Es el referente que se había adoptado para enmarcar una zona específica de estudio, este mismo modelo es el que se había tomado en cuenta como paradigma para los estudios de migración (que no son lo mismo que los estudios transnacionales).

Michael Kearney señala de manera pertinente que el modelo de Estado-nación fue la forma necesaria para el desarrollo del capitalismo de la era moderna (Kearney 2003; 48).

Lo importante y lo innovador de los estudios transnacionales es que han hecho notar que el “estado-nación” está en constante transformación y más recientemente comparte el escenario político con instancias supra-nacionales (como la Unión Europea) y se ve en formas de articulación trans-nacional (como algunos grupos étnicos que se distribuyen en más de un país).

Hay entonces una necesidad de repensar las unidades básicas de estudio. Con los procesos vertiginosos de globalización, la constitución de instancias multinacionales, la formación de redes transnacionales, es necesario repensar el

papel de los estados, las naciones, y las fronteras. O como lo señala Gustavo Lins Ribeiro al hablar del cosmopolitismo:

Con la clausura del sistema de estados naciones en la década de 1970, cosmopolitismo más que nunca significó trascender estas entidades. Los estados naciones fueron entonces entendidos como una fuerza homogeneizadora por una crítica posmoderna que ignoraba los discursos que se basan en matrices discursivas, como el progreso, que fueron incorporadas por las élites de los estados-nación contemporáneos. La discusión se asoció con los debates sobre transnacionalismo (Ribeiro 2003; 22).

A su vez este autor señala que:

El transnacionalismo (ontológicamente) tiene fronteras y similitudes con temáticas como globalización, sistema mundial y división internacional del trabajo. Sin embargo, su propia distinción radica en que la transnacionalidad apunta a una cuestión central: la relación entre territorio y diferentes arreglos simbólicos y políticos que orientan las maneras de en que las personas representan su pertenencia a o unidades sociopolíticas y económicas (Ribeiro 2003; 61-62).

La modernidad se asocia a este proceso en el cual el crecimiento de las fuerzas productivas, especialmente aquellas de las industrias de la comunicación, información y transporte, provocó el encogimiento del mundo. Así, la heterogeneidad se produce, cada vez más, en presencia de procesos de homogeneización. Lo anterior dado al crecimiento y desvanecimiento del estado-nación, lo cual no indica que este mismo desaparezca para que se dé la condición de transnacionalidad. El autor sostiene que el transnacionalismo se ve atravesado por una serie de niveles, es por esto que no puede relacionarse con un territorio específico (Ribeiro 2003).

En su origen, los estudios transnacionales podían ser organizados en torno a dos grandes propuestas: por una parte la de Michael Kearney, que ha puesto énfasis en los sujetos como formadores de vínculos “más allá de la frontera”; por otra parte Nina Glick Schiller, quien ha fijado la atención en la cuestión del papel del Estado como constructor de este tipo de procesos (en la medida en que el estado-nación en su proceso de construcción excluye tanto en el lugar de origen

como de destino formando un “tercer espacio” que produce y reproduce la condición “transnacional” para quienes le habitan).

Si bien en un primer análisis estas dos posturas pueden verse como encontradas, desde mi punto de vista pueden ser complementarias.

Me baso en el hecho de que, por una parte, el argumento de Nina Glick Schiller fija su atención en el poder; la actuación y papel del Estado como constructor de transnacionalidad. En este sentido, para usar la propuesta de Glick Schiller añadiré en mi análisis el concepto de gubernamentalidad de Michel Foucault. En el caso que abordaré, revisaré un programa impulsado por las policías estadounidense y mexicana llamado D.A.R.E., se trata de una forma de gubernamentalidad que esta posada en una ciudad que por ser fronteriza da pauta para hablar de una gubernamentalidad transnacional en muchos sentidos.

Por otra parte la propuesta de Michael Kearney ayuda a darle una mirada más amplia a un elemento que se opone a dicha gubernamentalidad. Oposición lograda por procesos como las que crea el movimiento del graffiti, tanto en el nivel de la confrontación de los dispositivos que forman parte de la gubernamentalidad, y más aun el hecho de ver el graffiti como un elemento creador de vínculos que van más allá de la localidad.

Hay que tener en cuenta que a raíz de estos estudios, se abre un campo que ya no se centra en las llamadas “comunidades transnacionales”, sino que se desplaza a los conjuntos urbanos, así es posible dar paso a el tema siguiente; la ciudad transnacional.

La Ciudad Transnacional: *orientando el lente hacia la urbe.*

En el texto “Transnational Urbanism as a Way of Life: a research topic not a metaphor” (Glick Schiller 2005), Nina Glick Schiller entra en una polémica con el trabajo pionero de Michael Peter Smith sobre el “transnacionalismo urbano”. La discusión se concentra en la idea “Poder en el Lugar / Lugares en el poder”, propuesta por Peter Smith. La crítica que esgrime Glick Schiller es que hace falta a la propuesta de Smith un estudio más puntual sobre lo local. Esto sería porque; “el desarrollo de una comprensión de la función de la localidad nos puede dar idea de las fuerzas que dan forma a los campos de base geográfica de las relaciones sociales y las representaciones locales de las identidades que surgen de migrantes y de cómo se configuran estas relaciones” (Glick 2005; 50).

Para un estudio más pertinente Glick Schiller propone que:

- I. Una etnografía de la incorporación simultánea de translocales nos permitirá analizar los procesos mediante los cuales los migrantes de una localidad específica se vinculan a una variedad de instituciones en su lugar de asentamiento.
- II. Para desarrollar una teoría del urbanismo transnacional es necesario hacer a un lado el grupo étnico como unidad de análisis y aplicación para una delimitación de los contextos institucionales de las ciudades.
- III. Hay que Introducir un análisis de escalas.
- IV. La tarea de especificar la función de la localidad es especialmente importante cuando nuestra tarea es analizar que formas en el neoliberalismo tiene agencia en diferentes lugares.

El pensamiento de Glick Schiller permite proponer la idea de que se puede tener una aproximación transnacional que se enfoque en “la localidad”. En mi trabajo, a pesar de que éste se desarrolla en una ciudad transnacional, y saber

que esta misma se integra en un conjunto geográfico que se forma entre Tijuana y San Diego, solo he observado la dinámica de una parte, la de Tijuana. Pero en este enfoque local, los múltiples relatos que he podido obtener de los graffiteros que he entrevistado, enlazan a Tijuana con San Diego y otras partes de Estados Unidos transformando la etnografía en una etnografía transnacional.

La propuesta contenida en este estudio transnacional sobre la ciudad de Tijuana permite tomar elementos tanto del trabajo de Nina Glick Schiller como de Michael Peter Smith. Aunque ambos autores han abordado el tema de la transnacionalidad como un resultado de la migración y han apuntado que los nexos que se crean tanto entre comunidades y los vínculos en una ciudad se deben al proceso de salida-entrada-establecimiento por procesos de migración, cabe aclarar que en este caso lo que presento es algo diferente. Los nexos transnacionales se dan de otra manera, los sujetos se mueven, dejan su impronta, pero no están sujetos a esta migración permanente, más bien viven su vida a través de una ciudad que se transnacionaliza en un nivel distinto.

Para el estudio de esta tesis la propuesta de Michael Peter Smith (2005) permite hacer énfasis en las conexiones, mismas que se logran al momento en que los practicantes del graffiti crean nexos que van más allá de la frontera nacional de México. Sujetos que se ven inmersos en un mar de relaciones icónicas e interpersonales con otros sujetos sustanciando lo que proponen Besserer y Oliver cuando dice que “la ciudad transnacional es una formación urbana en sí misma con prácticas de vecindad transnacional” (Besserer y Oliver 2009).

En resumen es posible decir que este es un trabajo cuyo lente observa un proceso urbano transnacional, posando la mirada sobre una localidad (Tijuana) en donde existe una convergencia entre un movimiento transnacional (el graffiti) y una forma de gubernamentalidad de la misma índole (como veremos cuando exponamos el programa D.A.R.E. en la ciudad de Tijuana).

Con todo lo anterior es posible afirmar en esta tesis que la ciudad transnacional se puede definir de tres maneras:

- I. La primera de ellas alude a la conexión de dos (o más) estados-nación, ya sea por medio de una frontera física, que los separa de forma tajante; por los vínculos que los migrantes generan entre dos territorios contiguos (separados por una frontera); en su caso más extraordinario territorios no unidos geográficamente, cuya unión se da a través de vínculos políticos, económicos, sentimentales etc. entre los habitantes de dos “tierras lejanas”. En el caso estudiado estas conexiones se dan en el nivel de las prácticas de algunas redes urbanas transnacionales (como el caso de HEM Crew).

- II. La segunda forma corresponde a un momento histórico en el que la figura del estado-nación se desdibuja, éste mismo deja de ser el modelo de referencia en cuanto a su posible capacidad de gestión y control de las relaciones de cierta zona geográfica y por ende sobre el control político de los individuos que en ella habitan. Estamos frente a un estado-nación que sufre un desdibujamiento esporádico debido a la agencia de los sujetos generadores de vínculos que van más allá de las fronteras nacionales. En el caso tratado en este trabajo el Estado se transnacionaliza por la presencia de una posible gubernamentalidad transnacional.

- III. La tercera es al parecer una conjunción de las dos anteriores; en ésta los nodos transnacionales se identifican de manera más clara (analíticamente). En este caso la ciudad es un escenario donde convergen dos procesos transnacionales; el graffiti y la gubernamentalidad transnacional.

Tijuana: una ciudad transnacional.

Como se ha mencionado, este estudio aborda la ciudad de Tijuana como una *ciudad transnacional*. En primer término por ser una ciudad fronteriza que posee una frontera física que la separa de Estados Unidos, en segundo lugar por mantener vínculos económicos con el vecino país del norte, y en tercer lugar por expresar procesos propios de un nuevo momento histórico caracterizado por procesos económicos y políticos que pueden ser considerados transnacionales.

De ahí que se proponen cuatro momentos históricos, para estudiar la ciudad:

- I. El primer periodo comprende de 1847 a 1910; que a grandes rasgos es el tiempo en el que surgen los primeros trazos de una línea fronteriza entre México y Estados Unidos (Este es el período en que México se construye como un país independiente).
- II. El segundo período de 1910 a 1933; que cierra con los primeros procesos de repatriación de los trabajadores mexicanos expulsados de los Estados Unidos en el marco de la crisis económica de principios de del Siglo XX (este es el período en que México consolida un modelo propio de estado-nación).
- III. El tercer período de 1933 a 1965; punto en se da el “Programa de Industrialización” (en este período se formulan propuestas para llevar adelante el “desarrollo nacional”).
- IV. El último período de 1965 a 2011; tiempo en el que Tijuana entra en un periodo de transformación económica, además de ser el periodo entre el surgimiento del graffiti del siglo XX y la llegada de éste a México (en este período se transita hacia un modelo de economía abierta, se inicia la migración masiva hacia los Estados Unidos, y se cambia la constitución para permitir la doble nacionalidad de los mexicanos, por lo que puede denominarse el período de transformación de México en un “país transnacional”).

La propia página de internet del gobierno de Tijuana nos da elementos para comprender la dimensión transnacional de esta ciudad al informar que:

Tijuana es el municipio de mayor importancia para la economía de Baja California Norte. Esta ciudad está ubicada en conurbación con Tecate y Rosarito. Esta región constituye una de las zonas económicas más relevantes de la frontera norte. Además hay que resaltar la importancia de la cercanía que tiene la ciudad con una de las economías más importantes del mundo, esta vecindad con California, Estados Unidos, la convierte en una región estratégica del país. Tanto por sus elevados niveles de actividad en los sectores secundarios y terciario, como por el potencial que representa en la competencia global.

Su carácter binacional y de intercambio con Estados Unidos se expresa, entre otros ejemplos, en los aproximadamente ochenta y siete mil residentes de Baja California que trabajan al otro lado de la línea divisoria, de los cuales más de la mitad corresponden a Tijuana, lo que supera anualmente los cincuenta millones de cruces de personas y más de veinte millones, de vehículos (Página del gobierno de Tijuana).

En Tijuana existe la discontinuidad geográfica debido a la presencia de una frontera fuertemente vigilada, principalmente del lado norteamericano. Pero también existen otros elementos que fuerzan a la ciudad a convertirse en un campo transnacional.

A Partir de mediados de siglo y más aun en los años ochentas la economía en Tijuana tuvo un crecimiento acelerado, pero, a su vez hubo otro fenómeno concomitante que marcó la entrada de Tijuana a una nueva etapa; las manifestaciones pictóricas del graffiti.

A grandes rasgos el graffiti del siglo XX tiene su origen en una multiplicidad de hechos que obligaron a algunos sectores en el mundo a levantar la voz y a expresar alguna clase de descontento para con los acontecimientos de un mundo inserto en un cambio repentino y de carácter global.

La propuesta es que el graffiti es un marcador histórico de la ciudad, de manera general este fenómeno surgió de una manera impactante en la década de los 60, más específicamente en el Mayo Francés de 1968. A raíz de este movimiento se dejaba ver que los muros podían ser espacios de expresión para los jóvenes. Se dice que en Tijuana se presentaron las primeras manifestaciones

del graffiti por su cercanía a la frontera con Estados Unidos, se presume que los llamados “cholos” crean de este arte su forma más común de expresión; quienes llegaron a hacerla suya, influenciados también por los muralistas chicanos.

En las siguientes páginas veremos al graffiti como una serie de técnicas que se enfrentan a los dispositivos de poder mediante la transgresión de ordenadores de sentido que reproducen las tecnologías de poder del estado-nación. En este primer sentido, el graffiti es transnacional. En un segundo sentido, podemos entender al graffiti como una expresión cultural que no es privativa de nuestro país. Siendo así, el graffiti puede ser un “hito” que señala que una ciudad tiene vínculos que van más allá de sus fronteras nacionales y por lo tanto, es un marcador histórico del proceso de transnacionalización de la ciudad. Aparentemente la aparición del graffiti coincide con la consolidación de formas de producción transnacional como las maquiladoras, y con su contraparte, las políticas económicas que promueven el carácter transnacional de la vida económica como la llamada “economía abierta”.

Poder en disfunción: *¿Qué le hace el graffiti a la ciudad?*

Tomando en cuenta que en la ciudad conviven en gran medida un conjunto de elementos que se integran en un complejo formado por tecnologías de poder (según Foucault) y sujetos “construidos”, es más fácil entender la importancia de usar las ideas de éste autor para un estudio sobre la ciudad, en este caso; la ciudad transnacional.

La ciudad desde la perspectiva que se pretende abordar es un campo de relaciones de poder (un espacio de poder, como diría Foucault); campo en el que intervienen diversos actores que entran en contradicción constantemente; la ciudad no es un espacio homogéneo. En las relaciones de poder entre Estado y población ninguno de los dos elementos está totalmente sujeto al otro. Para

Foucault existen cuatro tipos de tecnologías inmersas en estas relaciones (sociales) de poder; tecnologías de producción, tecnologías de sistema de signos, tecnologías de poder y tecnologías del Yo (Foucault 1990). En este trabajo se prestará atención especialmente a las *tecnologías de poder*; mismas que tienen por fin someter las conductas de los individuos a cierto tipo de subordinación.

En la ciudad de Tijuana se han observado diversos elementos físicos que forman parte de las técnicas de *gubernamentalidad*; tal es el caso de parte del mobiliario urbano; los letreros que sirven para la orientación en la urbe (“siga”, “alto”, marcadores de ruta, marcadores de lugar, “no parking”), semáforos, cámaras de seguridad, entre otros. Tomando en cuenta que:

Vivimos en la era de la "gubernamentalidad" descubierta en el siglo XVIII. La gubernamentalidad del Estado es un fenómeno singularmente paradójico, ya que si bien los problemas de la gubernamentalidad, las técnicas de gobierno han constituido la única apuesta del juego político y le único espacio real de la lucha política; la gubernamentalización del Estado ha sido sin duda el fenómeno que le ha permitido sobrevivir, y muy probablemente el Estado es actualmente lo que es gracias a esa gubernamentalidad, que es a la vez interna y externa al Estado, ya que son las tácticas de gobierno las que permiten definir paso a paso qué es lo que compete al Estado y qué es lo que no le compete, qué es lo público y qué es lo privado, qué es lo estatal y qué lo no estatal, etc. En consecuencia el Estado, en su supervivencia y en sus límites, no puede entenderse más que a partir de las tácticas generales de la gubernamentalidad. (Foucault 1991; 25-26)

En Tijuana -como en muchas otras ciudades- encontramos gran variedad de indicaciones y de *mobiliario urbano*, que forman parte del paisaje de la ciudad; elementos que entran en la categoría de los dispositivos físicos que guían la vida de los urbanitas en su andar cotidiano por la ciudad. Es posible afirmar que estos corresponden al círculo de las tecnologías de poder, dado que sus intenciones (mejor dicho las intenciones de quien las coloca); son las de establecer un itinerario fijo y rígido en la ciudad. En cierto sentido estos son *elementos creadores de sentido*, en dos formas: en primer lugar, orientan, dirigen, crean los sentidos del tránsito, de los peatones, etc.; en segundo lugar, permiten a los urbanitas ubicarse en el contexto urbano, son un referente que les indica en qué punto se encuentran respecto al todo de la ciudad (por ejemplo, a partir de los nombres de

dos calles que se cruzan). Pero en esta segunda forma, también colocan al sujeto frente a un universo de signos que le sitúan también políticamente como cuando los nombres de las calles no solamente son un orientador para saber dónde se está situado geográficamente, sino que los nombre de las calles también son un referente que recuerda y sitúa al transeúnte frente a los grandes momentos históricos de la nación, sus próceres y las instituciones políticas. Le dan sentido a su hacer cotidiano en la ciudad, en la sociedad y frente a la nación.

Así, los elementos antes mencionados (el tope, el semáforo, el letrero de no parking, el letrero de siga, el de alto etc.) están ahí para orientar a los urbanitas en la geografía de la ciudad, a su vez que pueden presentar la forma de re-marcadores de lo “nacional” (con nombres de héroes patrios, fechas cívicas). Este *situar y dirigir* son en gran medida aparatos de control-contención, que experimenta y recrea el transeúnte en su andar diario (como los que recorren la Avenida Revolución).

A la par de la existencia de este tipo de elementos (tecnologías de poder) tenemos la *publicidad* (anuncios espectaculares de productos y servicios) que saturan algunas calles de la ciudad. Hablamos entonces de un nivel diferente de relación; luchas de poder que pueden vislumbrarse en el terreno de las prácticas: del consumo (García 2001).

La pregunta en la que me he basado para prestar atención a las relaciones que se generan entre estos elementos es: ¿Hasta qué punto el control (biopolítico a la manera de Foucault), que se da por medio de estas tecnologías puede ser cuestionado, confrontado y hasta disuelto?

Hay que tener presente que el ordenamiento del entorno es una constante vital para la organización de la vida del hombre en la en sociedad. La clasificación es la capacidad humana que se usa para darle sentido al mundo que nos rodea, pero, ésta tiene un filtro que varía de sociedad a sociedad, pues cada una de estas le da una representación y clasificación al mundo de distinta manera.

El espacio, es uno de los sistemas de representaciones del ambiente, el cómo es concebido el espacio, es la representación cultural de la función, la forma, tamaño y todas las maneras en la que se hace explícito el orden de una sociedad determinada. Por ello es necesaria la comprensión de las necesidades y funciones del espacio en las sociedades, en este mundo en que las ciudades se encuentran en expansión. Tal es el caso de los usos del espacio en la ciudad de Tijuana.

El espacio urbano principalmente se vincula con el simbolismo contenido en la reconstrucción de sentidos espaciales y subjetividades de uso del mismo, dado a que el espacio habitable depende en gran medida de la representación y transformación que se hace constantemente de éste. La transformación del mismo no solo es un proceso subjetivo, interviene, la interacción de estos elementos mencionados (por ejemplo, el letrero que indica donde uno no debe hacerse). Pero la utopía panóptica, el control total de todas las actividades en un espacio, es imposible.

Tenemos que ver cómo y cuándo el poder es cuestionado a partir de la autonomía y de la capacidad de transformación que todo ejercicio de poder implica (Giraldo 2006). En este caso específicamente por la acción "*transgresora*" del graffiti.

En este sentido, usaremos las ideas de Michel de Certeau para pensar en la capacidad de transgresión y transformación que tienen los urbanitas. De Certeau (1979) propone que el individuo llega a ser la unidad más elemental para un análisis de las relaciones de poder. Él propone que el carácter aparentemente rígido de lo que hemos llamado con Foucault (1976), tecnologías de control, se ve mermeado en la cotidianeidad, lo cotidiano transforma el entorno furtivamente (Certeau 1996). Estas pequeñas *tácticas del desvío* de las que habla Certeau (1980) se encuentran en hechos tan básicos y simples como el caminar en la ciudad; prácticas que transforman a un sujeto pasivo y obediente en un sujeto con capacidad de transformación.

En relación con el graffiti fue posible observar que algunos practicantes del mismo, estando en la ciudad crean una especie de “escamoteo” –como diría Certeau-, lo cual incluye practicas de carácter ilegal, mismo que se da en una serie de *tácticas* cuya característica principal es que se insinúan, fragmentariamente, sin tomarlo (lo otro, que no le pertenece) en su totalidad, sin mantenerlo a distancia” (Certeau 1996); éstas de primera mano contienden a los aparatos de control, no necesariamente debe de ser una confrontación en grandes términos, ésta se conforma de pequeños actos como los pasos de un andar cotidiano. En cada una de estas operaciones actúa una fuerza hegemónica y otra que se le contrapone (Certeau 1996).

En esta tensión entre las tecnologías de poder y las prácticas transgresoras, en las ciudades el sujeto con agencia está también limitado. Sarlo lo plantea de la siguiente manera:

El caminante urbano usa algunas posibilidades y desecha otras y en la medida que le sea posible transgrede algunas normas. Pero existe la ciudad, dividida de manera material y simbólica, existe el trazado de sus calles y la libertad de su recorrido tiene los límites impuestos por el escenario social. (Sarlo 1996)

Por otra parte Certeau habla de las “estrategias”, y las concibe como:

Calculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ambiente. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta (Certeau 1980).

Para el caso que nos ocupa, a la manera de Certeau, el graffitero hace uso de los lugares “marginados de la ciudad”, otros más visibles y públicos de manera ilegal, aunque también puede usar los lugares de manera permitida y visibilizando algo más que su presencia. Estos son “modos de hacer” para generar una práctica y discurso propio (Guerrera 2007).

Estos tipos de actos pueden ser de “*antidisciplina*” según Michel de Certeau, quién toma el concepto de Henri Lefebvre (1972). Si para Michel Foucault el control es rígido y biopolítico, Certeau habla sobre el andar cotidiano como forma de escapar a este control.

Desde mi perspectiva, otra forma de forma de evadir y a su vez de confrontar el poder es a través de los actos del graffiti (*trazando la ciudad*, más que caminándola), los actos del graffitero corresponden a un conjunto de *técnicas* (más que de tácticas y estrategias), mismas que no solo llevan a una oposición firme del poder, sino que entran en dialogo con los elementos que hay alrededor de los espacios intervenidos por la impronta que se deja.

Para una comprensión más fácil de la relación que hay entre los actos del graffiti y la confrontación con las tecnologías de poder, y para describir la gubernamentalidad he usado una triada que se forma de tres letras “P”. Esta está integrada por los niveles de “lo prescrito”, “lo permitido” y “lo posible”. A continuación intentaré explicar esta propuesta:

En el juego de poder desde la perspectiva foucaultiana algunas conductas están normadas por la ley, están en lo *prescrito (crean orden)*. Tal sería el caso del control biopolítico sobre la población. Para usar un ejemplo de Tijuana:

“En el caso del graffiti, el artículo 88 del Bando policial habla del graffiti y sobre los murales también. Se tipifica como delito; pegar, rayar, pintar, escribir nombres leyendas o dibujos en la vía pública, lugares de uso común, edificaciones públicas o privadas sin contar con el permiso de la autoridad municipal” (Entrevista con el Oficial Pastor Marín, julio de 2010).

En todo caso cuando algo es aceptado por la SSP de Tijuana, se trata del área de lo *permitido (se legaliza)*. En este sentido se “domestica” el graffiti.

Entrando en el ámbito de lo *posible* y nuevamente desde una mirada foucaultiana aunada a la de Certeau y Lefebvre es *posible (se puede hacer, aunque no se deba)* romper lo establecido mediante la *antidisciplina* y los actos cotidianos.

Así en la triada *prescrito, permitido y posible* estos niveles entran en dialogo al poder saltarse de un nivel al otro, muchas veces en forma burlesca con la intervención del espacio y la creación de ironías en el andar urbano.

Tal es el caso del paso de lo prescrito a lo permitido: está *prescrito* que el graffiti es un delito, si no se cuenta con el permiso de las autoridades correspondientes, pero, esta actividad se vuelca al nivel de lo *permitido*, cuando estas mismas brindan el permiso para su realización. Sin embargo lo *posible* se manifiesta, dada la amplitud de la ciudad, los espacios en los que el control no llega, lugares que son usados por este tipo de actores para marcarlos de diversas maneras (poniendo un sticker, un tag, un estencil).

Regresando al análisis de Certeau es posible emplear la metáfora de la toma palabra revolucionaria como acción simbólica (Certeau 1968; citado en Sierra 2008), y añadirle, *la toma del espacio, imagen o palabras como acción transgresora. Toma de los espacios dejados al vacio.*

Desde mi punto de vista, las tecnologías de poder dan un lugar a los urbanitas, pero al mismo tiempo sientan las bases para la reproducción de las inequidades sociales. Quienes diariamente con su andar y trabajar contribuyen a la construcción de la ciudad transnacional, la transgresión de estas tecnologías del poder abre la posibilidad de construir un lugar digno y de equidad. En este sentido, el graffiti puede ser un instrumento para buscar un lugar de equidad en la ciudad. Por eso me parece que el graffiti se inscribe en lo que David Harvey ha llamado “el derecho a la ciudad” (Harvey 2008).

Metodología.

Esta investigación está inserta en el proyecto que lleva por nombre; “El derecho a la ciudad transnacional”, proyecto mismo que corresponde a la séptima etapa

del proyecto: “Economía, política y poder en las comunidades transnacionales y diásporas” que se desarrolla en el Departamento de Antropología de la UAM-I.

La investigación es de tipo descriptiva y exploratoria, dado que se ha tratado de dar un aporte para el entendimiento del fenómeno del graffiti como un proceso transnacional y por otra parte se entró en contacto con los sujetos que realizan este tipo de práctica en la ciudad de Tijuana.

La metodología usada fue fundamentalmente la observación y su registro fotográfico y escrito en diarios de campo. También se sumaron otras herramientas como la entrevista y la elaboración de historias de vida con sujetos que se consideran “graffiteros” en la ciudad de Tijuana, Baja California, México. Además se hizo una investigación bibliográfica que incluyó la consulta de tesis, libros, artículos, y demás materiales que consideré pertinentes para la temática de la investigación. En el diario de campo se plasmaron las visitas diarias a distintas zonas de la ciudad, y en particular los múltiples recorridos en la Avenida Revolución de la misma ciudad, avenida que tomó un papel importante en la investigación.

Se uso una etnografía del lugar, como lo proponen Willis y Trodman (2002), un estudio del sitio sin dejar pasar de largo las conexiones que yacen cercanas al contexto de estudio, lo cual a su vez se ha convertido en una etnografía multisituada, aunque no haya seguido a los sujetos, ni a las imágenes que producen sino a través de las propias narrativas de los sujetos entrevistados. En este sentido, el estudio fue una etnografía local de la ciudad de Tijuana, en el marco de un contexto que se reconoce como transnacional.

El análisis del caso requirió a la vez un método lógico deductivo que se desprende del marco teórico propuesto, y un método inductivo que construyó nuevas propuestas interpretativas a partir del análisis del material de campo.

El diseño de investigación se realizó de la siguiente manera: Como se ha dicho, se definió a la ciudad de Tijuana como una localidad en el marco transnacional. En la ciudad de Tijuana se hicieron tres ejercicios diferentes. El primero de ellos

consistió en identificar a la Avenida Revolución como una “heterotopía”, es decir, como un sitio donde se reproducen muchos de los procesos sociales de la ciudad en su conjunto. Se hizo entonces una “lectura de paisaje” de la Avenida Revolución. Ahí se concentró mucho del análisis pormenorizado de las tecnologías de poder y de las técnicas del graffiti que se encontraron. El segundo ejercicio fue caracterizar a las diferentes técnicas del graffiti y su impacto en el entorno en el que se encontraron, por decirlo así, su “entreveramiento” o contienda (cuando fue el caso) con las tecnologías de poder analizadas. El tercer ejercicio fue localizar y entrevistar a algunos de los autores del graffiti para conocer su propia interpretación de las prácticas de graffiti cuya impronta quedó en la ciudad como parte del paisaje urbano.

El análisis consiste en entender la manera en que se relaciona el graffiti con las tecnologías de poder en la ciudad, y poner en diálogo el análisis del investigador con las interpretaciones de los graffiteros entrevistados.

Los cuatro casos analizados aparecen como distintas configuraciones de la relación entre el graffiti y las tecnologías de poder en el marco de la ciudad de Tijuana. Se cuenta con las entrevistas en forma de preguntas abiertas a cuatro personas: Daniel Ignacio Castellanos, Israel (Shente), Alejandro (Shekz), Víctor (Sabes).

Cada caso es particular e indica que el graffiti posee una estructura mutable, al igual que las personas que están unidos al mismo. El caso de Daniel se enmarca en la técnica conocida como estencil; por su parte Israel (Shente), usa varias técnicas, él hace sticker (estampas), murales (galería y con permiso) y tag (firmas en la calle); Alejandro (Shekz) ha estado un poco separado del movimiento, pero se le considera icono de tal en la ciudad, aunque de vez en cuando sale y hace alguna firma en la calle, él maneja tanto el tag, como el mural; por su parte Víctor (Sabes) tiene una técnica de dibujo en el momento de las entrevista y mi estancia en Tijuana que se basa en una Catarina... él sale y dibuja catarinas en las calles.

Como se verá en las conclusiones, los datos recogidos permiten establecer que:

- I. Existen diversos tipos de técnicas en el graffiti, en este caso analizamos cuatro de ellas: stickers, esténcil-mural, tag e imágenes.
- II. En la ciudad existen diversas tecnologías de poder cuyo diseño tiene como finalidad el control de los movimientos al interior de la misma.
- III. Existe publicidad que también conforma el paisaje urbano.
- IV. Las técnicas del graffiti se enfrentan contra las tecnologías descritas.

Esto da por resultado un análisis comparativo entre los casos estudiados que permiten ver que cada uno de los graffiteros da a una técnica mayor preferencia.

Finalmente encontramos que las distintas maneras en que se usaron las técnicas tienen como fondo las diferentes estrategias de los graffiteros entrevistados. Estas estrategias pueden analizarse en función de la triada “prescrito”, “permitido”, “posible”.

Capítulo 2.

Tijuana: *breve historia de una ciudad transnacional.*

Para el estudio de la ciudad de Tijuana se dividirá parte de su historia contemporánea en cuatro periodos; mismos en los que se comienza a gestar, se transforma y se consolida la noción de frontera entre México y Estados Unidos. En este estudio uso el concepto de “la ciudad transnacional” y lo aplico a la ciudad fronteriza de Tijuana. Tras mostrar de manera acotada parte de la historia de México y relacionando esta misma con la dinámica de la ciudad de Tijuana, es posible establecer el momento histórico en el que el graffiti, se vuelve un marcador de modernidad para esta parte del norte del país.

El primer periodo comprende el lapso que va de 1847 a 1910 que a grandes rasgos es el tiempo en el que surgen los primeros trazos de una línea fronteriza entre México y Estados Unidos. El segundo periodo comprende los años de 1910 a 1933 que inicia con la Revolución Mexicana y cierra con la crisis económica de los Estados Unidos y los concomitantes procesos de repatriación de los trabajadores mexicanos. El tercer periodo, cubre los años entre 1933 y 1965, este último es el año en que se implementa el “Programa de Industrialización Fronteriza (PIF), que es un proyecto fundamental para el aprovechamiento de la mano de obra en la frontera norte. Por último, el periodo de 1965 a 2011, constituye, para mí, la entrada de Tijuana a la modernidad; la entrada del graffiti como marcador histórico, mismo que al nacer en los márgenes de la misma reafirma su carácter de ciudad transnacional.

Primer periodo:

1847-1910.

Podemos ubicar este primer lapso de tiempo, dadas las transformaciones que sufrió el país; tanto por las intervenciones militares, algunos cambios políticos y más aun por la pérdida de parte del territorio de México; el establecimiento de una frontera entre ambos países y una revolución que marco la forma en la que el territorio nacional era vislumbrado.

Entre 1846 y 1847 se dan los acontecimientos militares que pueden englobarse con el nombre de “la intervención estadounidense en México”.

Estos acontecimientos quedaron sellados por el tratado de Guadalupe-Hidalgo, firmado el 2 de febrero de 1848. Con dicho tratado, los estados de lo que hoy son: California, Nevada, Utah, Nuevo México y Texas, partes de Arizona, Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma dejaron de ser parte del territorio nacional. Además con éste se establecieron las condiciones de la paz y se definió la línea fronteriza que separaría a México del país del Estados Unidos. Por un lado se estableció el Río Bravo como un marcador de la frontera, y por el otro extremo del continente se dejó una franja que permitía el acceso por vía terrestre a Baja California desde el resto del país.

Cuando era presidente Sebastián Lerdo de Tejada, el territorio de lo que hoy es Tijuana estaba en procesos de establecer un sitio aduanal, que ayudara a controlar el paso de mercancías y alimentos entre ambas naciones. Así, en el año de 1874 se funda la Aduana de Tijuana en los límites de la línea divisoria entre México y Estados Unidos, en el camino que unía a lo que hoy es el Estado de California con el mexicano Estado de Baja California (Piñeira 1985).

En esta época la línea fronteriza entre México y Estados Unidos terminó de delimitarse y se empezaron a construir los primeros instrumentos fronterizos. Puede afirmarse que la primera frontera entre estos dos países acababa de delimitarse.

En los años que siguieron, el Estado de California, inició un proceso vertiginoso de poblamiento y crecimiento económico. Las poblaciones adyacentes al territorio mexicano emprendieron su crecimiento. Se ha dado a este período el nombre del “Boom de los ochenta” (Piñeira 1991). Al decir de Ruiz este crecimiento tuvo posteriormente un impacto sobre las localidades mexicanas de Ensenada y Tijuana, pues se transformaron estas ciudades en proveedoras de servicios para los habitantes de San Diego y Los Ángeles (Ruiz 2006). Tal es el caso, por ejemplo, de los baños de aguas termales de Tijuana.

Se ha dado como fecha formal de reconocimiento para la población de Tijuana el año de 1889. Para los primeros años del siglo contaba con 242 pobladores,

mismos que se dedicaban a actividades de servicios turísticos para los norteamericanos.

Como se ha mencionado, la principal relación con sus nuevos vecinos del sur de Estados Unidos era plenamente en la industria turística. La frontera jugaba un papel estratégico, era el margen que definía donde comenzaba Estados Unidos y donde comenzaban los sitios de diversión de los extranjeros del sur. El crecimiento económico de la ciudad durante este tiempo, solo puede explicarse por su total dependencia con Estados Unidos (Zenteno 1993).

En relación con el inicio de la Revolución Mexicana, es conocido, que mediante el Plan de San Luis, Francisco I. Madero, señaló fecha e incluso hora para comenzar la revolución determinando que el domingo 20 de noviembre, para que a las seis de la tarde en adelante las poblaciones de la República se levantaran en armas (Cassasola 1973). Para este gran movimiento político-armamentista, la frontera norte jugó un gran papel. Aunque como lo señala Gabriel Trujillo Muñoz:

En 1910, Baja California era una entidad fronteriza que ya contaba con las poblaciones principales que destacarían desde entonces a la fecha. En 1910, el puerto de Ensenada era la capital del Distrito Norte de la Baja California, mientras que Mexicali era la población fronteriza más poblada, seguida por Tijuana y Tecate. En 1910, mientras el resto del país se entusiasmaba con la candidatura de Francisco I. Madero para quitarse la sombra ominosa de la dictadura porfirista.[...] La revolución, como concepto lo mismo que como posibilidad, era algo inconcebible. Sólo los más enterados (los oficiales del ejército, algunos periodistas despiertos y los comerciantes más atentos al devenir de la patria) tenían alguna idea de la dimensión que iba adquiriendo la resistencia civil, a lo largo y ancho del país, contra la dictadura porfirista. Sin embargo, los bajacalifornianos no concebían la revolución en la frontera, tan cerca de los Estados Unidos.

1910-1933.

La afluencia de visitantes a esta ciudad aumentó con la celebración en la ciudad de San Diego de la famosa *San Diego Panamá California Exposition* (1915-1916), pues la localidad fronteriza mexicana -que ya contaba con una

cantidad importante de cantinas, licorerías y centros nocturnos- se organizó a la par una feria mexicana e inauguró su primer hipódromo (Zenteno 1993).

La creación de la Cámara Nacional de Comercio de Tijuana, en 1926, jugó también un papel significativo en el desarrollo económico de la ciudad (Ídem).

Este incipiente crecimiento demográfico de Tijuana fue acentuado a principios de la década siguiente por la llegada de mexicanos procedentes de Estados Unidos. El gran desempleo originado en aquel país por el crack económico de 1929 y por la caída de su producción agrícola, condujo al gobierno estadounidense a repatriar a miles de mexicanos que vivían y laboraban en su país. Muchos de ellos retornaron a México vía Tijuana (Ídem).

Desde sus orígenes, y hasta muy entrados ya los años treinta, la población de Tijuana estuvo prácticamente incomunicada del resto del país. La historia de Tijuana en esta época fue una preferentemente vinculada a los procesos que se daban en el vecino país (Ídem).

Baja California ha sido una entidad económicamente unida al mercado estadounidense (a California, la quinta economía mundial, para ser precisos) y al libre comercio (desde 1933 con la creación de los perímetros libres, esto es, mucho antes de que hubiera TLC en 1994) en todas sus formas. Y mercado es sinónimo de prácticas culturales, de vida social.

1933-1965.

La Gran Depresión estadounidense no tuvo consecuencias inmediatas en el plano económico para Tijuana debido a la vigencia de la Ley Volsted¹ que impedía el consumo de alcohol en el norteamericano país. Sin embargo, el término de esta ley en 1933 cambió radicalmente el panorama de la ciudad fronteriza mexicana. El fin de la época de la "Prohibición" en Estados Unidos evidenció la precariedad de las actividades económicas de Tijuana y su estrecha dependencia con el país vecino (Ídem).

¹ Ley seca promulgada en Estados Unidos en 1919.

El periodo presidencial del general Lázaro Cárdenas fue una etapa de múltiples transformaciones sociales y económicas para toda la frontera norte. Las políticas establecidas durante su mandato estuvieron orientadas a lograr una mayor integración de la región con el desarrollo nacional. Esta preocupación tuvo fuertes raíces en los ímpetus expansionistas de Estados Unidos, cuyo gobierno había mostrado serias intenciones por hacerse de la Baja California (Zenteno 1993).

El 26 de abril de 1940 se creó el fundo legal de la ciudad. Ese año también se empezó a exigir pasaporte a los mexicanos para cruzar la línea internacional México-Estados Unidos. En 1952, Baja California se convierte de territorio a estado libre y soberano. Dos años más tarde, el 1 de mayo, inicia sus funciones el primer ayuntamiento de la ciudad de Tijuana.²

En esta etapa y tras acontecimientos como la repatriación, y la imposición del pasaporte, se gesta la noción de la línea fronteriza como un espacio de restricción, y una tecnología político-material entre los dos países.

Más tarde otros acontecimientos también dejarían marca en la dinámica entre Tijuana y Estados Unidos; el fin de un largo periodo de contratación legal y masiva de trabajadores mexicanos en Estados Unidos. El año de 1964 marcó el inicio de una serie de transformaciones económicas y demográficas para la frontera norte. Al igual que en la época de la Gran Depresión, miles de trabajadores mexicanos tuvieron que regresar al país al agotarse sus fuentes de empleo, y algunas ciudades fronterizas mexicanas se vieron engrosadas por la llegada de estos nuevos pobladores (Ídem).

1965-2011.

Para estas fechas tenemos que; se aprobó oficialmente el impulso de la industrialización de la frontera mediante el PIF, mismo que consistió en la instalación de fragmentos de los procesos productivos de empresas industriales estadounidenses que requerían de uso intensivo de mano de obra barata. El PIF fue el proyecto fundamental para el aprovechamiento de la mano de obra sobrante

² Fuente, Wikipedia.

a lo largo de la frontera norte. Sus objetivos fueron crear nuevos empleos, incrementar los niveles de vida de la población fronteriza, introducir nuevos métodos de manufactura e incorporar materia prima mexicana a los procesos de producción (Zenteno 1993).

Con la entrada del PIF, la ciudad de Tijuana se transformó de manera relevante en varios niveles; demográfico, económico y productivo. Es la época en la que se establecen las primeras plantas maquiladoras en la frontera norte de México, un proceso de industrialización particular. Otras condiciones que fueron favorables para la instalación y desarrollo de las maquilas son la cercanía relativa de Tijuana respecto a las ciudades del sur de Estados Unidos, y la existencia de vías terrestres adecuadas entre ambos países, distinguiendo a aquella de otras ciudades fronterizas (Simonelli 2002).

Por otra parte hay que centrarse en la idea de una Tijuana, cuya polarización y tendencia de crecimiento económico se mantiene en esta época por la llegada de diversos migrantes de múltiples lugares del país, hacer hincapié en el aspecto de la noción de frontera cerrada, que marca la inversión de capital extranjero, los procesos de repatriación y el motor del proyecto PIF.

Para la década de los ochentas, en 1983 se comienza con un nuevo tipo de orden económico en la frontera, comenzando por el hecho de modernizar las maquilas. A mediados y principios de los noventa la economía de Tijuana era un parte aguas en la economía nacional, los capitales estadounidenses y la mano de obra mexicana, aunados ambos a lo que se dio por llamar “reestructuración”, lo cual dio por resultado la existencia de plantas maquiladoras de distinto nivel, “viejas y nuevas” (Wilson 1992). Este proceso de “mejoramiento” de las maquilas, entre otras cosas, creó una economía de carácter global y por lo tanto se entra en una etapa donde se remarca la imagen de modernidad de la ciudad de Tijuana.³ Aunado a este tipo de procesos económicos, y de re-modernización surge un

³ Entendiendo con Carbonell a la modernidad como “una categoría que aparentemente sugiere una determinación temporal muy del gusto de la ciencia histórica, pero lo que realmente invoca el concepto de lo moderno es la aspiración a un estado imperecedero, siempre nuevo gracias a su propio dinamismo de destrucción y creación” (Carbonell 2009).

movimiento fenomenológico, que se inserta en la dinámica de los márgenes de la ciudad; el movimiento “cultural” del graffiti. Pudiendo tomarlo como hito de la modernidad y de la relación de una ciudad fronteriza cuyo vecino permitía el paso al que hablara inglés de manera fluida.

Israel (Shente), uno de los graffiteros entrevistados para este trabajo, describe el proceso de la siguiente manera:

“Como forma de vida ya se da pues del dos mil para acá; porque antes de eso solo eran puros tags y drop’s, y pues fue como forma de vida, porque el grupo en si del HEM, el ‘Hecho En México’, se miraba como una pequeña familia. Y la prueba de ello es que todavía seguimos juntos; muchos de los que están todavía vivos y que son la mayoría nos frecuentamos cada cierto tiempo. El año pasado, nos vimos para hacer, pues, la fiesta de los 20 años que hemos estado juntos. Y allí le pregunte a uno de los creadores del crew, que es Pisto, qué como estaba el rollo del crew, qué si en realidad eran veinte o eran veintiuno, porque él me había dicho: -No, tal vez el crew tiene más tiempo-.”

A su vez, él cuenta los inicios del mismo graffiti en la ciudad de Tijuana:

“Ya de ahí fue como en noventa y uno, noventa y tres que empezamos a rayar mucho, mucho; en Tijuana como en San Diego y ya pues fue como una forma de revelarnos contra Estados Unidos y poner “Hecho En México” y ponerle en alto allá también, no solamente en Tijuana y en otras partes de México, cerca de Tijuana, Rosarito, Ensenada, Tecate, Mexicali y le empezamos a pegar más hacia el sur, donde tuvieras familia tu ibas y pintabas. Igual hacían todos.”

Lo anterior habla de un cambio en Tijuana que no solamente tuvo dimensiones económicas, sino que hubo un movimiento desde los márgenes, movimiento que ajusta, y rellena, los espacios que ofrenda ya una ciudad unida al globo.

En lo que respecta al periodo que va de 1989 en adelante, solo cabe apuntar que la economía del norte del país tuvo un gran crecimiento, dada la proximidad con los capitales estadounidenses.

En el año del 2001 Estados Unidos sufre un golpe por parte de organizaciones “terroristas”, esto es conocido como el 11s. Después de dichos acontecimientos la tecnologización y el control en la frontera se hicieron más estrictos.

Capítulo 3.

Dispositivos de poder.



Imagen del reloj monumental en la Avenida Revolución. Tijuana, Baja California.
Foto de: <http://maps.google.es/maps>

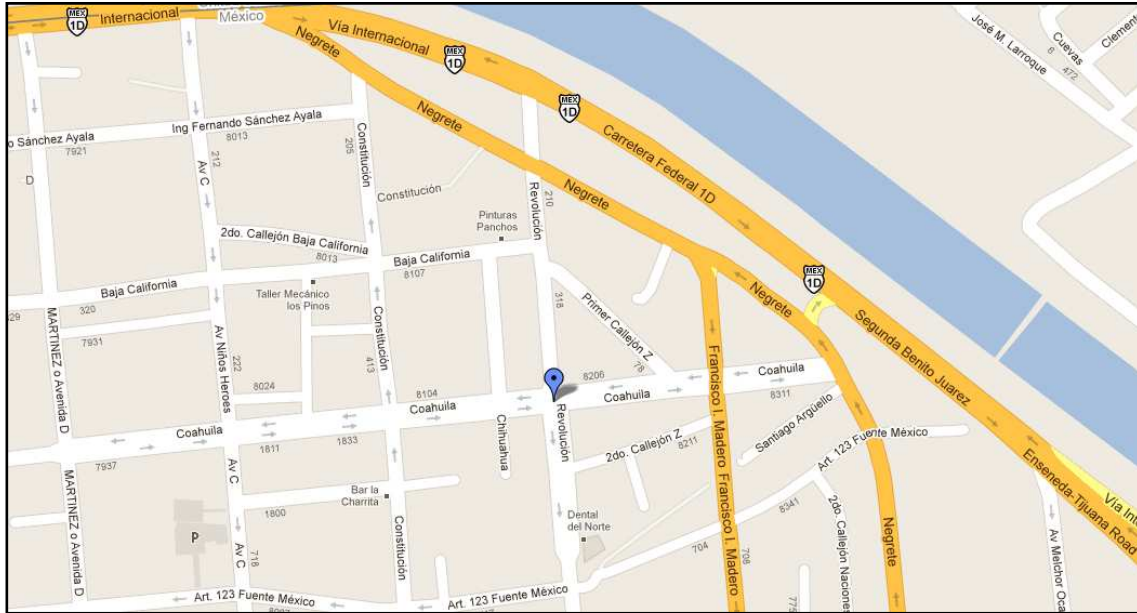
“[...] Comenzamos por debajo del arco; en la calle primera. Las mercancías de los negocios son diversas: playeras, cobijas, “artesanías” y un sinnúmero de objetos que representan lo “mexicano”, cobijas con la imagen del calendario azteca, alcancías en forma de burro, títeres, canastas, vestidos de manta.

Todo se mezcla con mercancía que muestra símbolos “gringos”; gorras de equipos de fútbol americano, cobertores con el escudo del equipo de béisbol de los “Dodgers”.

Al parecer la gente que transita no es mucha en este momento, hoy la mayoría son los comerciantes del lugar. Lugar multifacético. Es posible ver desde el extranjero con su ropa de marca, hasta el mexicano indígena con su ropa de manta. [...] existe una especie de entronque, donde el idioma cambia de manera drástica. El inglés se vuelve lenguaje de uso común al momento de las ventas y las ofertas de los productos, parece que la mayoría de los visitantes son estadounidenses. Los negocios están dirigidos para este tipo de clientela. En esta zona; la de la “calle primera”, se metaforiza una frontera, misma que se rompe con la facilidad de un cambio monetario; de dólares a pesos o de inglés al español.”[...] Transeúnte/espectador/consumidor, camina y es invitado a comprar algún souvenir

(Fragmento de mi diario de campo, Mayo de 2010).

Historia de la avenida Revolución.



Fragmento del mapa del centro de la ciudad: Imagen de:
<http://maps.google.es/maps>

La Avenida Revolución, es según los pobladores de la ciudad de Tijuana, la calle más famosa y reconocida de la ciudad. La manera en que se erige como columna vertebral del centro de la ciudad se remonta a inicios del siglo XX, época en la cual el territorio de lo que hoy es Tijuana comenzaba a crecer en número de habitantes y principalmente en atractivos turístico para el país vecino.

Al principio este tramo, solo era una calle de tierra más en el famoso “rancho de la Tía Juana”, espacio mismo que no tenía algún rasgo distintivo, mucho menos se percibía la posibilidad de que pudiera convertirse en el icono de una ciudad cuyas bases económicas girarían entorno a este espacio –a principios del siglo XX-.

Para el año 1889, mismo en que históricamente se reconoce la fundación de la ciudad de Tijuana se le conocía como la Avenida Olvera, para esta época, al lado

de la misma se encontraban muy pocos puestos que ofrecían algún recuerdo del lugar, además había algunas casas de madera.

Algunos recuerdan que fue la primera vialidad en ser pavimentada a principios del Siglo XX. Esto pudo haber contribuido de manera considerable para que esta misma fuera tomada como una vía privilegiada de acceso a la ciudad de Tijuana. Este proceso de mejoramiento urbano impulsó y constituyó de primera mano la apertura de una economía creciente. La Avenida Revolución se convirtió en la puerta de entrada del visitante que venía del sur de Estados Unidos, principalmente de San Diego, California. Convirtiéndose de esta manera en un atractivo turístico transitable en línea recta, la economía se centraba (y se sigue centrando en parte) en ofrecer al visitante algún suvenir. El 11 de abril de 1903, se establece el alumbrado público en la población, utilizando lámparas de petróleo⁴, por su puesto esta avenida también fue beneficiada con tal innovación.

Algo que contribuyó notablemente al mejoramiento de la Avenida Revolución,- aparte de la pavimentación y el alumbrado público- fue la entrada de capital estadounidense al territorio de Tijuana. Antonio Ponce Aguilar menciona que:

En 1907, el régimen porfirista, en su afán de promover las inversiones extranjeras en territorio nacional, había autorizado el establecimiento de los juegos de azar en Tijuana, lo que traería después una fuerte corriente turística de norteamericanos que buscaban diversión. El 18 de octubre de 1919, el congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley Seca, lo que vino a acrecentar la visita de extranjeros al poblado, en donde podían adquirir bebidas embriagantes con toda libertad (Ponce 2002; 367).

En esta etapa y aun después de la Segunda Guerra Mundial, la Avenida Revolución se constituyó como el gran atractivo para el visitante extranjero. La población ya bastante amplia en número se veía beneficiada por el aporte de capital estadounidense. Pero las actividades y negocios que abundaban en esta avenida contribuían para ver a la ciudad de Tijuana como una ciudad “de juego y de vicios”. A finales de 1929, esta avenida se conocía como Obregón y fue

⁴ Revista Contaduría B, C.

aproximadamente en 1935 cuando se le da el nombre definitivo de Avenida Revolución.

Entre la década de los 30's y 40's, la Av. Revolución se re-convertiría en el icono de “la ciudad más visitada del mundo”, ciudad que para ese entonces retomaba su aire histórico de la *leyenda negra*.

Tal como lo menciona Ponce Aguilar:

Para el año de 1940 la población de la ciudad ascendía a 16 400 habitantes, y a partir de 1941, al comenzar la segunda guerra mundial, la “leyenda negra de Tijuana” recobró fuerza debido a que, procedentes de la base naval de San Diego, cruzaban la frontera gran cantidad de marineros y soldados en busca de diversión. Fue entonces cuando operaba en la avenida Revolución la barra más grande del mundo, 150 metros, en la cantina La Ballena; era atendida las 24 horas del día por 38 empleados que se distribuían en 3 turnos para poder dar abasto a la numerosa clientela de uniformados extranjeros; y a unas cuadras al este de la colosal cantina funcionaba El Molino Rojo, centro de vicio de grandes dimensiones. La proliferación de cantinas, los juegos de azar y la prostitución eran las características con que se reconocía a la ciudad nacional e internacionalmente (Ponce 2002; 369).



Esta foto muestra el anuncio de la Plaza Santa Cecilia, es parte del panorama que da la bienvenida a la avenida Revolución. En esta esquina se comenzó con el recorrido; justo debajo del reloj monumental. En la foto se puede notar la leyenda “Old town Tijuana 1889-2010.”

Hoy en día esta avenida sigue siendo ícono de la oferta turística en el centro de la ciudad de Tijuana. Ha pasado de ser la avenida de los puestos pequeños de suvenires, a ser la columna vertebral revestida de “adocreto”, avenida importante del centro, misma que—a pesar del abandono en la que se le ha dejado por parte del gobierno de Baja California- sigue ocupando un lugar relevante en la historia de esta ciudad. Además de que ya no solo es el lugar de los pequeños –o grandes- negocios de suvenires, en la actualidad grandes cadenas comerciales ocupan lugares privilegiados. Establecimientos como “OXXO”, Elektra, Coppel, Domino’s entre otros, se mezclan con los clásicos establecimientos de venta de curiosidades o, como se llaman localmente con un giro anglófono: “curios”.



Publicidad de comercios de carácter transnacional sobre avenida Revolución. Foto Propia.

Un personaje particular de la ciudad de Tijuana posado en la avenida Revolución es el famoso “burro-cebra”. Amalia Campos comenta:

*Es posible seguir viendo en algunas esquinas a uno de los personajes más emblemáticos de la ciudad; el burro-cebra. En la actualidad –a pesar de todo- “el burro-cebra, es sin duda un icono tijuanaense por excelencia a lo largo de la calle Revolución, [...] en ambas aceras se encuentran los escenarios simulando carretas con la leyenda **Welcome to Tijuana** y decorados “típicamente” con zarapes, sombreros, dibujos de príncipes aztecas, águilas, nopales y todo aquello que represente la “mexicanidad”. En estos escenarios de carretas los burros pintados de cebras hacen las veces de jaladores de la carreta (Campos 2010; 52).*



Burro- Cebra en avenida Revolución. 19/06/10. 1er festival lésbico-gay. Foto propia.

El hecho de que la avenida Revolución sea un espacio tan importante en la ciudad de Tijuana la ha llevado a concentrar algunas características que la hacen un sitio donde es posible observar la dinámica de una ciudad en continuo cambio. Siguiendo este argumento pretendo abordar los temas de esta tesis extrayendo de la realidad sus características elementales; usando como eje de referencia esta avenida, a la manera de lo que Foucault ha llamado una *heterotopía*.

¿Qué es una heterotopía?

No hay ni una sociedad que no constituya su o sus heterotopías. (Michel Foucault)

He mencionado que la Avenida Revolución será estudiada como una “heterotopía”. Con este concepto refiero a lo que Foucault propuso al usar el término para definir algunos espacios en la sociedad, preguntando ¿Cómo es posible usar este concepto para el análisis y la comprensión de la ciudad?

Este concepto fue usado por primera vez por el filósofo francés Michel Foucault en 1967 en la conferencia que lleva por nombre "*Des espaces autres*" ("De los espacios otros"). Foucault define distintos tipos de "lugares otros" y entre ellos describe a las "heterotopías de desviación" como "espacio ligado al conjunto de todos los emplazamientos de la ciudad" (Martínez 2010, 101). Tal es el caso de los cementerios donde las tumbas tienen un vínculo con una vivienda de la población en cuestión (Foucault 1967). Las heterotopías son en cierta forma, nos dice Foucault, un espejo en el que el sujeto se refleja y se descubre a sí mismo, aunque en el sentido estricto no sea él quién se ve reflejado ahí (Foucault 1967). El concepto se enmarca en un análisis filosófico que incluye una visión de la ciudad en cuanto a problemas de espacio, arquitectura y territorio; de esta manera a el espacio urbano se le ve ya no como un conjunto homogéneo, sino como una mezcla heterogénea de procesos, construcción de espacios y por lo tanto diseño de estos mismos. Como lo indicó Foucault las heterotopías son una realidad en toda sociedad humana. En este sentido veo a la Av. Revolución como una heterotopía ya que en ella se expresan muchos de los procesos que tienen lugar en toda la ciudad, en particular me interesan los relacionados con las tecnologías de poder y el graffiti.

La ciudad incluye espacios que son creados de cierto modo a manera arquitectónica, los parques planean el esparcimiento, las aceras el circular del peatón, las avenidas la circulación única y exclusiva de los automóviles etc. En este vaivén de diseño y utilización, encontramos usos distintos por parte de los sujetos que se mueven en este ambiente tan amplio. La ciudad es tan amplia que se convierte en un hecho complejo que engloba numerosos fenómenos que se presentan en muchas dimensiones de realidad y que son producto de las múltiples interacciones tejidas por la realidad social e histórica (Perea 2008).

Algunos lugares en la ciudad juegan un papel primordial al momento de la construcción de sentido y de subjetividades. Al estar ligados a estos procesos se ven intervenidos de manera frecuente. Entre los lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se

oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos (Foucault 1967).

La anterior es una de las principales características de las heterotopías; un lugar en el que se relacionan espacios aparentemente disímiles y sin relación alguna. Estos espacios en los que se conjuga el poder.

La “Heterotopía” puede convertirse en una acción de reconocimiento de la ciudad, porque, más que una mirada científica propone una visión sensible de las condiciones del entorno urbano: una mirada a la ciudad y a lo urbano, en donde la primera está relacionada con la composición del espacio, a su dimensión y a su tipo de estructura (Perea 2008).

De manera más precisa Michel Foucault apuntó que las heterotopías:

- ❖ Son espacios reales, efectivos y delineados por la sociedad misma, a manera de contraespacios.
- ❖ Son utopías verificadas en donde los espacios reales pueden estar invertidos o impugnados.
- ❖ Son espacios fuera de todos los espacios, aunque es posible localizarlos.
- ❖ Adoptan formas variadas y no existe históricamente forma en absoluto universal de heterotopía.
- ❖ Cada heterotopía tiene una función concreta y determinada.

- ❖ La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real, distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí.
- ❖ Cualquier persona puede entrar en el espacio heterotópico.

Y sobre todo interesa la parte en la que dice que:

La última singularidad de las heterotopías consiste en que, en relación con los demás espacios, tienen una función, la cual opera entre dos polos opuestos. O bien desempeñan el papel de erigir en un espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los lugares en los que la vida humana se desarrolla. [...] erigen un

espacio distinto, otro espacio real, tan perfecto, tan exacto y ordenado como anárquico, revuelto (Foucault 1967).

Ahora bien con lo anterior se oferta la base para el análisis de la Avenida Revolución.

Del espacio al espacio otro: *la Avenida Revolución como concepto.*



En la actualidad la Avenida Revolución es un lugar que analíticamente yuxtapone algunas características que, a diferencia de otras calles de la ciudad de Tijuana y del centro de la misma, solo pueden entenderse, si se concibe a esta misma como un espacio de la traza urbana en donde se genera una conexión entre

distintos lugares aparentemente disimiles y distantes.

En esta avenida podemos encontrar diversos elementos como lo son algunas tecnologías de poder, mismas que se relacionan con el andar cotidiano. Ejemplos magníficos de estas son los semáforos apostados en cada esquina, los letreros que indican el nombre de las calles, los letreros de indicaciones viales (alto, siga, no estacionarse) y las cámaras unidas al poste rojo de activación. Por otra parte se observan algunos anuncios “espectaculares” que promocionan el comercio de algunos locales de esta avenida; también es posible apreciar las intervenciones que transgreden el espacio mediante algunas técnicas del graffiti. Todos los elementos mencionados anteriormente parecen entran en discrepancia, mientras

comparten o se manifiestan en este mismo espacio. Podemos usar la metáfora del espejo para decir que en Revolución se ve el reflejo de la ciudad.

En esta avenida vemos en un espacio real la dinámica de una ciudad que puede imaginarse como exacta a la del espacio urbano que ocupa Tijuana. Como se ha dicho la Avenida Revolución enlaza y entrelaza muchos lugares que no pueden empatarse sin entender la importancia de la misma. Analíticamente este espacio de la ciudad no es solo una calle, sino más bien se forma por el conjunto de relaciones asimétricas que se crean por medio de los actos de los individuos que la transitan, personas que diariamente están en este lugar para el comercio, y los visitantes ocasionales.



Son diversos los negocios, pero en varios se ven imágenes que hablan de un México glorioso. Foto propia.

La Avenida Revolución acoge al visitante y lo guía por una especie de museo permanente de la “mexicanidad”. Éste da la bienvenida al turista mostrándole la entrada a un México mítico, el México del pasado glorioso, nostálgico.

Héroes e imágenes de un México exótico; Villa, Zapata, la imagen del indio de bronce, hacen su aparición en los “curios” que se ofertan en las tiendas de recuerdos. El espacio de Avenida Revolución se torna de miles de colores, múltiples dimensiones y variadas relaciones entretejidas. Se llena de acontecimientos.

Estos acontecimientos no refieren a una lógica constante, es decir; el espacio de la Avenida Revolución es ocupado, percibido y usado de distintas maneras. Por una parte está el vendedor que yace en la banqueta o en su local con sus múltiples suvenires, por otra está el ciudadano de a pie, el automovilista, resalta el visitante extranjero, el “burrero”, el deportado, el que intentara pasar al otro lado, el indigente, el habitante de “clase alta”, etc.

Además es importante mencionar que este espacio es una “sala de usos múltiples”. Algunos conciertos, festivales y eventos públicos son llevados hacia esta avenida; tal fue el caso del festival lésbico-gay y la feria del rock que se llevo a cabo en el tiempo de mi estancia en Tijuana.

Hablando de un sinfín de acontecimientos combinados en un solo espacio es preciso rescatar la de idea foucaultiana de que un acontecimiento no responde simplemente a una secuencia lógica de palabras o acciones, más bien nos habla del momento de interlocución, de trastorno de los símbolos, de cuestionamiento o problematización de las pasiones propias en las que se desarrolla el drama del accionar humano (Perea 2008). Esta serie de acontecimientos convierten a la Avenida Revolución en un espacio heterotópico, así al estar lleno de los mismos, éstos se crean tras las relaciones entre los sujetos y el entorno.

Juntando estas características es comprensible el porqué propongo que la Revu⁵ sea conceptualizada como una heterotopía. En parte se debe a que esta avenida es el espacio en el que convive lo extraño de los “otros” con lo local de Tijuana, en donde el extranjero es tan “normal” que se le ve como propio de la ciudad.

⁵ Como se le conoce de manera popular a ésta avenida.



Cuadros ofrecidos en un negocio de curios en Av. Revolución. Foto propia.

Así es posible resaltar las características más profundas de la Avenida Revolución, tomando en cuenta que “la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serian, o deberían ser incompatibles (Foucault 1967).

Para hacer el análisis de este tipo de relaciones heterogéneas y por lo tanto disimiles en su mayoría. Es pertinente sostener el argumento de que en este “espacio otro” se ve reflejada la ciudad desordenada en su conjunto; tecnologías de poder, publicidad y graffiti, y por su puesto los sujetos, mismos que le dan sentido a los espacios e intersticios de la ciudad.

El espejo opera como heterotopía en el sentido de que devuelve el lugar que ocupa justo en el instante en que me miro en el cristal, a un tiempo absolutamente real, en relación con el espacio ambiente, y absolutamente irreal, porque resulta forzoso, para aparecer reflejado... (Foucault 1967)



En la Avenida Revolución conviven grandes economías, con economías locales.

En este espacio convergen las tecnologías de poder; a lo largo de toda la avenida es posible observar un gran número de estos dispositivos, como se ha venido insistiendo, semáforos, letreros, topes, aceras, etc. Estos elementos microfísicos que orientan al urbanita en la geografía de la ciudad.

La calle como tecnología rígida es el soporte por donde transitan las personas, es el espacio en el que desenvuelven su movimiento. Sobre este escenario tenemos las tecnologías de poder, estos elementos, por cuya posición estratégica engloban, controlan, sitúan y dirigen al paseante. Estas tecnologías merecen mención, dado que cubren y conforman el paisaje urbano, además de que siempre están en interacción con el caminante urbano, son parte del andar y se adhieren firmemente a las estrategias de gubernamentalidad.

¿Tecnologías de poder?: *más allá del fetiche mágico.*

Michel Foucault propuso cuatro tipos de tecnologías inmersas en las relaciones sociales; tecnologías de producción, tecnologías de sistema de signos, tecnologías de poder y tecnologías del Yo (Foucault 1990).

En este trabajo se presta atención especialmente a las *tecnologías de poder*, mismas que tienen por fin someter las ciertas conductas de los individuos a algún tipo de dominación. El concepto “tecnología de poder” refiere a los procedimientos por medio de los cuales las relaciones de poder generan regímenes de “verdad” para ser impuestos a cierto sector de la población.⁶

Aunado a las tecnologías de poder, existen dispositivos diseñados para coadyuvar –quizá- de forma alterna al control de los espacios en la ciudad, Foucault ya habló de estos dispositivos como forma de control, las fuerzas que rigen en lo social y se cristalizan en acciones como la expulsión de los leprosos, en la separación en la peste y en el tratamiento que se les da a los delincuentes o a los socialmente desviados. Es evidente que en lo que respecta a los dispositivos de poder y a las tecnologías estas han sido abordadas como relaciones de poder que son estrategias para el control de la sociedad. En el caso de las ciudades, por ejemplo, la ciudad funcionó en algunos casos como una tecnología en sí misma. En los casos de peste, se usó para aplicar la cuarentena, el confinamiento masivo, la vigilancia y el control cuasi personal de cada individuo; en el caso de la lepra se expulsó a los enfermos, se aplicó la separación y el ostracismo, como un mecanismo de control exhaustivo.

Pero, hoy en día existen distintas tecnologías de este tipo, lo cual se ejemplificará en este trabajo con el caso de D.A.R.E. De primera mano hablaré de

⁶ Para una análisis más profundo ver “microfísica del poder”(1979) Michel Foucault

otro tipo de dispositivos⁷ de poder, esos elementos inertes que se son parte del juego del control en todo espacio urbano. Elementos que bien pueden ser llamados elementos creadores de sentido (dado que nos indican en donde estamos y nos sugieren como movernos). Aunque no todos son de este tipo, tal como las cámaras de vigilancia.

Para no causar confusión con la ambivalencia del término tecnologías de poder, me referiré a estos últimos dispositivos como “*tecnologías de orientación*”. Uso el término “tecnología” –y no señalamiento vial- dado que intuyo que estos elementos son dispositivos urbanos que se utilizan para guiar y ordenar el movimiento en la ciudad.

Las *tecnologías de orientación* son –como se ha dicho- dispositivos que actúan sobre cuerpos (entendidos estos como la representación de un sujeto) por medio de la creación de sentido de ubicación. Éstas no son más que artefactos que se valen de la lógica deóntica⁸ para enunciar una orden. Estas tecnologías pueden o no ser dispositivos electrónicos “inteligentes”, por lo cual las dividiré en dos tipos; dispositivos electrónicos y señales estáticas.

⁷ Entendiendo que un dispositivo es principalmente un artefacto o mecanismo que conforma un sistema; para esto se hablara de dispositivos físicos y en ocasiones automatizados que particularmente se encuentran en las ciudades.

⁸ Para ver una definición más amplia de lo que es la lógica deóntica ver Tomo I del Diccionario de filosofía de José Ferrater Mora.

Dispositivos electrónicos.



Semáforo entre Revolución y calle 3era, se aprecian también los letreros de prohibición de ciertas actividades.

Entre este tipo de *tecnologías de orientación* encontramos comúnmente a los semáforos. Los semáforos son dispositivos que guían el andar por medio de señales, con su código de colores “abren y cierran” el paso a vehículos y peatones, como todo mundo intuye por lo general se les coloca en las esquinas de los cruces o intersecciones entre avenidas. Los colores principales (rojo y verde) fueron extraídos del mundo marítimo, mismo en el cual ya se tenía como señales preventivas ante el acercamiento de dos barcos, la metáfora del rojo a babor, verde a estribor se canaliza en el semáforo al fundirse con la orden de alto, pare y verde, siga.

Estos elementos son un pilar para el control del flujo –al menos vehicular- en la urbe. Tan comunes a la vista que suelen pasar desapercibidos, o muy pocas veces se cuestiona su código de colores.

Cámaras de seguridad.

Entre estas tecnologías también encontramos las cámaras de vigilancia, son un sinfín de ojos electrónicos que orientan su lente hacia esos espacios concurridos o estratégicos. Apostando más a los últimos, la mirada se centra en aquellos lugares en que se cree es posible mantener vigilado a cierto grupo de personas. Si relacionamos estos ojos electrónicos con la idea del panóptico de Jeremy Bentham, obtenemos la mirada de una ciudad como:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado (Foucault 2002).

El planteamiento anterior es más una utopía que un diseño posible. Por eso hay que ver la idea del panóptico como una teoría de la vigilancia y el control y ya no más como un modelo de referencia para vislumbrar el poder ejercido en ciertos espacios de la ciudad.

Es imposible sostener la idea de la existencia del panóptico –al menos en la ciudad de Tijuana-, dado a que a pesar de contar con múltiples de estos elementos de observación, la ciudad no es ese espacio cerrado hipervigilado, más bien, la presencia de las cámaras crean en cierto sentido la idea de la vigilancia constante, lo cual se transforma en otra expresión tecnológica del poder. La observación –o la idea de poder ser observado- regula las actividades de los que son conscientes de la posibilidad de que estos ojos los estén monitoreando.

Las cámaras responden a la necesidad del vigilar la ciudad, aunque como toda tecnología electrónica, su limitante radica en el hecho de solo vigilar hasta cierto espectro visual y contar con diversos “puntos ciegos”.



Cámara de seguridad fijada a un poste de teléfono. Tijuana, México

Señales estáticas.

Las señales estáticas se presentan de manera menos elaborada y las indicaciones por lo general juegan con el aspecto rojinegro, aunque las hay de diversos colores, en estas la lógica deóntica juega con los operadores de los modos:

Modo de lo Obligatorio: 'es obligatorio que y', se exige que y', necesario que y'.

Este tipo de señalamientos aluden a la indicación de una actividad que es realizable de una manera y no de otra. Son imágenes que sugieren, que intentan controlar el flujo de los automóviles y personas, marcan las posibles rutas a seguir en la geografía de la ciudad, las rutas pueden ser obligatorias como lo marca la lógica en ellas contenidas.



Señalamiento que indica el sentido en el que es transitable de una avenida.



Señalamientos que sugieren la ruta para llegar a algún punto en específico.

Modo de lo permitido: *está permitido que, es lícito que, está autorizado que.*

Estos señalamientos indican las acciones permitidas en ciertas áreas de la ciudad, funcionan al igual que las anteriores como indicadores de mando. Abren el paso a diversos movimientos y generan una indicación de flujo.



Señalamiento que indica la posibilidad de ambos sentidos en av. Revolución

Modo de lo verdadero: *está prohibido que..., es ilícito que..., es indebido que.*

Estas señales por lo general censuran algún tipo de actividad, limitan el movimiento e invitan a mantener ciertos patrones de conducta para un mejor aprovechamiento del espacio público. La contención que generan sugiere la renuncia al libre tránsito, para acoplarse a las reglas propuestas para cierto espacio.



Indicadores de prohibición en Av. Revolución

La línea.

En este recorrido sobre las “tecnologías de poder”, aparece en el juego de la dinámica específica entre Tijuana Y Estados Unidos un elemento que es imprescindible al hablar de estas mismas; la línea fronteriza entre México y los Estados Unidos.

Tijuana está inmersa en una zona fronteriza en la que un conjunto de dispositivos se funden para formar uno mayor de contención. La línea es la garantía de que no entrara nadie que no cubra con los requisitos para acceder a un país celoso y desconfiado ante alguien que quiera jugar el rol del “intruso”.

La línea es un lugar de paso que si no organiza, al menos si impacta la dinámica de la ciudad de Tijuana, al estar cerca o más bien dicho pertenecer a lo que se conoce como área metropolitana de Tijuana-San Diego.



La congregación de personas y la enorme fila de automóviles es impresionante, las disimilitudes de los sujetos que pasan por ella crean una especie de panorama multiforme que se suma al diseño de entrada y salida, 19 puertas brindan servicio de entrada al vecino país del norte, aunque no permanecen abiertas todas.

La línea es el juego casi heterotópico de la yuxtaposición de lugares. Yuxtapone la muralla; este sitio de desunión, el muro del acceso restringido y la vigilancia permanente con el sendero de paso; el espacio del permanente tránsito.



Estos elementos de los que se ha hablado (las tecnologías de poder/orientación), están diseñados para controlar el flujo, tanto peatonal, como automovilístico. Algunos de estos elementos guían de manera distinta, abriendo o cerrando permisos para la realización de alguna acción. Al parecer la premisa que siguen es que sin su presencia, todo sería un caos, todo se vendría abajo.

Un elemento inerte más: *la publicidad:*



La publicidad entendida en su acepción de propaganda comercial nos parece en la actualidad un componente evidente de la economía de mercado. Su origen está estrechamente ligado a las necesidades del comercio a distancia y al auge de la prensa, donde encuentra un espacio de expansión que constituye el antecedente más nítido de la publicidad mediática actual. La consolidación de este modo de anunciar y promover la venta de productos a través de los medios públicos de comunicación logra, con el tiempo, ocupar un papel central en las finanzas de los medios (Walzer 2010).

En cuanto a publicidad es fácil apreciar que en esta avenida se tiene una gran invasión de la misma. La economía de los locales depende en gran medida de poder anunciarse de manera visible, es una lluvia de imágenes y colores. La hay en ambos idiomas (inglés y español) en ocasiones para negocios locales, como para negocios en San Diego, California.

El hecho de que la publicidad sea una constante en la avenida Revolución, habla de que la presencia de la misma, no es más que un elemento más de la

estética de la ciudad de Tijuana, el transeúnte de la Avenida Revolución convive a diario con imágenes que le ofrecen algún servicio y/o producto. Se ve inmerso en una relación de constante acecho por parte de un elemento estático, pasivo. Que al igual que las tecnologías de poder, puede ser evadido e ignorado.

Capítulo 4.

El graffiti y las técnicas de la transgresión.

“A pesar de las represalias por parte de la policía en contra del graffiti, continuaré asaltando las calles en la oscuridad, ya que para mí, llevar el trabajo directamente a las calles es parte primordial de la evolución del arte...” (Blek le Rat, Manifiesto de Blek Le Rat).

Graffiti.

Tomando en cuenta la idea central, de que el graffiti se convierte en un marcador histórico de la entrada de Tijuana a una nueva etapa en su historia y sus procesos internos; es posible tomar un hilo conductor sobre el desarrollo y difusión del mismo en este lado de la frontera norte de México.

Para 1980 la expansión de esta práctica tomó lugar a nivel nacional en el país norteamericano. A través de la música y, en especial, del hip hop, el graffiti y otras expresiones callejeras neoyorquinas se convirtieron en la moda de los adolescentes estadounidenses de los guettos (López 1998).

Aproximadamente a finales de la década de los 80's el graffiti llega a la ciudad de Tijuana. La Av. Revolución no iba a ser la excepción de los espacios transgredidos por este tipo de prácticas. Tal como lo manifiesta Víctor:

“[...] Me apasione mucho porque yo veía que en el centro, en la Revolución; porque mi papá tuvo un negocio como por quince años. Desde morrillo yo recuerdo que miraba así en los techos, cuando era novedad en ese entonces, los trepes. El <<Gripe>>, que era uno de mis ídolos cuando estaba morrillo, y lo miraba que estaba así chacaleado en los techos y pues, para mí era como lo más nuevo, porque para ese entonces hace diez o quince años no se miraban nada de producciones aquí en Tijuana. Ahora si está más popular eso, antes no se miraba nada y hoy día hay muchos graffiteros (Entrevista con Víctor en Tijuana, 2010).”

Hoy día las grandes urbes -y en ocasiones otros espacios- se ven ilustrados por trazos “indelebles” que un sinfín de sujetos dejan tras un síntoma prematuro de anonimato y adrenalina, con una mezcla de arte y clandestinidad inusual. Se trata de lo que se ha denominado como graffiti. A más de expresar una concomitancia con lo netamente urbano y las practicas de ciertos grupos sociales hoy día la palabra graffiti se presenta en un ambiente más degradado y comúnmente usual, porque ¿Quién no ha escuchado hablar del graffiti?, ¿Quién no se ha topado con trazos “ininteligibles” a su alrededor? Hoy día el fenómeno del graffiti es un

fenómeno que traspasa fronteras e ideologías –aunque habrá que tener en cuenta que no todo lo que se plasma en una pared con aerosol es graffiti-.

Como fenómeno global el graffiti se ha convertido en un problema para los gobiernos que intentan frenar las iniciativas de los sujetos que optan por una expresión que “violenta” la armonía visual de los alrededores para crear una nueva armonía desordenada que acopla colores, líneas y estilos de diversos tipos.

Un poco de historia: *inmersión en las entrañas del graffiti.*

A mediados del siglo pasado, el mundo sufría cambios y transformaciones radicales. Algunas de ellas sirvieron de incubadora para que un fenómeno se tornara de una manera acelerada en una forma de transformar el entorno y lanzar un grito contestatario. Europa y la ciudad de Nueva York, paralelamente fueron la cuna del graffiti “global”. Un tipo de graffiti que más tarde llegaría a muchas ciudades alrededor del mundo, en cuyo seno yacen los sujetos que se encargan de innovar, dispersar, y seguir continuando con dicha práctica. Si entendemos graffiti como “toda escritura mural, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase y en cualquier superficie, sin importar la motivación del escritor” (Gadsby 1995; 2), es fácil encontrarnos con que este graffiti hoy día está por todos lados y más aun es un movimiento que se desarrolla plenamente en las ciudades modernas.

Tomando la década de los 60’s como punto de inflexión para este tipo de práctica(s) se puede mencionar la importancia que tuvo Francia para que el fenómeno del graffiti fuera visto como una opción para oponerse a los acontecimientos que golpeaban duramente la realidad de aquella época. En Francia un grupo de estudiantes que se manifestaban en las calles comenzaron una serie de protestas que se prolongarían casi dos meses (mayo-junio de 1968). Este movimiento sirvió de imán para que se unieran algunos grupos obreros y

sindicales al éste. La huelga estudiantil y obrera más grande de la historia de Francia había estallado. Esta pequeña remembranza histórica ayuda a saber el porqué:

[...] Las primeras expresiones que utilizaron el aerosol como herramienta para la manifestación pública tiene antecedentes en el movimiento francés de mayo de 1968 que fue propiciado por estudiantes quienes estaban en contra del sistema educativo el cual tenía como prioridad graduar a una gran cantidad de estudiantes sin prepararlos para los espacios laborales que les esperaban (Cruz 2008; 142).

En principio las paredes de Paris fueron intervenidas con leyendas que hacían alusión a la protesta y al cambio. Un ejemplo magnifico es la frase: *Les murs ont la parole* (los muros tienen la palabra); ésta se dejaba ver y así proponía que los muros podían ser espacios de expresión para los jóvenes estudiantes. El hecho de pintar una frase en un muro, transformo los espacios tecnológicamente contruidos para la contención (la diferenciación entre el espacio público y el privado) en una especie de mosaico para la expresión radical. Se convirtieron en la liminalidad entre el mensajero y el mensaje. Hoy día todas las ciudades modernas comparten esta liminalidad en sus muros. En Francia comienza un tipo de graffiti que habla de la conciencia, la razón y el mensaje de protesta.

Otra ciudad que fue central para el desarrollo de esta práctica, en un sentido menos “intelectual”, fue la ciudad de Nueva York, ciudad que en los llamados *guetos* hacia convivir a personas procedentes de diversos lugares, la mayoría migrantes que habían llegado a Estados Unidos. En una situación tan particular como la que ofrecían los *guetos*, este tipo de expresiones tomó un rumbo distinto.

El arte del graffiti neoyorquino[...] ha hecho un recorrido diferente. Lo inicia un joven de origen portorriqueño, Demetrio, que garabatea su apodo, Taki, y el número de su casa, 138, en las paredes, en los autobuses, los monumentos públicos y las estaciones del metro de Manhattan (Garí 1995; 30: citado en López 1998; 177).

Es en este contexto que El Bronx presenció un nuevo fenómeno: el bombardeo graffitero sobre los vagones del metro neoyorkino. Con diseños innovadores, coloridos,

indescifrables pero significativamente grandes, las bombas —letras dibujadas en forma de nubes que versan el nombre del crew o del graffitero— abarcaron de inicio a fin todos los trenes (Cruz 2008; 142).

En esta etapa tenemos al movimiento del graffiti como un fenómeno que se expandía con rapidez y que a su vez toma un nuevo giro, acoplado ya no solo los muros a sus intervenciones sino otro gran número de elementos intervenidos, aparentemente con un “sinsentido”, el graffiti avanzó al ocupar más componentes del espacio público, ya no solo los muros. La estrategia de este movimiento cambió drásticamente al ocupar lugares distintos y no proponer aparentemente nada, solo plasmar una impronta, la marca de alguien que ha pasado y se le ocurrió hacerlo.

Sumando la historia del graffiti en Francia y Nueva York Ángela López apunta:

El arte callejero que recorre hoy todos los rincones de las ciudades de Occidente sigue las mismas pautas. Tiene como referente, la apropiación simbólica de las paredes alzadas en las ciudades más emblemáticas del siglo por los estudiantes universitarios de París, y por los descendientes de la emigración latina y africana de Nueva York en los años sesenta (López 1998; 175).

Y resume de una manera interesante esta etapa en la historia del graffiti:

El arte callejero que adquiere popularidad a finales de los años sesenta de este siglo, viaja entre Norteamérica y Europa con fluidez y velocidad. [...] lo inauguran en París los estudiantes universitarios de La Sorbona, cuando escriben en las paredes de la universidad y de la ciudad las proclamas revolucionarias que vocean en las revueltas callejeras. Es éste un graffiti de mensajes escritos con ingenio y sabiduría. En cuanto a su contenido, es una combinatoria académico-popular, de la corriente de pensamiento filosófico-político de la Ilustración. Sigue el flujo de esta corriente, defiende los derechos civiles, políticos y sociales de las mayorías y de las minorías, rinde culto a la naturaleza, potencia el cuerpo y sus sentidos. [...]El graffiti francés del 68 no se interesa por la imagen sino por la palabra, que lanza al viento para transformar el mundo. Sus máximas recorrerán pronto los campus universitarios de 50 países, que se revuelven contra el poder con clara intención de acorralarlo (López 1998; 176).

“Llegada” y tránsito por México.

En México los “disturbios” sociales que se forjaron durante la mitad del siglo XX también abrieron la brecha para que esta práctica se desarrollara en los ambientes urbanos. Las ciudades del norte del país fueron las primeras en recibir de manera periódica las primeras intervenciones de este tipo de prácticas; diseminado en Europa y en ciudades como Nueva York, el graffiti rápidamente atravesó la frontera norte de México, entrando por la ciudad de Tijuana; siguiendo aproximadamente el siguiente orden:

[...] Nueva York - Los Ángeles - Tijuana - Guadalajara – Ciudad Nezahualcóyolt y Ciudad de México. Las ciudades mexicanas que tienen inicialmente contacto con estas expresiones juveniles guardan una característica peculiar, para el país fueron polos de desarrollo a nivel industrial en la década de los 70 (Cruz 2008; 145).

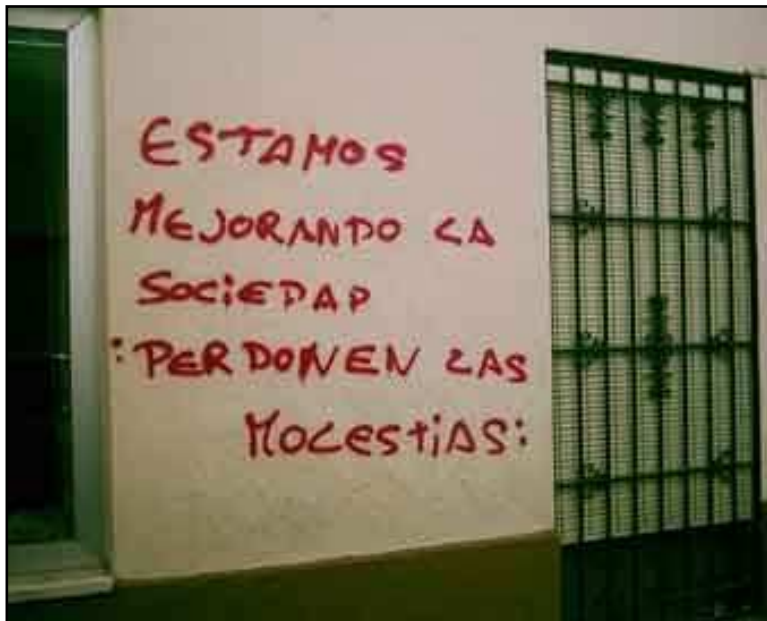
Al ser estas ciudades focos del desarrollo industrial, a su vez eran imanes para que población de distintos lugares se concentraran en estas mismas. Al igual que lo que sucedió en Nueva York, esta multiplicidad de identidades y personas funcionó como motor para impulsar este tipo de prácticas. Hoy en día es posible apreciar graffiti en casi todas –quizá en todas- las ciudades de México.

Graffiti y pintadas.

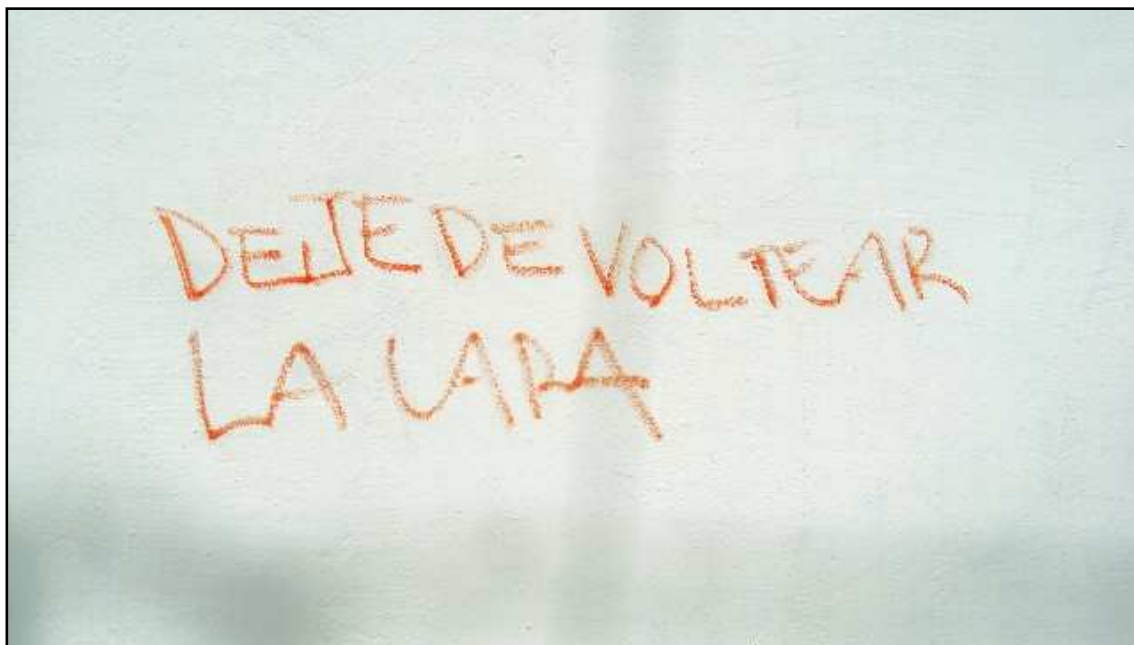
Para este trabajo hay que hacer una distinción categórica entre “graffiti” y lo que se conoce como “pintadas”. En ambos casos estamos hablando de manifestaciones que incluyen el uso principalmente de aerosol; también el espacio intervenido mayormente es el espacio público, espacio que por lo general se ve transgredido por dichas prácticas, pero, como señala Viagara:

A primera vista, graffiti y pintadas se limitan a ser mensajes visuales anónimos y de escaso contenido informativo, cuyos motivos, plasmados casi siempre en paredes "ajenas" y espacios urbanos, se repiten, aparentemente, hasta la saciedad (Viagara 1996; 1).

El término "pintada" se usa generalmente en España, y refiere a una intervención "sarcástica" y llamativa cuyo mensaje es fácilmente descifrable; la pintada está elaborada para que cualquier persona pueda interpretar su contenido, usa el lenguaje común y su contenido es de carácter político –en ocasiones-, hace alusión a una problemática o simplemente es un "chiste" de carácter humorístico.



Ejemplo de pintada. Foto extraída de <http://laverguenzafamiliar.blogspot.com>



Tijuana, México. Junio de 2010. Foto propia

La pintada es un elemento particular de protesta, llama la atención la simpleza de las palabras usadas, la facilidad de transmisión de un mensaje corto, y que de una manera sutil engancha al paseante-lector. En la elaboración de las pintadas interviene más la persecución de un mensaje claro.

Viagara lo resume de esta manera:

[...] Las pintadas utilizan el lenguaje verbal para transmitir unos determinados contenidos semánticos: prima en ellas la voluntad de información y de actuación sobre el receptor, el mensaje de los contenidos; quienes las hacen no suelen sentirse "artistas" ni tienen la necesidad de encontrar para sí mismos un vocablo específico con que designarse y caracterizar su actividad; suelen ser simplemente escritores ocasionales que utilizan la pintada como "medio para..." y no como fin en sí misma (Viagara 1996; 1).

A pesar de poseer técnicas similares, el graffiti y la pintada corresponden a dos modos diferentes de intervención urbana. La primera como se ha mencionado tiene un carácter más "formal" al transmitir un mensaje sencillo que intenta – o logra- ser contundente. Por su parte lo que he denominado como graffiti no

necesariamente debe ser una expresión que sea visual o semánticamente comprensible para todo paseante urbano.

Frente a la pintada, el graffiti no puede ser "descifrado" a través de la simple experiencia del mundo cotidiano (*Viagara, 1996; 2*). El graffiti no contiene la información clara que el sujeto que realiza una pintada oferta al público en general. El lenguaje cotidiano pasa a ser parte, en la mayoría de los casos, de un juego de letras y palabras, elementos que frecuentemente resultan enigmáticos.

Hago la aclaración de que el graffiti ha tomado múltiples formas, formas que se definen en las técnicas y en el "estilo" de letras que se usan, desde las más simples como una firma (o tag), una bomba⁹, entre otros, hasta formas mucho más elaboradas, como lo son las "producciones". En esta tesis interesan de manera primaria las intervenciones sencillas; esos pequeños movimientos que se realizan de manera "rápida" y que son los más, intervenciones que cambian el panorama de la ciudad de una manera progresiva. *Tags, bombas, stickers* (calcomanías) y *estencil*.

Firmas o "tags": líneas multiformes o garabatos desconocidos.

Los tags son la forma más común del graffiti. En el tag se encuentra lo que se puede apreciar como matriz del movimiento cultural del graffiti. Es la forma más utilizada para dejar una impronta en la ciudad. Es la forma más "simple" del graffiti. Consiste en marcar –la mayoría de las veces con algún tipo de pintura, marcador, plumón etc.-, alguna superficie del panorama urbano. Lo que se coloca en la mayoría de las ocasiones es la "placa" o pseudónimo que caracteriza al sujeto que lo realiza. Siendo así, el tag es el elemento que funge como carta de presentación hacia la sociedad en general, es una forma de marcar la presencia de un individuo hasta ese momento desconocido. Más que el solo hecho de poner la firma el tag

⁹ Letras que parecen estar infladas.

entra en dialogo con los elementos visuales de su entorno –al igual que el demás tipo de graffiti-, el tag marca más que el espacio, deja ver la existencia de un sujeto que ha transgredido el espacio y sus normas.

El tag entra en el juego del cambio del anónimo por el pseudónimo. Desde esta perspectiva el graffiti no es anónimo, el sujeto que lo práctica juega con una máscara semántica, ante los que no están insertos en el movimiento, pero que sí identifican otros graffiteros y sus allegados. El tag siendo el átomo de todo el embrollo, es el primer paso para la transgresión en el andar urbano. El hecho de escribir sobre un muro, sobre el mobiliario urbano, sobre un vagón de tren, sobre un buzón de correos, en una banca del parque etc., nos habla de la capacidad transgresora que este simple acto conlleva.



Ejemplo de Tags. Tijuana, México. 2010. Foto propia.

Bombas: letras de carácter llamativo en el espacio urbano.

Entre los distintos tipos de letras que elaboran los sujetos que se dedican a hacer graffiti, encontramos las llamadas *bombas* (conocidas también como *bombs* o *globos*). Consisten en letras que parecen estar infladas –de ahí el nombre-, las cuales se usan para formar palabras, esta técnica se usa mayormente en los espacios amplios y vistosos. El impacto visual de las mismas es importante, su forma es muy llamativa y cambian el panorama de manera importante.

Estas mismas en conexión con el tag –también- pueden presentarse aludiendo al pseudónimo del autor de las mismas. Dada su aparente sencillez, es el modo más utilizado para el graffiti “ilegal”. Este tipo de graffiti es común en la mayoría de las ciudades del mundo. Las bombas como su nombre lo indica –junto con otras técnicas del graffiti- se usan para invadir la ciudad, transgredir el espacio y prácticamente bombardear con pseudónimos el espacio público. Dada su “facilidad” de elaboración, este estilo, al igual que el tag es de los más privilegiados en cuanto a uso y aplicación. Otra característica que es importante resaltar, es que las bombas son efectuadas en el menor tiempo posible y por lo general son monocromáticas o se usa una combinación de dos colores (para acelerar el proceso de elaboración).



Ejemplo de bombas. Tijuana, México. 2010. Foto propia.

Sticker art: *invadidos de imágenes icónicas.*

El llamado Sticker art es una de las vertientes del neo-graffiti –o postgraffiti- en la que se utiliza un material que no es simplemente un aerosol. Este proceso tiene que ver más con el ingenio de colocar en algún espacio del mobiliario urbano alguna clase de pegatina. Transformando el objeto inmóvil y plano –al igual que con el tag- en un foco de atención. Al igual que la técnica del estencil (de la cual hablaremos en unos párrafos e imágenes más), esta corriente de arte urbano se dispara entre los años 90's y el inicio del siglo XXI.



Sticker art. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Foto propia



Señalamientos de tránsito repletos de sticker art, intervenciones pequeñas pero de gran potencial visual. Tijuana, Baja California. Foto propia.

Esténcil.

La técnica conocida como “esténcil”, plantilla, arte matiz o estarcido, entre otros nombres se realiza con ayuda de un material secundario -o quizá principal-, además del aerosol u otro tipo de pintura.

Esta es una tecnología de bajos recursos para la que, sin embargo, es necesario un saber específico, porque la tarea de resolver una síntesis formal legible implica una etapa previa proyectual, considerando las limitaciones del medio en el que sólo se pueden generar imágenes en alto contraste (Guerrera 2007; 357).

En este sentido el esténcil es una técnica cuya elaboración prescinde de la espontaneidad. El trabajo que requiere suele pasar primero por un dispositivo electrónico (computadora) con el cual se puede crear una silueta más precisa de lo que se quiere plasmar. Una vez que se obtiene dicha imagen se continúa con el proceso de impresión de este “negativo”. De preferencia en un material resistente a la humedad de la pintura (una radiografía, cartón resistente etc.).



Esténcil en Tijuana. Foto propia.



Esténcil. Tijuana, México. Autor: Daniel Ignacio Castellanos. Foto propia.

El sujeto que se dedica a la técnica del estencil realiza un proceso análogo al que diseña un boceto para salir a hacer una bomba en algún sitio de la ciudad, tras la elección de la imagen y la impresión llega el momento de cortar con un cúter, navaja o exacto las “ranuras” que darán forma a la imagen tras la aplicación de la pintura. Esta técnica se popularizó más o menos en la mitad del siglo XX, pero casi a finales del mismo siglo es retomada por artistas urbanos de la talla de Banksy¹⁰. Este tipo de “pochoir”¹¹ una vez terminada funge como intermediario entre la pintura y la mano de quien la aplica, de esta manera es posible reproducir una imagen un sinnúmero de veces; imagen en su mayoría de carácter político y contrahegemónico.



Ejemplo de estencil político, en la imagen se alcanza a leer la frase: “ALTO A LA MILITARIZACION, CASTIGO A LOS PARAMILITARES...” San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Foto propia.

¹⁰ Banksy es un graffitero inglés que según algunos datos, probablemente sea de Bristol. Hoy en día sus graffitis son conocidos en casi todo el mundo.

¹¹ En francés: plantilla.

Hoy día el estencil prolifera en muchas ciudades. Gracias a la capacidad y el impacto visual de esta técnica es posible su aplicación en lugares públicos, es otra forma de transgredir visualmente el espacio. En estados como Oaxaca y Chiapas son comunes estos tipos de intervenciones callejeras, la mayoría de ellas expresan el descontento de la población para con los acontecimientos políticos del día a día, otros más recogen en imágenes los rostros de personas que han sido iconos de lucha a través del tiempo.



Estencil, en el centro Frida Kahlo. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Foto propia.

El sujeto que realiza este tipo de estencil, describe y critica su realidad extrayendo fragmentos de la misma, y haciéndolos más visibles. En ocasiones los “estencileros” se asocian en agrupaciones o trabajan de manera individual. María Cecilia Guerra Lage nos dice:

De modo que la actividad de los grupos estencileros es percibida por ellos mismos en mayor o menor medida como una práctica cultural contrahegemónica, en tanto sus mensajes proponen cierta resistencia al imperialismo mediático, de modo no programático, autogestionado y con los medios prácticos a su disposición. Estos grupos traducen reivindicaciones, raciales, de género y ambientales; todas locales, pero que rápidamente pueden re-territorializarse, dado el carácter semejante de ciertas realidades nacionales, que permite convertir estas causas en asuntos globales (Guerrera 2007; 361).

Reflexión general.

Para este estudio el graffiti se resume en las técnicas anteriormente descritas; estas técnicas transgreden el espacio en las que se desarrollan.

El graffiti ha logrado introducirse en la mayoría de los ambientes urbanos, siempre como una práctica que alberga en su interior la construcción de presencia de algunos sujetos que muestran en esta expresión que casi todo puede ser un lienzo para dejar una marca, se desarrolla en un ambiente que tiende a ignorar las singularidades de los habitantes. Ante estas prácticas el edificio que alberga al poder público (metafóricamente) se ve constreñido, los pasos del caminante nocturno –o diurno- dejan una marca que cuestiona la gubernamentalidad de la que habló Foucault. El graffiti convierte el espacio público en la metáfora perfecta del espacio ideal de convivencia; todos y todo cabe en este espacio. Desde la producción a modo de forma de arte, el pequeño estencil, la pegatina, y el amorfo garabato. El graffiti no se apropia del espacio. En más de un sentido lo transgrede.

Se ha insistido en el concepto de “transgresión”, verbo proveniente del latín *transgredior, gressum*¹² que indica el acto de sobrepasar o atravesar; el que sobre pasa o atraviesa se convierte en un transgresor. La connotación de violar alguna ley, confrontar algo establecido; cambiar algún espacio en este caso. Este verbo ayuda para que el graffiti sea descrito de una manera distinta, e introduce una visión menos holística del mismo. Algunos autores sostienen que el graffiti es “la apropiación simbólica del espacio” (Ejemplo ver López 1998).

Esta característica enfatiza la facultad de este mismo como producto de una acción personal, maximizando de manera extraña la facultad de realización de un acto que puede ser efímero, sobre un espacio específico. Sostener el argumento de que el graffiti es la apropiación simbólica del espacio equivale a decir que todo aquel que es capaz de dejar una marca en algún rincón de la ciudad; en el letrero, en la barda etc., llega a tener poder y legitimidad sobre el área marcada. Siguiendo la idea de que el espacio intervenido es “público” esta idea queda como un análisis carente de respaldo. Por su parte mediante el graffiti se puede llegar a una apropiación del símbolo, símbolo mismo que se usa para intervenir este espacio público y transgredirlo.

Lo que se logra con el graffiti es modificar el espacio, deconstruirlo. En este caso la transgresión también involucra pasar por encima del poder que intenta frenar este tipo de actos, la transgresión queda como reemplazo de la apropiación.

¹² El vocablo alude se de forma más directa al acto de no respetar, sobrepasarse, saltarse las normas, su raíz léxica es *gradus*, -us.

Capítulo 5.

Gubernamentalidad y poder: *El programa D.A.R.E. y antigraffiti.*

“Cuando pienso en la mecánica del poder, pienso en su forma capilar de existencia, en el punto en el que el poder encuentra el núcleo mismo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana.”
(Foucault)

Gubernamentalidad y poder.

La categoría que usó Foucault al hablar de gubernamentalidad se inserta en una descripción que comprende de manera amplia el concepto de poder y las categorías de resistencia y la libertad. Foucault la usa para referirse a un tipo de poder específico que va más allá de la biopolítica y el control. En el análisis que yo hago del poder he incluido elementos mudos que emulan el control rígido que va dirigido hacia los individuos en la urbe; una biopolítica desdibujada o descentrada. Incluso al hablar de los ojos electrónicos como mecanismo panóptico solo me he referido a las limitantes de este tipo de tecnologías al momento de su utilización para la vigilancia de ciertas áreas de la ciudad.

En este caso propongo, que la gubernamentalidad como estrategia de poder, al insertarse como conjunto de estrategias y técnicas (mismas en las que se insertan las tecnologías –o artefactos- descritas) tiene de entrada tres simples niveles en los que se colocan tanto los procesos de control biopolítico, los procesos de resistencia y los procesos de libertad. Esta pequeña triada surge al analizar el caso del graffiti en la ciudad de Tijuana. Para ilustrar lo que propone cada nivel de esta pequeña triada usare algunos fragmentos del Código penal y del Bando policial; con esto pretendo dejar más claro a que me refiero cuando digo que estos niveles son mutables, o sea que el sujeto puede moverse de uno a otro con facilidad según le convenga, o según sea su forma de transgresión en el andar urbano.

Lo prescrito.

En primer lugar tenemos el que considero es por definición el nivel más alto en este análisis del poder; el nivel de lo *prescrito*. Entendiendo que lo prescrito es lo escrito en alguna ley, la forma normativa inapelable de ciertas conductas. Este nivel mediante estrategias y técnicas se conforma de innumerables formas de poder y control. En el caso del graffiti en Tijuana tenemos la existencia de una serie de artículos que se encuentran en el Código penal y en el Bando de la policía:

CÓDIGO PENAL DE BAJA CALIFORNIA.

DAÑO EN PROPIEDAD AJENA.

Artículo 227.- AL QUE POR CUALQUIER MEDIO CAUSE DAÑO, DESTRUCCIÓN O DETERIORO DE COSA AJENA SE LE IMPONDRÁ DE 3 A 6 AÑOS DE PRISIÓN Y HASTA 300 DÍAS DE MULTA (16,500 PESOS)

Artículo 228.- REFORMADO. DAÑO EQUIPARADO, SE EQUIPARA AL DELITO DE DAÑO EN PROPIEDAD AJENA Y SE CASTIGARÁ COMO TAL, IMPONIÉNDOSE LAS PENAS PREVISTAS EN EL ARTICULO ANTERIOR (227); AL QUE SIN CONSENTIMIENTO DE QUIEN LEGALMENTE LO PUEDA OTORGAR, **ALTERE O MODIFIQUE** LA PRESENTACIÓN O IMAGEN DE BIENES MUEBLES O INMUEBLES PÚBLICOS O PRIVADOS, A TRAVÉS DE **PINTAS, ESCRITURAS, DIBUJOS O SINGOS** DE CUALQUIER TIPO.

ASOCIACION DELICTUOSA.

Artículo 237.- AL QUE DE MANERA PERMANENTE TOMARÉ PARTICIPACIÓN EN UNA ASOCIACIÓN O BANDA DE TRES O MÁS PERSONAS, ORGANIZADAS A DELINQUIR, **POR EL SOLO HECHO DE SER MIEMBRO DE LA ASOCIACIÓN**, E INDEPENDIENTEMENTE DE LA PENA POR EL DELITO QUE PUDIERE COMETER O YA HAYA COMETIDO. SE LE IMPONDRÁ DE **6 MESES A 6 AÑOS Y HASTA 200 DIAS DE MULTA** (10,000 PESOS)

Artículo 248.- CUANDO SE EJECUTEN UNO O MÁS DELITOS POR PANDILLA SE APLICARÁ A LOS QUE INTERVENGAN EN SU COMISIÓN, ADEMAS DE LAS SANCIONES QUE LES CORRESPONDAN POR EL O LOS DELITOS COMETIDOS LA DE 6 MESES A 3 AÑOS.

BANDO DE POLICIA Y GOBIERNO PARA EL MUNICIPIO DE TIJUANA B.C.

Artículo 88.- ESCRIBIR LEYENDAS O FINCAR ANUNCIOS DE CUALQUIER CLASE, EN FACHADAS, BARDAS, BANQUETAS, PARQUES, PLAZAS, CALLES O CUALQUIER BIEN PÚBLICO, SIN EL PERMISO DE LA AUTORIDAD MUNICIPAL.

Artículo 89.- PEGAR, COLOCAR, RAYAR, PINTAR, ESCRIBIR NOMBRES, LEYENDAS O DIBUJOS EN LA VÍA PÚBLICA, LUGARES DE USO COMÚN, EDIFICACIONES PÚBLICAS O PRIVADAS, SIN CONTAR CON EL PERMISO DE LA AUTORIDAD MUNICIPAL O DE LA PERSONA QUE PUEDA OTRORGARLO CONFORME A LA LEY.

Artículo 90.- PEGAR, COLOCAR. RAYAR O PINTAR POR SI MISMO O POR INTERPÓSITA PERSONA, LEYENDAS O DIBUJOS QUE HAGAN APOLOGÍA DEL DELITO, LA DROGADICCIÓN A ATENTEN CONTRA LA MORAL PÚBLICA.

Artículo 91.- VENDER O PROPORCIONAR A MENORES DE EDAD PINTURA EN AEROSOL.

Al observar con detenimiento los artículos del Código penal y del Bando de la policía es posible notar que efectivamente expresan de manera explícita en qué momento se considera crimen la realización de graffiti; o actividades similares. En los artículos citados se notan palabras como: *prohibido, daño, destrucción, deterioro, pintas, escrituras, dibujos, delitos, pandilla, multa, drogadiccción, entre otras*. Por ser artículos de un reglamento que pretende normar la conducta de los individuos, y por estar prescritos netamente por el mismo, me permite introducir a estos mismos en la categoría más alta de una pirámide; estrato que llamare “nivel de gubernamentalidad prescriptiva”.

Lo permitido.

El segundo nivel se ubica en el área de la pirámide que llamaré “el nivel de las practicas”, en esta área de la pirámide la entelequia que he llamado *gubernamentalidad prescriptiva* oferta cierta flexibilidad para la realización de ciertas acciones. En este nivel algunas acciones que en nivel de lo prescrito han sido limitadas, se transforman en algo cuya permisividad es todavía aun normado

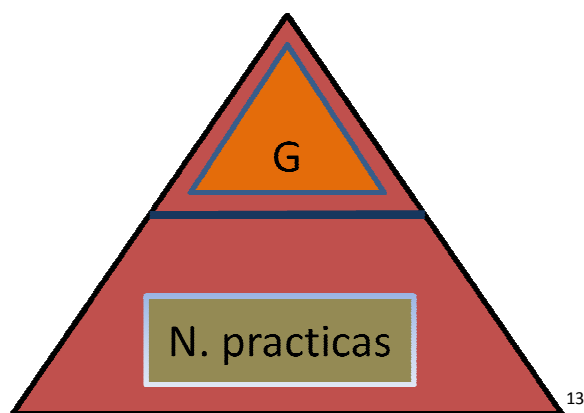
por lo prescrito y se incluyen de facto en tres de los artículos anteriormente expuestos:

Artículo 228.- REFORMADO. DAÑO EQUIPARADO, SE EQUIPARA AL DELITO DE DAÑO EN PROPIEDAD AJENA Y SE CASTIGARÁ COMO TAL, IMPONIÉNDOSE LAS PENAS PREVISTAS EN EL ARTICULO ANTERIOR (227); AL QUE SIN CONSENTIMIENTO DE QUIEN LEGALMENTE LO PUEDA OTORGAR, ALTERE O MODIFIQUE LA PRESENTACIÓN O IMAGEN DE BIENES MUEBLES O INMUEBLES PÚBLICOS O PRIVADOS, A TRAVÉS DE PINTAS, ESCRITURAS, DIBUJOS O SINGOS DE CUALQUIER TIPO.

Artículo 88.- ESCRIBIR LEYENDAS O FINCAR ANUNCIOS DE CUALQUIER CLASE, EN FACHADAS, BARDAS, BANQUETAS, PARQUES, PLAZAS, CALLES O CUALQUIER BIEN PÚBLICO, SIN EL PERMISO DE LA AUTORIDAD MUNICIPAL.

Artículo 89.- PEGAR, COLOCAR, RAYAR, PINTAR, ESCRIBIR NOMBRES, LEYENDAS O DIBUJOS EN LA VÍA PÚBLICA, LUGARES DE USO COMÚN, EDIFICACIONES PÚBLICAS O PRIVADAS, SIN CONTAR CON EL PERMISO DE LA AUTORIDAD MUNICIPAL O DE LA PERSONA QUE PUEDA OTROGARLO CONFORME A LA LEY.

Al incluirse la posibilidad de la realización de estas prácticas de graffiti si y solo sí se cuenta con el permiso de la autoridad competente se abre de tajo la puerta para lo que puede ser la “libertad” de la realización de una acción que de principio fue limitada; es decir, el graffiti no es del todo prohibido si se está del lado del que controla esta normatividad. Es posible apreciar que la gubernamentalidad no es rígida y el poder tampoco, este mismo, usa de válvula de escape la permisibilidad de lo que en cierto momento ha censurado –al menos en este caso del graffiti-. El esquema de la pirámide se mostraría así:



¹³ En donde **G** es la “gubernamentalidad prescriptiva” y **N. Practicas** refiere al “Nivel de las prácticas”.

Lo posible.

El nivel de lo posible, es para este caso el de la actuación cotidiana, en la pirámide propuesta al igual que *lo permitido*, también se ubicara en el *nivel de las prácticas*. Lo posible marcaría en gran medida lo que es potencialmente realizable por los sujetos que usan la práctica del graffiti en su vida diaria, es la forma de confrontar al poder, es la resistencia al mismo, en éste se confrontan de manera esporádica las estrategias de la gubernamentalidad prescriptiva. Lo interesante de este nivel es el juego de posibilidades que cada sujeto genera al intentar burlar el poder. En el caso específico del graffiti es el ir “trazando la ciudad”, “llenado los espacios al vacío”; el hecho de burlarse de lo prescrito; dejando claro que la confrontación con el poder pueda darse en formas pequeñas, casi insignificantes, como pegar un sticker en un semáforo o dibujar una Catarina de manera ilegal, poner un tag en algún mueble urbano, etc.

El nivel de lo posible conjuga los actos de la cotidianeidad con los actos de resistencia, el graffiti en Tijuana muestra como se confronta el poder mediante pequeños estos pequeños actos. Estando en este punto y con ayuda de la pirámide anterior se pueden ubicar los tres niveles en la misma, quedando de la siguiente manera:



14

¹⁴ En este segundo esquema se agregan a la pirámide los tres niveles propuestos, el nivel de lo **prescrito** yace en la cima en donde a su vez se ubica el nivel de la **gubernamentalidad prescriptiva**. En el **nivel de las**

Ejemplificando el triangulo del poder.

Para no dejar en el vacio la propuesta de ésta triada en la gubernamentalidad regresare a una parte de la descripción de “la línea” como tecnología de poder:

Arriba se ha planteado la idea de establecer una triada para describir la gubernamentalidad; los límites entre los prescrito, lo permitido y lo posible. La imagen de abajo es el un ejemplo empírico perfecto del juego entre estos tres niveles.



En la imagen se aprecia un “puesto” en el que se venden burritos. El nombre del pequeño local es el de “El Neto burros biónicos” (nombre que de por sí es un juego de palabras). Lo interesante del caso es que dicho puesto se encuentra en medio del paso automovilístico que lleva a la línea. La relación entre los niveles; prescrito, permitido y posible se da al intuir que:

prácticas podemos ver que se acomodan de manera adecuada los niveles de lo **permitido** y lo **posible**. También he de apuntar que las flechas azules señalan un flujo que puede ser casi cíclico, en el que se pasa del nivel prescrito al permitido y después al posible, pero la flecha roja señala que entre el nivel posible y prescrito existe una tensión que genera una confrontación de los sujetos con los aparatos de poder. Es un posible esquema de muestra de poder-resistencia.

- I. Dado a que es un paso importante para la entrada al vecino país del norte está prescrito que este tipo de comercio no debe de existir.
- II. Hay una autoridad que normaliza (hace normal) esta actividad en este punto (lo permite)
- III. Es posible que exista, dado a que su producto es bien recibido por algunas personas que regresan –o van- hacia Estados Unidos.

Al igual podemos ver en esta imagen la permisividad de la actividad de comercio ambulante, cerca de una frontera con un sistema tecnológico de control-contención impresionante



Para regresar al tema de la gubernamentalidad describiré parte del accionar del programa D.A.R.E. y la sección de antigraffiti en la ciudad de Tijuana.

D.A.R.E. y antigraffiti.

El programa D.A.R.E. tiene su marca cronológica en los Estados Unidos en el año de 1983. La palabra DARE se forma de las siglas: Drugs Abuse Resistance Education (Educación y resistencia ante el abuso de drogas), en México se le

denomina como "Educación Preventiva Contra el Consumo de Drogas". D.A.R.E. Es un Programa que actúa en un nivel 100% preventivo, el objetivo que se persigue principalmente es el de eliminar o retrasar eficazmente el consumo de tabaco y drogas ilegales en los alumnos de varios niveles de educación. En Tijuana el programa asocia prácticas como el graffiti a las conductas "indeseables" que pretende atacar.

Podemos ubicarnos en la ciudad de Los Angeles, California en 1983, al hablar de la primera vez que este mismo fue implementado. Hoy en día –y según la página oficial de éste- se imparte en todos los Estados de América y en 43 países de 3 continentes. D.A.R.E. es el Programa preventivo más grande del mundo

Este programa pasa a México por medio de la frontera norte, inició en la ciudad de Tijuana en 1990 y se estableció en Mexicali en 1996 dentro de la Dirección de Seguridad Pública Municipal. Desde que inicio el Programa D.A.R.E. en Mexicali, han pasado ya 4 administraciones estatales y 4 municipales.

Se ha dicho que la gubernamentalidad y las tecnologías de poder son en sí un conjunto de estrategias para el control y por lo tanto ambas categorías entran en el juego de la discusión sobre el tema del poder. La opción que se proporciona al hablar de D.A.R.E. también representa una tecnología de poder que además se funde en un proceso que se da en nivel distinto al de una política local, proceso mismo que crea una gubernamentalidad de carácter transnacional. Este tipo de gubernamentalidad articula un dialogo entre dos naciones distintas, en el caso de Tijuana, su proximidad a los Ángeles, California la convierten en la puerta de entrada de una estrategia aparentemente ajena a los proyectos del poder nacional.

D.A.R.E. es importante para entender el programa de control preventivo del graffiti en esta ciudad. La sección de la "Patrulla Antigraffiti" trabaja junto con este programa.

Al hacer referencia a un programa cuyo prefijo es el de “anti”, se nota que hay cierto aire de contrariedad para con el movimiento del graffiti por parte del gobierno de la ciudad de Tijuana.

El contacto con el Oficial Pastor Marín Villaseñor me ayudó a conocer de lleno cual es la función de la Patrulla Antigraffiti y el porqué de su alianza con el grupo D.A.R.E., las medidas que éste toma ante la presencia del graffiti en la ciudad de Tijuana.

Para describir a grandes rasgos el funcionamiento de la Patrulla Antigraffiti mostrare fragmentos de la entrevista que tuve con el Oficial Pastor Marín.

Es menester mencionar que en Tijuana la sección de la Patrulla Antigraffiti tiene alrededor de 15 años en el organigrama de la Secretaria de Seguridad Publica:

“[...] Tenemos trabajando con antigraffiti [...] está incluido dentro del reglamento de policía municipal, dentro del organigrama ha existido y existe desde hace aproximadamente quince años, pero con más fuerza, esto ahora se ha desarrollado, en los últimos cinco años[...] Ha existido una sección antigraffiti dentro del organigrama de lo que es las fuerzas especiales, está dentro del organigrama antipandillas.”

El Oficial ha manifestado que las estrategias con las que se combaten los actos del graffiti son mayormente de carácter preventivo, a su vez ha expresado lo que se le explica a los jóvenes que son el objetivo de dicho mensaje:

“[...] Preventiva totalmente, en estas dos vertientes. Es ir y decirles a los jóvenes las consecuencias, la relación que tiene[...] que sepan que es un delito castigado con cárcel, que sepan que pueden parar en la cárcel por andar haciendo esto[...] la otra, que sepan lo que envuelve el tener relación con graffiteros o con un grupo de jóvenes. Las drogas que ahí se consumen, como terminan adictos a los 10, 12 o 15 años, el saber que esos jóvenes no se van a quedar aquí nada mas haciendo graffiti, van a crecer en edad y van a crecer en delitos, se les hace ver que sus consecuencias pueden ser hasta la de perder la vida; entonces se les plantean las experiencias que uno ha vivido para que los chavos vean y conozcan de primera mano las consecuencias: cárcel, drogas, muerte; que puede involucrar el meterse en una pandilla.”

El grupo objetivo principalmente son los alumnos insertos en el sistema educativo de la ciudad, se supone que así se logra una mayor prevención, y el joven puede alejarse de dicha práctica. En caso de que el joven ya “este atrapado” por el graffiti o alguna pandilla ellos lo rescatan:

“[...] Vámonos al sistema primaria, secundaria, bachillerato, incluso a las universidades también, entonces dentro de la alianza que hay ahorita con DARE y antigraffiti estamos trabajando lo que es la policía juvenil, que hace las funciones de rescate de los jóvenes que están también dentro del sistema educativo.”

Con tal programa de prevención, como lo es la “Policía Juvenil”, se trata de construir un pilar para que el joven se aleje de “los malos pasos”. Si esto no se ha logra, entonces existe la manera penal de proceder:

“[...] Ellos recuperan la identidad y empezamos a trabajar con ellos; lo que hacemos es darles una segunda oportunidad dentro de un grupo directo. Esa es la labor preventiva, la otra vertiente y la de la voz represiva es la de cuando ya no hay opción [...] Qué es arresto, es cárcel [...] No son muchos [...] no es tanto, 560. No creo tanto en la represión. El sistema de la Secretaría de Seguridad Pública de Tijuana le apuesta más a la prevención que a la represión. Entonces lo que nosotros buscamos es salvar jóvenes no llenar las cárceles de jóvenes.”

D.A.R.E. y antigraffiti se insertan en los programas de “prevención del delito”, se trata de que la comunidad participe para una mejor implementación:

“[...] El sistema educativo está envuelto, la comunidad está envuelta, hay un programa por parte de prevención del delito. Has de cuenta que prevención del delito depende de la Secretaria de Seguridad Publica y esta dirección de prevención del delito incluye los programas que son DARE, ANTIGRAFFITI, VIOLENCIA DOMESTICA y todo lo que tenga que ver con prevenir delitos a futuro en la ciudad. Nosotros trabajamos de cerca con ellos en un programa que se llama “escuela segura”, escuela segura trabaja la prevención al cien por ciento, recorreremos cientos de escuelas en periodos cortos.”

Las palabras del Oficial Pastor Marín dejan ver que el graffiti no es el principal delito en Tijuana, pero, no por eso deja de ser el que impulsa a los “jóvenes” a involucrarse en el mundo del crimen organizado:

“[...] El delito más fuerte aquí en Tijuana yo pienso son delitos como el de robo. Dentro de los jóvenes, el robo y el uso y venta de drogas. El graffiti también, empiezan, o sea el graffiti, has de cuenta que es el escalón, es el “pierdo mi identidad”, dejo de llamarme Fulano, dejo de llamarme Alberto y empiezo a convertirme en el Dreak , y esto tiene su trascendencia psicológica cien por ciento [...] Son adolescentes y eso buscan la mayoría de ellos y se búsqueda de poder envuelve pues otras actitudes, búsqueda del poder que envuelve “lana”, que envuelva una pistola, que envuelve golpear a otros, que envuelve el ir a buscar ese poder. Esos chavos se van por ahí y crecen. Al rato ya no se acuerdan. Es raro el que agarramos de 19, de 20 que se queda con el apodo. Al rato ya es por delincuencia organizada, por otras cosas. Pero a nosotros nos preocupa la raíz [...] a través de los años hemos ido bajando hasta la raíz y nosotros estamos trabajando la raíz, cien por ciento la raíz, menos represión y ya llegamos hasta donde está el punto.”

En la entrevista también se mencionó el uso de las cámaras de seguridad como ojos vigilantes que lanzan evidencia del acto cometido por algún sujeto:

“[...] Al estar este delito captado por medio de las cámaras me envían a mí el video, para amarrarla a la acción. En caso de una negación se lo ponemos en la computadora: -¿Eres o no eres?-

Así no hay manera de negar, de decir que no. Sí ayudan mucho las cámaras.”

Entre el paso de lo Prescrito a lo Posible, o mejor dicho, para que el graffiti pueda ser realizado con permiso de la SSP él es el que tiene que encargarse de este proceso:

“[...] Yo soy el que doy los permisos, allí ya no te pueden hacer nada, pero aquí hay una regla, un requisito muy importante: debe ser filtrado por aquí el mural que se va a hacer [...] yo les pongo el sello, les firmo, teléfono y se acabo, nadie los va a molestar, la idea es embellecer la ciudad.

Si la idea es vandalizarla les va a caer la ley encima...

[...] Aquí en Tijuana no hay represión, aquí en Tijuana hay coordinación. Trabajamos juntos por un bien común, que es embellecer la ciudad, que es el tener una ciudad con

respeto, una ciudad tolerante. Entonces no hay ningún problema, pero si no yo se las aplico, yo tengo código penal y tengo el bando, yo he tenido jóvenes detenidos con todas sus pinturitas y haciendo murales pero murales que no fueron filtrados, o sea no puedes vivir dentro de una ciudad sin ley:

-Yo hago lo que yo quiero y pinto lo que yo quiero -

-No mijo, espérate todos tenemos lineamientos, existe un reglamento, existe una ley y existen regulaciones que si te apegas a ellas pues no pasa nada-

Entonces muchos chavos lo interpretan en otras partes como:

–El gobierno, las instituciones, la opresión, la represión–”

El hecho de tener un permiso otorgado por el Oficial no da la plena autonomía para realizar un graffiti de manera libre, él insiste en que elaborar letras es un acto de rebeldía y de egoísmo:

“Aquí lo único que no se les permite hacer son letras dobles, que me pongas puras letras, ¡ni grandes ni chiquitas! [...] que tengan muchos colores y bonitas y un trazo galáctico. ¡No lo acepto! (golpea la mesa)

[...] En la letra tú nada mas estas demostrando dos cosas:

Una, si en vez de poner esto que tiene un símbolo de la juventud, de la inocencia de la esperanza, tú vas y me pones letras dentro de esta nube, con tu placazo.

-¿Qué es lo primero que va a sobresalir?-

Tú estás alimentando tu ego nada más. A mí no me estás diciendo que quieres hacer algo bueno por mi ciudad, a mi no me estás diciendo tú que vienes a beneficiar o a embellecer mi ciudad. Tú estás alimentando tu ego, tú quieres ser famoso y conocido:

¡Qué bien!, aquí abajo en una esquinita, tu apellido, tu nombre, lo que tú quieras ponerle: Tu nombre de artista, en una esquina, tenue, abajo; donde me reconozcas el año, horóscopo, siete de octubre, lo que quieras.

Pero el mensaje principal debe ser sin apología al delito, sin apología a faltas a la moral y a las buenas costumbres.

Y las letras al final de cuentas es nada mas el crew y el apodo, o el apodo o el crew, no hay más: Illegal stile crew, HEM crew, ¡el que quieras!”

Las medidas de prevención de las que habla Marín lo han llevado a crear una base de datos de los graffiteros que ha podido localizar en el ambiente de las

escuelas y algunos otros que ha detenido en las calles de la ciudad de Tijuana, los cuales sirven de base en ocasiones para la realización de eventos públicos:

"[...] Tengo la historia de todos y cada uno de ellos. Graffiteros formados en las calles. Estos no están en escuela de arte, también tengo jóvenes de escuela de arte. Trabajamos con todas las vertientes aquí no se le hace "fuchi" a nadie, siempre y cuando se apege a los lineamientos de la moral y las buenas costumbres de la ciudad."

Al término de esta entrevista se entiende que la Patrulla Antigraffiti en conjunto con D.A.R.E. promueven una serie de estrategias para la contención y prevención de actividades de esta naturaleza. Monsiváis lo expresa de esta manera:

El combate al graffiti representa una expresión sintomática del significado de lo juvenil para los gobiernos bajacalifornianos. Erradicar esta práctica entre los jóvenes –como se expresan usualmente los propósitos gubernamentales- no ha dejado de ser un objetivo en las políticas públicas de la juventud. Pero la evaluación del combate al graffiti como un tema cargado de intensidad en la agenda pública es un efecto intrínseco de la moralidad que se detenta en la administración pública. Esta moralidad se expresa recientemente en el proyecto de la Nueva Tijuana (Monsiváis 2004; 16).

Al ver el caso de la Patrulla Antigraffiti en conexión con el programa D.A.R.E. se aprecian parte de las estrategias que se insertan en la gubernamentalidad, estrategias que intentan frenar alguna acción y por lo tanto obtener cierto grado de control sobre algún grupo social en específico; en este caso los jóvenes que están expuestos o que ya están inmersos en las prácticas del graffiti.

Capítulo 6.

**Del punto de vista al punto de
enunciación: *Cuatro voces de los
graffiteros.***

En este trabajo he presentado una serie de los elementos que se encuentran dispersos en la ciudad de Tijuana. A la vez se ha dado por sentado el hecho de que estos elementos se encuentran reunidos en la Avenida Revolución, motivo por el cual el concepto de heterotopía ha entrado en el aparato conceptual propuesto. El concepto de heterotopía ayuda a observar de manera relativamente acotada y puntual a este lugar como el espejo de una ciudad en constante movimiento. Para que esta propuesta funcione mejor es necesario mencionar el cómo y el por qué de la relación entre los elementos mencionados.

De primera mano hay que regresar a la idea de que en toda ciudad existe lo que he dado por llamar *tecnologías de orientación*, mismas que por ser elementos que se basan en una lógica de direccionamiento funcionan como artefactos que emulan el control del flujo en la ciudad. Estas tecnologías son en gran medida indicadores de *poder*, si nadie tuviese la noción de orden y de control quizá la geografía de la ciudad se trazaría de manera alterna y no planificando los usos de los espacios. Para lograr que este análisis sea más profundo recurriré a la dicotomía “Tecnologías” vs. “técnicas” (si, exactamente una con T mayúscula y la otra con t minúscula).

Las Tecnologías son estos elementos, señalamientos y el mobiliario urbano. Así, el poder se forma por los modelos que oferta la gubernamentalidad y por los dispositivos físicos que lo emulan. Lo que aquí llamo técnicas, las asocio a las prácticas del graffiti. Como se ha dicho el graffiti es un movimiento cultural que transgrede el espacio, los sujetos que lo realizan se convierten en transgresores. Esta idea de transgresión me ha llevado a la idea de que el graffiti puede ser visto fenomenológicamente como una serie de técnicas que confrontan en cierto sentido las formas físicas del poder por medio de esta transgresión, a la vez que se posan en el juego de lo prescrito, lo permitido y lo posible. Niveles mismos en los que la gubernamentalidad juega un papel importante.

Es en este espacio en el que entran las voces de los que comúnmente se encuentran “ocultos” al margen de la ciudad, sujetos furtivos que trazan una ciudad distinta, aquellos que de una manera cuasi cotidiana dibujan su presencia

en los espacios que aparentemente están destinados para no llevar puestas esas marcas tan peculiares.

La forma en la que se transforman los espacios por el cumulo de estas pequeñas intervenciones. Guiados por la idea de Certeau de las formas cotidianas de contravenir el poder anclaré este esquema para proponer la idea del enfrentamiento/contención a través de las practicas del graffiti. Aquí presentaré cuatro casos que corresponden a cuatro sujetos, mismos que pueden manejar más de una solo técnica de graffiti, lo cual deja saber que la transgresión y el ataque a las Tecnologías de poder es amplia y en la realidad este modelo solo ayuda para organizar los datos obtenidos.

Como he dicho, estos cuatro casos de graffiteros usan en distintas circunstancias técnicas diferentes. En los apartados que siguen, sin embargo, mostraré que cada una de las técnicas suelen estar vinculadas y en contienda con un tipo de Tecnología urbana de poder en particular.

Por eso, aquí se analiza la relación que se ha establecido entre Tecnologías y técnicas y por lo tanto se presentaran los cuatro casos etnográficos aunados uno a cada técnica expuesta en el capítulo 4. *“El graffiti y las técnicas de la transgresión.”* Las técnicas que describiré el tag, estencil, sticker, bombas. Además, mostraré un caso particular que es el *dibujo de una Catarina* el cual llamaré *ironía pictórica*, cuyo autor pone de manifiesto que es una forma de decorar el espacio mientras se está en contra de la publicidad negativa de los productos en el capitalismo.

Primer caso: Daniel Ignacio Castellanos.

Daniel Ignacio Castellanos tiene 32 años (a la fecha de la primera entrevista) nació y creció en la ciudad de Tijuana, Baja California. Su madre es una persona que migró desde Guadalajara a esta ciudad del norte del país. Por otra parte su padre es de Michoacán tal como él lo ha manifestado en la serie de entrevistas que le he realizado:

“[...] Mi mamá es la más grande de una familia de ocho, [...] es de Guadalajara [...] mi mamá estudio, es ingeniera química, de allí viene mi mamá, de una familia más o menos, mi abuelo doctor, mi abuela educadora y si, mi mamá tuvo hasta eso una niñez y juventud buena, pudo estudiar en escuelas más o menos [...] todo lo contrario de mi papá.

“[...] Mi papá viene de una familia bien quebrada, su papá lo dejo y sí realmente llego a Tijuana a raíz de eso, mi papá es de Michoacán... [...] Mi papá creció la mayoría de su niñez aquí en Tijuana, y luego se va a Guadalajara a estudiar y conoce a mi mamá allá y bueno, ya se casan y lo que sea y se vienen para acá a Tijuana porque mi papá aquí creció.”

El hecho de vivir en Tijuana enfrenta a Daniel con un sinfín de posibilidades para el movimiento en la urbe, de primera mano lo entrega a lo que por la proximidad con Estados Unidos es un nexo de inmediatez con San Diego California. Daniel atribuye sus gustos artísticos a su formación en el núcleo familiar:

“[...] De alguna manera no sé si esta pretensioso decirlo [...] si vengo de una familia creativa. Mi bisabuelo materno, él, él daba clases de música; que de alguna manera es algo que tiene que ver con la creatividad y luego mi abuelo, el hijo de mi bisabuelo, él estudia medicina y mi abuela es educadora, o fue educadora, ya murió, trabajo con niños, entonces desarrollan una creatividad, tienen que ingeniárselas, entonces da ahí viene, desde ahí, es desde donde yo conozco, de allí viene mi creatividad,[...] bueno la cura está en que ya hay una trayectoria de familiares que están involucrados en el ambiente artístico, dentro de la danza, pero, ya hay una cosa que los mueve en la cuestión creativa.”

Él creció en este ambiente, viendo los cambios en el panorama urbano en la ciudad y es alrededor de los años 90's cuando comienza a ver con mayor frecuencia algunas manifestaciones del graffiti en la ciudad de Tijuana. Para ese

entonces Daniel comenzaba con el interés por este tipo de expresiones en la urbe. De manera curiosa surge su neto interés por la técnica que mejor maneja; el estencil. Una experiencia cotidiana lo lleva a su primer encuentro con esta técnica en particular, la visita de su abuelo lo coloca frente a frente con un estencil improvisado y posiblemente común:

“[...]Hay una experiencia, una anécdota bien interesante, bien curiosa que, a la mejor puede parecer muy insignificante para otra gente si se la cuento, pero para mí resulto ser algo bien importante, así como que el punto en el que dije

-¡Wow, que chingón el poder reproducir cosas a través de una plantilla!-

Venían mis abuelos de vez en cuando, a visitarnos de Guadalajara a Tijuana, mi abuelo tenía muchos problemas de cataratas, así que venía y se operaba en San Diego porque hay muy buenas clínicas y ya se quedaban con nosotros un par de meses. No sé qué servicios iba a solicitar ante el gobierno, algún problema con el agua o luz, o no sé, pero el número de mi casa no estaba marcado, no lo tenía, entonces mi abuelo dijo:

-Pues hay que marcarle, hay que poner el número, porque van a venir a buscarlo-

Entonces mi abuelo empieza a dibujar unos números en un cartón corrugado, los dibuja, y entonces se me hacía bien raro un señor así ya viejo dibujando unos números bien bonitos, a pesar de que los médicos escriben bien feo, bien bonitos y bien detallados y en eso consigue como un cúter, un exacto y los empieza a cortar y pensé:

-¿Los va a pegar o qué onda?, son de cartón y si llueve o algo, alguien los arranque... ¡a que loco!-

Y ya veo la plantilla y va a la ferretería y se compra una lata (aerosol) y ya la plantilla la pega y ¡pum pum!... shhhh shhh shhh (ruido de aerosol) y la empieza a tirar y yo...

-¡Órale, que loco!-

Me impresiono tanto y ya la quita y ¡puta! Los números, así, igualitos, así bien bonitos y yo dije:

¡Qué chingón!, a mi me gustaría hacer eso, me gustaría poder reproducir algo que yo traiga-

Ni si quiera, que ni si quiera necesite una computadora ni nada, que nomas salga de mis manos lo pueda dibujar y lo pueda cortar y reproducirlo las veces que yo quiera, entonces si, como que se me quedo bien grabado eso, entonces a partir de eso.”

El ambiente de una práctica que es al parecer un tanto insignificante tiene en Daniel un efecto que lo inclina hacia la técnica del estencil; mismo que en principio no realizaba con la intención de dejar alguna impronta en la ciudad. Para

Daniel esta técnica fue formando parte de su cotidianeidad a medida en que sus proyectos escolares fueron tomando forma, tras un intento fallido de estudiar la carrera de odontología en el Universidad Autónoma de Baja California, su talento lo lleva a tomar la decisión de abandonar la misma:

“[...]Pero lo que me relajaba, llegaba a una clase de anatomía y clase con clase íbamos viendo las diferentes partes del cuerpo, diferentes huesos y había que describirlos, que el fémur que vamos a dibujar, describirlo y para entenderlo había que dibujarlo, que la parte antero lateral del hueso del fémur tiene una hipófisis no sé qué, todo eso lo tenias que dibujar, entonces me acuerdo que me relajaba un chorro el dibujar así, me dejaban tarea de dibujos, todo, así chingón y ya, sacaba mi block y puta, me engranaba bien canijo, dibujando, y me quedaban bien fregones los dibujos, ya cuando los entregaba el doctor que me daba clases, el doctor Iván de la Selva, estaba bien bueno su apellido, me decía: - oye, dibujas bien. ¿Pues qué estás haciendo en odontología?, tú deberías de estar en otro lugar así, y varios doctores me decían

Entonces también tenía el pelo largo y todo no:

-¿Y tú qué haces aquí?,

-Tú deberías de estar en humanidades o en otro lugar-

A pesar de que iba bien, así que me fueron metiendo eso en la cabeza y termine mi semestre y dije:

–Ahí se ven, ya no regreso-

y cuando termine mi semestre allí en la UABC en odontología me inscribo ya bien a algunas clases de dibujo formales, me meto a la casa de la cultura y tomo dibujo y serigrafía, para esto mis papas también fueron bien aficionados a la fotografía, y también ya traía eso de que había un cuarto oscuro en mi casa y dije pues hay que aprovecharlo, ampliadores, charolas, entonces también me meto en serigrafía, curso de dibujo y pintura y me voy dando cuenta que más o menos ahí existía una habilidad, no lo hacía tan mal, de fotógrafo ¿Quién sabe?, decidí estudiar fotografía, escuelas muy caras, muy lejos, trate de estudiar fotografía en San Diego, muy caro, mis papas no me podían hacer el paro pa´ pagarlo, entonces ni modo, pues a buscarle algo de lo que hay acá y fue diseño grafico.[...] y fue como caí en la IBERO”

La carrera de diseño grafico fue el pilar para comenzar con lo que él hace hasta hoy en día:

“[...]Me dieron beca desde el primer semestre entonces así fue como pude estar en la ibero, y pues ahí fue ya como que un mundo donde me inundaron de unas buenas cosas

sobre todo para conocer algo de historia del arte y diseñadores gráficos, diseñadores industriales.

También adquirí una disciplina de cómo trabajar ciertas cosas, inclusive hasta para mí, una disciplina; más que habilidad adquirí una disciplina, una formación que hasta ahorita me ha servido un poco.”

El hecho de haber estudiado diseño gráfico le facilitó más el trabajo sobre esta técnica y en base al encuentro con dos personajes del medio decide seguir la línea del estencil:

“Entonces es eso hasta que ya termino, y me empiezo a engranar cuando estudio serigrafía empieza a levantarse lo que estaba haciendo este bato Shepard Fairey y te digo, conozco su estudio acá en San Diego y puta, se me levanta a mí el ánimo bien canijo de ver como chambeaban allá, una chamba de súper buena calidad, aparte de que tenía inundado medio San Diego con pegas y “calcamonias” y con “estencilasos.”

O sea tenía inundado así San Diego, todo el centro, al bato lo andaban buscando por medio Estados Unidos, inclusive por San Diego y ese wey estaba allí en mero San Diego, en el puro centro de San Diego, a todo su alrededor donde estaba, estaba plagado, y ahí mismo dentro lo buscaban, al lado del zapato y no lo veían.

[...]Me tocó conocerlo y de conocerlo ahí, ver como chambeaba conozco a este otro artista de acá de Ensenada, el Acamonchi. Nos conocimos de una manera bien rara, yo venía de San Diego en el tren ligero.

Después Acamonchi da un taller de estencil acá en Tijuana, por parte de la universidad, de la UDC y yo voy al taller.

[...]No soy el maestro del estencil ni mucho menos, pero fui a ver a de qué nivel mas o menos estábamos hablando y lo veo y lo tomo y todo y digo no es muy distinto a lo que yo hago, me doy cuenta que también es algo clave, tengo la habilidad suficiente para hacer las cosas que él hacía y hasta más fregonas.

Yo hago puro estencil, entonces me doy cuenta de eso y me engrano, lo exploto y empiezo a estencilar así de todo, hubo un tiempo en el que estuve estenciliando así puros rostros, de artistas, de amigos, de familia, de todo, hasta estencil a pedido.

Eso ya me lleva a:

- ¿Qué hago con tantos?-

- ya tengo muchos... pues vamos a usarlos-

- ¿Cómo?-

- Pues en la calle-

A ver que se siente poner algo y si te ve la policía, hay que correr, órale y la adrenalina y esto se empieza a dar a conocer dentro del mismo medio, ya empieza a haber una cultura

de raza que no solo hace graffiti a bote alzado, si no ya algo un poco mas trabajado y así es como me empiezan a jalar que... a un festivalito...

-Para que muestres lo que haces-

Estamos hablando de hace como unos diez años 99 o 2000..."

En la actualidad Daniel es propietario de un local de alimentos en la ciudad de Tijuana y sigue trabajando sobre esta misma técnica:

"Esto lo empiezo a hacerlo en la calle, estamos hablando del noventa y nueve ya haciéndolo en la calle con pegatinas, algunas serigrafiadas, algunas con plantilla, porque luego la serigrafía me resultaba, pues no complicada pero si demandada de mayor elementos para poder tener una imagen impresa en un papel. Demandada de tener pues un tallercito improvisado en mi casa o tener que ir a algún taller prestado a imprimirlo, por eso empiezo a hacerlo con plantillas y sigo con proyectos [...] Recientemente, no sé qué tanto de interés pueda ser, pero hay un artista estencilero francés que sigo, que es ahora si de los maestros contemporáneos del estencil . Christian Guemy, que se hace apodar el C215, que es el maestro del estencil ahora y recientemente lo acabo de contactar y pues hay grandes posibilidades de que venga a Tijuana para salir a pintar juntos."

Segundo caso: Shente.

Shente (alias) es uno de los graffiteros con mayor experiencia en la ciudad de Tijuana. Al momento de la entrevista contaba con 35 años de edad y al igual que Daniel es tijuanense. Parte de su desarrollo en esta ciudad fronteriza se da en el medio de los deportes y especialmente en el *break dance* –esto antes de dar el gran salto al graffiti-. Su entorno también fue factor para desarrollar una tendencia inicial hacia este tipo de prácticas:

“[...]Yo siempre estuve muy metido en los deportes y para mí lo [...]estaba más alejado de mí era pintar o rayar, para mí era, como siempre me gusto bailar. Cuando empecé a bailar break me ponían a bailar en las fiestas.”

Después del baile y los deportes Shente refiere que sus inicios sientan sus bases en una idea contra hegemónica, sustancialmente algunas tecnologías de las ya mencionadas son el lienzo de sus primeras intervenciones:

“Porque todo en mí nació porque mis papas escuchaban un programa que existe todavía, que se llama Radio Inciso. Siempre te hablaban sobre el gobierno, decían:

–El gobierno te roba, te roba dinero-

Siempre tirándole al gobierno, que los cambios de gobierno. Te decían como se manejaba eso; las autoridades y pues yo me imagino que es lo mismo en todas partes del mundo.

A raíz de eso fue como me desarrolle, todo lo que rayaba eran puentes y letreros del gobierno, no rayaba otras cosas que no fueran del gobierno.

Y por eso como que también hubo cierta popularidad o cierto renombre. Nos dimos a conocer rápido por lo mismo, porque no era yo solo, era yo con Kame, entre Kame y yo siempre salíamos a rayar:

Shente-Kame, Shente-Kame.

Y ya después de que se fue a vivir a San Diego, empezamos:

Kame-Shente.

Él me dio a conocer allá, y yo también lo di a conocer a él aquí y ya, nos veíamos cada fin de semana y pues como no era tan popular pensaban que éramos como de un barrio.”

La vida en cuanto al graffiti para Shente, tiene giros que lo han llevado a tomar esta práctica como una forma de vida:

“Como forma de vida ya se da, pues del dos mil para acá, porque antes de eso solo eran puros tags y drops y pues fue como forma de vida, porque el grupo en si del HEM; el Hecho En México, se miraba como una pequeña familia, y la prueba de ello es que todavía seguimos juntos. Muchos de los que están todavía vivos y que son la mayoría [...] nos frecuentamos cada cierto tiempo...”

Este mismo enlace con *HEM crew* lo ha llevado a crear muchos nexos en diferentes países y en Estados Unidos, esto reafirma que el movimiento del graffiti es de carácter transnacional:

“[...]Ya de ahí fue como en noventa y uno, noventa y tres que empezamos a rayar mucho, mucho en Tijuana como en San Diego y ya pues fue como una forma de revelarnos contra Estados Unidos y poner “hecho en México” y ponerle en alto allá también, no solamente en Tijuana y en otras partes de México, cerca de Tijuana, Rosarito, Ensenada, Tecate, Mexicali y le empezamos a pegar más hacia el sur; donde tuvieras familia, tú ibas y pintabas. Igual hacían todos.

Y muchos de los que iban a la escuela en San Diego, ya cuando entramos a la prepa como a los dieciséis, diecisiete años.

Allá también, yo también entre a la prepa al otro lado, y pues ya salíamos allá a rayar o a comprar pintura; todo lo que haces para levantarte, ya de ahí pues brincó, hubo un crecimiento, lo único que nos faltaba era pintar.

Como que no entendíamos que por fuerza teníamos que dar ese paso, ya habíamos hecho todo, desde rayar algún tren, cosas muy ilegales, pero si no pasas de ahí, se vuelve muy aburrido y no puedes tener treinta años y seguir haciendo lo mismo, ya se vuelve monótono todo eso.

[...]Entonces, ahorita para mí Los Ángeles en este momento es como una de las capitales del graffiti la verdad, porque antes para nada, para mí no se comparaba Los Ángeles con Nueva York, para mí pues Nueva York fue siempre como que el número uno, tanto porque lo que yo bailaba era “break” y luego pues me empecé en el movimiento de “arte en aerosol” y me llamaba mucho la atención, pues siempre Nueva York y decía:

-El día que yo pinte en Nueva York, va a ser como... hasta ahí... ya llegue a la cima-

Pero me di cuenta, que no, que no era así, que después que ya lo hice, si, fui a pintar a Nueva York pero aun así no me siento en ninguna cima. Me siento nada más como que llegue... que di un avance nada mas en otro escalón porque pinte en la ciudad que hizo al graffiti famoso y siento como “que suave que lo hice” y ya. Como lo pensaba yo, no era así.

De hecho se me hizo raro ver que Paris este mas rayado, de hecho Paris parecía Nueva York, parecía el Nueva York de los ochentas porque estaba así súper rayado. Los túneles, todo, todo lo del desagüe, todo, todo rayado, graffiti por todos lados. En Holanda también un poco, en Alemania más o menos, son como “más limpios”, de repente ciertas aéreas, en Londres, en las afueras si hay mucho, en los “ghettos” si está muy rayado.

[...]Y tú sabes que nosotros como grupo, como Hecho En México, no porque se llame así vamos a querer todo bien mexicano, eso ya lo comprobamos, que el crew tuvo lo suficiente como para bombardear toda la ciudad, ir a San Diego y hacer más, o sea cruzar a otro país de manera ilegal e irlo a hacer a allá también, y poner esas tres letras y levantarlas a tal grado que los de San Diego y los de Los Angeles se dieran cuenta de que en Tijuana existe un crew que se llama Hecho En México y la gente preguntaba por eso, venían y preguntaban y todos eran como de “yo no sé nada”, todo así, era como mantenerlo callado.”

Shente manifiesta que en la actualidad desea convertir el graffiti prácticamente en su forma de vida, aunque esto no lo despega de la escena pública:

“[...] Creo que pintar en la calle, o pintar en un museo, aunque yo ya estuviera de repente con un representante o algo y me dijera:

-Este año o este mes quiero que solo pintes cuadros para galerías-

Si lo haría, pero creo que no podría cumplir mi promesa completamente. Yo tendría que pintar en las calles, a mí me gusta hacer el trabajo más en la calle. El “mural público”, “arte público”, más que sea urbano que sea arte público, no importa donde sea, si es en zona pobre, si es en zona rica de la ciudad, no interesa.

Porque es nada más dejar algo en algún sitio de la ciudad que anteriormente no existía y trabajar con gente que a la mejor no he trabajado antes, para saber si esas personas se pueden acoplar a trabajar sin egos. Porque eso que dice esta persona, Pastor, no es al cien por ciento y eso tú lo sabes.”

Por otra parte narra la amplitud del mismo crew, dejando saber que este mismo ya no solo tiene integrantes en Tijuana:

“[...]] Entonces esta chistoso que, aunque estas hecho en México hay toda esta diversidad, esta Esbak, que es de Suiza y a él lo miras y es güero, pelo chino y ojos de color, nada que ver con Hecho En México, entre comillas porque ya Hecho En México no es como te repito, Tijuana.

Si, aquí es la base, donde nació, pero ya no solo nos quedamos con eso, ya de hecho hay gente en el D.F. Como Ocio que también es de HEM, Venom también, Venus que es de Querétaro, Libre que es de HEM que creció viendo Hecho En México en las calles y se fue ya a vivir al D.F.

Visek que es de Guadalajara. Siempre Guadalajara, Querétaro, DF.

Pues esta tan cercano que hay una conexión, eso lo sabes muy bien tú, es algo que se me hace muy interesante, la conexión, la conexión que hay en este movimiento y siento que eso va hacer que no decaiga.

El más lejano que tenemos es Suiza y España, una sola persona que hace tanto trabajo que no necesitamos que allá sean diez o veinte.”

Tercer caso: Víctor (Sabes).

Víctor tiene 27 años, al igual que los otros dos entrevistados afirma haber nacido y crecido en la ciudad de Tijuana. El mundo desde su perspectiva se ve influenciado por el movimiento del graffiti desde su infancia, tal como él lo narra:

“Lo que pase es que yo de niño miraba una caricatura que se llama Eek el gato, una caricatura gabacha. Una vez mire en una pared como un “eek” y lo veía chacaleado por todo Tijuana y dije:

-No ma... hay un bato al que le gusta Eek tanto como a mí-

Así que cada vez que yo veía EEK en la calle como que trataba de apuntar “ahí está ese bato”...

Con el tiempo me di cuenta que EEK EL GATO también ponía C-R-E-W, que es crew, que es como club o colectivo se podría decir, entre comillas, ya traducido al español, pero yo no sabía eso, yo pensaba que “crew” era un bato. Yo pensaba que entre los dos batos rayaban y decía:

-Estos batos están chacaleados en todo Tijuana-

Y luego cuando miraba que “el crew”, estaba con otros grupos, otras personas yo decía:

-Ah no maches, el crew es el más famoso de todo Tijuana-

Yo en mi ingenuidad de “son esos güeyes”. Ya después con el tiempo fui creciendo y me di cuenta que las ultimas letras o siglas de todas las listas de graffiteros. Primero empezaban con los nombres de los graffiteros empezaban: si yo era el Gripe... pues ponía mi primer tag y si iba con el Sector yo ponía: GripeSector, que era como mi compa más cercano y después venían los acoplados, los que casi no se juntaban conmigo, pero iban en el crew... entonces ponías... GripeSector y... no sé... Unika... y al final ponía mi crew, que eran los DOP. Que es un crew ahorita en Tijuana, pero es un ejemplo.

Y ya eso es lo que pasaba con EEK que significa Evil Kriminals.

Yo después lo tuve que descubrir y crew también tuve que descubrir que era un club o un grupo organizado y poco a poco me fui interesando mas y empecé a ver cosas así más grandes, en todo este rollo y a conocer más.

Me apasione mucho porque yo veía que en el centro, en la Revolución porque mi papá tuvo un negocio como por quince años, desde morrillo yo recuerdo que miraba así en los techos, cuando era novedad en ese entonces, los trepes.¹⁵”

¹⁵ Así se le conoce a los graffitis en forma de listas hechos en las partes más altas de los edificios.

Así es como el gusto por este tipo de expresiones en particular comienza a formar parte de la vida de Víctor, especialmente el hecho de dibujar la imagen de una Catarina en las calles de Tijuana:

“Entonces es como mi escape un poquito, para poder sentir que algo era mío, pues ver en qué cosas podía avanzar y todo eso. Empecé a dibujar otra vez, y entre las cosas que dibujaba, dibujaba una Catarina y ella (una de sus ex novias) me comento:

-Se ve agradable eso, se ve bonito-

Entonces como en que cada pieza que dibujaba, trataba de poner ese simbolito; era como un icono, como que son de paz entre ella y yo, [...] y yo sabía que a la gente también le agradaba, por eso sigo poniéndola, eso fue como el inicio, ya después poco a poco como que fue adquiriendo más significado, más simbolismo; más por la gente que por mí, porque yo decía:

–Bueno, las catarinas me gustan, se me hacen bonitas, hace mucho que no las veo y al iniciar esto, otra vez volveré a verlas-

Mucha gente me empezó a decir:

-tú dibujas catarinas largas porque tú eres alto, o luego me dicen, tus ideas están sueltas, vagando así como por el universo-

Y cosas así, a mí me gusta, me interesa más oír lo que la gente interpreta porque digo

–Órale ellos le dan más significado del que yo le doy-

Si me preguntas personalmente que significa para mí, pues es el inicio de algo bonito, porque desde que lo he estado haciendo he recibido puro amor, porque es la misma intención con la que lo estoy haciendo.”

Víctor se inicia de una manera extraña en el mundo del graffiti en Tijuana, en realidad él siempre compartió el gusto por este movimiento con algunas personas, pero tiene muy poco tiempo que inicio su andar urbano dejando este tipo de marcas:

“Cuando yo empecé a dibujarlas en la calle fue algo bien interesante porque yo no quería ni prestigio, no quería ni fama, no quería reconocimiento, no quería que la gente supiera ni quién era, porque yo antes de eso, de pintarlas en las calles ya había tratado de acercarme un poquito a la escena, a muchas personas, a que me hablaran de su experiencia en la calle y como les gustaba el graffiti y todo eso. Pero pues la verdad no, se portaban así muy secos y muy “rockstars” [...] Me arme de valor y mínimo con dos botes. Porque como una producción es más difícil, porque realmente las producciones

que yo pienso hacer o quiero o sueño hacer son grandísimas y la verdad no tengo la economía, pero yo tengo que empezar por algo, porque si no empiezo por algo pues no voy a hacer nada.

Empecé el año antepasado, a pesar de que ya tenía muchos años que me gusto el graffiti...

[...]Apenas que empecé a pintar en casas, bueno no en casas, solo las que veo medio marginadas y medio sucias y luego la gente pinta un pedazo de la barda, pero no pinta la Catarina y me digo:

-Órale, que curado que me hayan respetado ese espacio-

Porque lo intervino y la gente como que dijo:

-Este morro no está haciendo algo-

Morro pues entre comillas porque supongo que han de ser personas más adultas y han de decir:

-Pues este morro intervino de una manera muy constructiva, no quiere destruir mi casa ni quiere destruir el espacio, simplemente quiere proponer algo nuevo para que la gente vea algo diferente-

Yo creo que eso es lo que piensan, quiero pensar.”

En la narrativa de Víctor se percibe una mirada distinta del graffiti, al menos distinta a la de los otros dos entrevistados:

“La sociedad a la mejor ya está harta de las letras, a la mejor ya quiere otro mensaje, mínimo leerlo, saber qué es lo que dice [...] yo creo que los graffiteros más ambiciosos y los que más han sido reconocidos son aquellos que ponen su firma, o su pieza y se les entiende y más si la palabra es algo que tu reconoces

Si mi pseudónimo es “Gracias” y yo lo hago con letras legibles pero que aun tenga esa esencia del graffiti, las personas cada vez que lo vean, van a entender:

-Gracias, es una palabra muy impactante, abre mentes, abre corazones-

Así el muchacho no está jugando solamente con su pedo, está jugando con una idea para que lo vean y concienticen y también están educando de una manera positiva, porque si todos los días salimos a la calle y vemos publicidad negativa, o sea porque no ver una publicidad a la mejor sin interés de otros y a parte que pueda ser positiva.

Que últimamente en Tijuana es lo que ha estado pasando, mucha gente está interesada en dar un mensaje positivo, porque la ciudad se está llenando mucho de violencia, últimamente mas pedos y mala onda, se está llenando de violencia.

No te digo que yo no lo he hecho. Yo he dañado propiedad privada pero que mínimo esta marginada, no le están poniendo atención, él (un graffitero) lo que quiere es llamar la

atención demasiado rápido, y a esa gente que le gusta mantener limpia su zona, su lugar o su negocio va llegar y te va a cagar el palo y más si haces algo que él no comprende, entonces pienso, si vas a hacer algo, que mínimo la gente pueda comprender tantito lo que estás haciendo porque si no luego, luego lo va a juzgar, lo va a criticar de una manera negativa. Porque es lo que hacemos como seres humanos, no entendemos algo y luego, luego nos da miedo, o nos apartamos, o nos hacemos preguntas demás y lo que hacemos es recibirlo de una manera muy negativa.”

Al igual que Daniel y Shente él también mantiene relaciones con graffiteros de Estados Unidos de Norte América:

“Me ha tocado mantener contacto con grandes, que yo los considero como grandes porque digo... a un bato que raya Dale del TKO de aquí de San Diego y de Los Ángeles, [...] también un bato que raya acá en San Diego, que se llama “El Muerto”, que también pertenece a alguna delegación de TKO algo así... mucha gente también cuando he ido al centro de San Diego me ha tocado conocer buenos graffiteros.”

Cuarto caso: Shekz.

Por su parte Shekz (alias) tiene 33 años y también es de la ciudad de Tijuana. Su vida en el graffiti también se remonta a la época de su juventud, aunque refiere sus inicios formales en el movimiento en el año 2000:

“Empecé en la calle, ahí en mi barrio, me influencie pues mucho por un primo y amigos que vivían del otro lado. Porque aquí estaba muerto todo, pues poco a poco comenzó a salir pero era más que nada puro marcar y estilos y todo eso, puro tag, y muy pocos eran los que estaban pintando ya piezas y todo eso. Pues a mí me gusto, yo nada mas boceteaba y empecé a pintar como en el 2000, a principios del 2000 y de ahí en adelante fui pues pintando y pintando con los del HEM, ya después me Salí.”

Él comienza a pintar de manera un poco menos clandestina:

“[...] Vivía en la Sánchez, en la Sánchez Taboada, allí fue donde crecí y pues ya ahí empecé a pintar en cualquier colonia, luego de ahí me contrataron los de la Border Brothers, para pintarles todos sus anuncios en graffiti.”

Lo que refieren los cuatro casos, es la presencia de la Patrulla Antigraffiti, pero el caso de Shekz es interesante dado a que él sufrió la represión verbal y física por parte de este mismo algunos policías de esta sección:

“Pues antes estaba otro “antigraffiti” y mucho antes era otro, y era igual o peor, estaban igual, con la misma mentalidad, esa vez si nos toco que agarraran a varios, al Shente, éramos varios. Nos agarraron esa vez, igual con el mismo tema:

Que la delincuencia, que no sé qué y ya la última vez fue pues con este Pastor Marín.

Pero eso más que nada fue porque pintaba con la Border y hacíamos unas caricaturas. Y hacíamos un “puerquito” con su placa, y fue por lo que lloraron, pero ¿pues qué?, si todo el mundo sabe que les dicen puercos, y no se cual:

-¿Por qué tanto sentimiento?-

Y pues ese era el problema y uno que otro, ves que no faltan los que son bien mamones, a otro si les gusta, a otros no, hay de todo.

Yo hice unos rostros, y unas letras, pero a este Pastor no le gustan las letras y me dijo que las borrara.

[...] Me golpearon, entre dos güeyes, me encapucharon con la camisa que traía y me golpearon las muñecas.

[...]Esa vez estaban los dos güeyes, el Pastor y el que me golpeo y yo nomas les dije:

-Nada más díganme una cosa... ¿están consientes que se pasaron de verga?-

Y se quedaron callados y se miraban nada más y ya me hablo un compa y se pusieron a platicar,:

-No que... fuiste tú-

-No, tú-

Y se echaban la bolita... y todavía me dijo de las letras:

-¿Por qué no las quitas? Allí está todavía tu placazo-

Y ya yo le dije:

-Pues yo no lo voy a borrar-

Una vez me hice de palabras con él aquí abajo, ya llevo y no quise alegar y borre el mío; pero me siguió diciendo, hasta me empezó a sacar que de la "Border", que vendían drogas.

[...] ya me llevaron y nada más me quemaron en el periódico, en la tele, es lo que me dio coraje, no tanto que me hayan pegado [...]ahí que se los cobre el tiempo...

Ahorita ya no pintan tanto, porque los han agarrado los antigraffiti, pero en el 2001, 2002, estaba bien chingón todo."

Shekz relata sus inicios como un graffitero que actuaba solo, aunque después se incorporo a un crew:

"Pues no sé cómo decirlo porque cuando empezaba salía a rayar como era antes, pues puros tags y una que otra bombilla, no sé ya sería como sumar los tiempos. Pero me he aventado, yo creo unos 5 años, sino es que más, porque salí yo solo, antes cuando estaba yo solo.

Cuando pinte con los HEM, salíamos de ilegal ya después de ahí ya me calme y le pare.

Pues ahorita estoy con el LSK, de hecho ese ya lo tenía yo antes de entrar al HEM.

Somos cinco o cuatro, habían más pero como te digo no me gusta el rollo ese de que se crecen y empiezan a estrilar y a creerse mucho y ya pues saque a varios porque no estábamos en el mismo canal y para hacer un crew digo que todos tienen que estar en el mismo pensamiento y ahorita somos pocos. Pero ya empezando yo haber como se pone, porque ya empezando a pintar creo que se van a querer juntar otra vez los de antes [...] Pues he salido en revistas, pero otros amigos las han mandado, y yo ni enterado."

Prácticas en contienda: *técnicas vs. Tecnologías.*

Como se ha venido mencionando existe una tensión – no muy- evidente, entre las técnicas del graffiti y las tecnologías de poder. Ahora trataré de mostrar cómo se enfrentan estas prácticas. Para ello usaré una serie de fotografías que evidencian la presencia de sujetos que modifican de manera paulatina el espacio urbano. En la misma diré en qué tipo de nivel del triangulo se encuentran y a que técnica del graffiti pertenece cada una, a su vez de quien es el la obra y un título provisional para comenzar la descripción.

Daniel: dándole vida a un espacio aparentemente olvidado.

“Fue entonces cuando en ese tiempo sin estudiar empecé a ser un poco mas consciente de las cosas y del por qué lo quería hacer y qué tipo de cosas me gustaba mostrar [...]ya me empiezan a introducir a lo institucional por así decirlo, ya vieron que tenía algo de técnica, que ya tenía si no técnica si un mucho trabajo en la calle, por lo menos un trabajo que ya tenía algo identificable y que tenía algo de bueno, entonces ya me invitan a trabajar para un festival, me invitan a un festival trataba ese tema de arte urbano...”

Daniel Ignacio Castellanos es el autor de esta singular obra, la misma formó parte de la intervención a casas habitación en la Colonia Federal (cerca de la Línea), en la ciudad de Tijuana. Un proyecto totalmente legal (Permitido). Al parecer los dueños de los inmuebles eligieron las imágenes que debían ponerse en sus hogares.



En esta caso tenemos una pintura con diseño de esténcil hecha por Daniel, en la misma se aprecia a un niño jugando con una cometa. Si se pone un poco de atención y se contextualiza la imagen, es posible apreciar que esta intervención tiene un carácter con una doble intención. Por un lado está cumpliendo la función

de intervenir una casa habitación con el permiso de la autoridad y por otra hace apología a una escena nada común en contexto de la Colonia Federal. Siendo así tenemos un pequeño extracto positivo de la realidad (el niño jugando con la cometa); plasmado en un lugar en donde resalta (una colonia en la que por lo general se vive un panorama sombrío y de inseguridad)

Al estar colocado en el nivel de lo permitido, Daniel hace uso de la tecnología del espacio en blanco para evidenciar la carencia de un espacio de esparcimiento para los infantes en ésta zona. En este caso mediante el estencil se puede hacer énfasis en esa realidad que por lo general pasa desapercibida.

Shente: una marca indebida en el semáforo.

“[...] todo lo que rayaba eran puentes y letreros del gobierno... no rayaba otras cosas que no fueran del gobierno...”



En el caso de Shente se pueden obtener muchas cosas al hablar de la tensión entre técnicas y tecnologías, como he dicho antes. Pero he elegido esta imagen dado a que se aprecia un pequeño sticker en la parte posterior de un semáforo sobre Avenida Revolución. La simplicidad indica que este es un acto “común” en la urbe, pero una mirada con más detenimiento muestra el dialogo análogo que se lleva a cabo ante la intervención de Shente en el espacio público y la presencia de un nombre que no debería de estar allí. Así “Galeana” que es el nombre de la calle, se ve intervenido por otra cadena semántica; Shente.

Al intervenir el espacio de esta manera, Shente se coloca en el nivel de lo posible y provoca que con una simple estampa se transforme y se transgreda con un acto cotidiano un entorno que debería de ser uniforme (en toda caso uniforme en el sentido de que esto no debería de ocurrir)

Sabes: el adorno en la ciudad.

“[...] La sociedad a la mejor ya está harta de las letras, a la mejor ya quiere otro mensaje, mínimo leerlo, saber qué es lo que dice...”



Víctor muestra un tipo distinto de intervención en el espacio público, a pesar de que el también elabora letras y tags, en mi estancia en Tijuana se veía mucho una Catarina en las calles de ésta ciudad; especialmente en la zona centro. Siendo amigo de Daniel, éste me explicó lo que significa la figura de éste insecto para Víctor:

“Para Víctor la Catarina es un insecto totalmente indefenso y que la gente lo puede admirar y no le tiene temor de que los dañe... así mismo el busca los espacios indefensos y pinta algo indefenso y a raíz de eso ha adquirido bastantes espectadores que lo admiran y que ya están como cazando los trabajos de él aquí alrededor del centro. Él

prácticamente busca esos espacios, a él no le interesa el meterse y pintar una propiedad privada... por ejemplo pintar una iglesia... a él no le interesan esos espacios en específico... ve en donde están pitados sus trabajos... están en otros espacios (Entrevista con Daniel Ignacio, Febrero de 2011)”

Analíticamente he puesto la imagen de la Catarina en forma de ironía pictórica, dado a que Víctor ha expresado que con ella intenta darle un nuevo aspecto a los espacios marginados:

[...] Porque si todos los días salimos a la calle y vemos publicidad negativa, o sea porque no ver una publicidad a la mejor sin interés de otros y a parte que pueda ser positiva.

[...] Ya estamos enfadados de eso porque mejor no salgo a la calle y pongo una imagen que pueda ser más positiva, que la gente empiece a pensar diferente y no todo lo vea así de color negro o todo vomitado, porque eso es lo que nos venden, pura pinche mierda y al final el mundo ni siquiera es así, a la mejor es tan poquita maldad en este mundo.

Con esta idea he puesto a la publicidad como un elemento más que contiene o mejor dicho, entra en dialogo con el graffiti.

Shekz: cambiando el panorama.



Foto obtenida del "myspace" de Shekz

En el caso de Shekz se encuentra el tag y las bombas, tal como la que se encuentra en la foto. Aunque cabe aclarar que él ha llegado a elaborar "producciones" con permiso de la SSP de Tijuana, inclusive contratado por una casa discográfica, lo cual lo coloca en la transición de los niveles permitido y posible. En el caso de la imagen arriba mostrada nos encontramos con una intervención drástica en el espacio público. Una intervención en un muro que bien presiona y confronta a la Patrulla Antigraffiti – al igual que los demás casos-, cuestionando más aun si la intervención de D.A.R.E. es suficiente para intentar frenar un fenómeno de una amplia magnitud como lo es el graffiti.

Conclusiones.

La ciudad de Tijuana, Baja California, puede ser vista a través de la historia reciente de dos países como un pequeño puente, donde, los principales transeúntes han sido y siguen siendo personas y símbolos; esta dinámica interna es la que me ha permitido hablar de Tijuana como una ciudad transnacional.

Al usar la mirada de Nina Glick Schiller, en donde el Estado es creador de identidad, donde la localidad es importante para realizar un estudio de carácter transnacional y más aun al acercarme a la mirada de Michael Kearney y el transnacionalismo urbano de Michael Peter Smith, he podido mostrar parte de la dinámica de un movimiento que se inserta principalmente en la urbe; el graffiti.

La dinámica que se construye en esta ciudad fronteriza ha servido para generar una descripción cuya base es la teoría transnacional. Parte de la descripción general de la ciudad ha girado en torno a la Avenida Revolución. Ésta avenida es un espacio importante en la ciudad de Tijuana, por lo mismo en ésta se concentran todos los elementos que se han descrito en esta tesis; para darle vida a ésta idea he extraído fragmentos de la realidad confusa de la ciudad y los he descrito a través del concepto de *heterotopía*.

Así la Avenida Revolución es el crisol sobre el que se ha vertido la interacción simbólica de la ciudad; ésta avenida atraviesa de manera vertical el centro de la ciudad. Según la historia de la misma es la primera avenida en ser pavimentada y rápidamente se transforma en un icono del comercio turístico, como he venido insistiendo, en este espacio conviven las tecnologías del poder y el graffiti; esta avenida contiene en su extensión otros elementos como los son los anuncios espectaculares. Se ha visto qué, desde un punto de vista de las relaciones de poder, lo que Foucault llama “el biopoder” se manifiesta en estas tecnologías que lo emulan, éste es el que intenta controlar al transeúnte; orientándolo en la ciudad, ejemplos magníficos son algunos dispositivos que indican en donde dar

vuelta y en donde no (en el caso de los automovilistas), otros letreros señalan la distancia aproximada a diversos sitios de importancia turística.

Los anuncios espectaculares invitan al consumo de productos de distintos tipos, son en sí elementos de control aparentemente estético. El graffiti se mezcla con la estética que estos elementos proponen; así se puede ver en este espacio, un rayón, una pinta con permiso de la Secretaria de Seguridad Publica, la Catarina de “Sabes”, el sticker de Shente, el rostro en esténcil de Daniel, el tag de Shekz; todos conviviendo y contraponiéndose al sistema de gubernamentalidad, jugando con los niveles de lo prescrito, lo permitido y lo posible.

La metáfora del espejo, que se incrusta en el concepto de heterotopía ha servido para dejar en claro que, en este espacio de la ciudad es posible observar todos los elementos analizados en este trabajo. Así, la Avenida Revolución se ha concebido como ese *espacio otro* en donde convergen las tecnologías de poder; elementos microfísicos que orientan y sitúan al urbanita en la geografía de la ciudad.

Para una mejor descripción se han dividido en dos tipos:

Dispositivos electrónicos; como el semáforo y las cámaras de vigilancia y señales estáticas, elementos que juegan con una especie de lógica deóntica e interactúan, controlan, sitúan y dirigen al paseante.

Así es posible notar la presencia de elementos privativos en los espacios públicos, mismos que, como se ha dicho normalizan la ciudad; esta normalización es interiorizada por el habitante o por el transeúnte.

Algunos de estos elementos poseen su propia lógica de direccionamiento, algunos abren o cierran permisos para la realización de alguna acción. Al parecer la premisa que siguen es que sin su presencia, todo sería un caos, todo se vendría abajo.

En lo que respecta al lado contrario del poder encontramos al graffiti. Fenómeno mismo que ha logrado introducirse en la mayoría de los ambientes

urbanos, por su carácter transnacional. Éste movimiento sirve como motor para la construcción de presencia por parte de algunos sujetos que, por lo general se mueven en éste ambiente hostil que se ha dado por llamar ciudad; los practicantes del mismo demuestran que para el graffiti casi todo puede ser un lienzo para colocar una marca. Dado a que el graffiti se desarrolla en un ambiente que tiende a ignorar las singularidades de los habitantes, éste se transforma en la forma ideal de rescatarlas, confrontando en cierto grado al poder público, constriñéndolo con los pasos de un andar nocturno –o diurno- en el que se deja una impronta que cuestiona la gubernamentalidad de la que habló Foucault. El graffiti no se apropia del espacio. En muchos sentidos es más la transgresión de éste.

Se ha insistido en el concepto de “transgresión”, que indica el acto de sobrepasar o atravesar; el graffiti en el acto ilegal viola alguna ley, confronta lo establecido; transgrede y modifica. Como he dicho el graffiti no es la apropiación del espacio, ésta característica enfatiza la facultad de este mismo como producto de una acción personal, maximizando de manera extraña la facultad de realización de un acto que puede ser efímero, sobre un espacio específico. Sostener el argumento de que el graffiti es la apropiación simbólica del espacio equivale a decir que todo aquel que es capaz de dejar una marca en algún rincón de la ciudad; en el letrero, en la barda etc., llega a tener poder y legitimidad sobre el área marcada. Siguiendo la idea de que el espacio intervenido es “público” esta idea queda como un análisis carente de respaldo. En este caso la transgresión también involucra pasar por encima del poder que intenta frenar este tipo de actos, la transgresión queda como reemplazo de la apropiación.

En esta tesis se ha descrito una política pública conocida como Patrulla Antigraffiti, sección de la Secretaria de Seguridad Pública que está al mando del Oficial Pastor Marín Villaseñor, ésta en conjunto con DARE (“Drugs Abuse Resistance Education) trata con estrategias “100% preventivas” de organizar y difundir diversas campañas entre niños y jóvenes que acuden a las escuelas desde preescolar hasta nivel superior.

La creación de un imaginario negativo criminaliza la acción transgresora del graffiti y tal como lo apunta el Oficial Pastor Marín, se trata de erradicar el mismo, dado a que el graffiti es el trampolín para que los jóvenes comiencen a delinquir.

Los casos etnográficos expuestos demuestran lo contrario a lo que Pastor Marín plantea.

El caso de Daniel Ignacio Castellano (esténcilero), es importante. Daniel mediante su neo-graffiti lanza una especie de mensaje que él pretende sea para todo público que sea capaz de fijar la atención en las paredes de la ciudad. Daniel ha sido capaz de configurar un espacio propio –nunca apropiado-, sus inicios se remontan a 1999, comienza en la calle con pegatinas, algunas hechas con serigrafía, algunas con plantilla ya mas construidas. Su historia particular lo lleva a la universidad en el año 2000 concretamente, entonces, su trabajo en esténcil se perfecciona, sigue con el trabajo en la calle, únicamente mediante el esténcil.

Así su vida como esténcilero lo lleva a trabajar en el año dos mil seis en la película de Hugo Rodríguez, “una pared para Cecilia”, mientras tanto continua con sus trabajos en las calles de Tijuana, en el año de 2009 consigue una beca de CONACULTA que lo integra en el programa de intervención en casa habitación en la Colonia Federal, además de tener gran relación con otros graffiteros de la zona y de Estados Unidos; él sostiene que lo que realiza ha tenido un impacto en ciertas personas que ahora son sus allegados, además de la persistencia de su trabajo en unas zonas de Tijuana. Actualmente es dueño de un local de pizzas ubicado en la Calle Sexta de la colonia Centro.

El caso de Israel Elizondo (Shente), del HEM crew (hecho en México), refiere mas de manera activa en los inicios del graffiti “clandestino” en la ciudad de Tijuana –alrededor de los años 90´s-, ahora este mismo se dedica al graffiti “legal”, pero sus improntas aun quedan en las calles. Shente tiene una historia particular que lo inicia en el “break dance”, la decisión que lo orilla al mundo del graffiti es la contraposición con el Estado, sus padres escuchaban un programa de radio llamado “radio inciso”, mismo que transmite algunas ideas que tratan de descubrir

las “farsas” del gobierno, esto demuestra que el graffiti si puede ser un arma para el desafío del sistema

Por otra parte Alejandro (Shekz) integra parte del graffiti de marcas espontaneas (tag), él a pesar de haber pintado murales con permiso del dueño sufrió la “prevención” de la Patrulla Antigraffiti, misma que se reflejo en una golpiza por parte de algunos elementos de este cuerpo de control.

Víctor (Sabes) se manifiesta al pintar en zonas que considera no afectan de manera directa a nadie; en mi estancia en Tijuana él solía poner una Catarina en las calles, motivo por el cual decidí seguir estas imágenes hasta lograr contactarlo; él habla sobre un graffiti de conciencia, en donde el mensaje sea claro y no de animadversión. Por eso la Catarina es como un distintivo al momento de salir a la calle a pintar.

Estos individuos -entre otros- dejan sus improntas en la ciudad de Tijuana, improntas que en gran medida transgreden estéticamente los espacios en la ciudad.

Como he dicho el graffiti es una serie de técnicas que emplean algunos sujetos. Para hacer más comprensible lo anterior he dicho que cada técnica contraviene o confronta una tecnología distinta en la ciudad, he identificado cuatro técnicas específicas que son: el sticker, la imagen (ironía pictórica), el estencil-mural y el tag (o placazo).

La matriz relacional alude a esta forma:

	T1 (muebles urbanos)	T2 (publicidad)	T3 (Pared blanca)	T4 (antigraffiti)
t sticker	X			
t imagen		X		
t estencil-mural			X	
t placaso				X

Logrando presentar una mutación en su contenido, un sujeto puede dominar varias técnicas:

Ejemplo Caso de Shente:

	T1 (muebles urbanos)	T2 (publicidad)	T3 (Pared blanca)	T4 (antigraffiti)
t sticket	X			
t imagen				
t estencil-mural			X	
t placaso				X

En este campo relacional tenemos a grandes rasgos el enfrentamiento de las técnicas contra las Tecnologías. Donde un sujeto puede atacar varias tecnologías, al poseer un número de técnicas más elevado. (Hay mucho más técnicas, y más tecnologías; pero estas son pertinentes en éste estudio)

Las cuatro imágenes analizadas al final ejemplifican la tensión Tecnologías/técnicas e invitan a una reflexión sobre la capacidad de transgresión del graffiti, como se ha mostrado la vida de cada sujeto es distinta y las técnicas que manejan también varían. Son cuatro graffiteros cuyas vidas comparten de manera amplia la inserción en un mismo movimiento que transgrede lo prescrito y los coloca en una posición -sino definitiva- contrahegemónica y de carácter subalterno.

7. Bibliografía.

Bibliografía.

Enlaces electrónicos:

<http://www.daremexico.org/>

[http://www.tijuana.gob.mx/ Dependencias/COPLADEM](http://www.tijuana.gob.mx/Dependencias/COPLADEM)

<http://www.contadoresbc.org/revista-oficial/revista-febrero-marzo-2011/287-tijuana-surgimiento-del-casino-agua-caliente-1ra-parte>

“Historia de la avenida Revolución”

<http://www.youtube.com/watch?v=ajMiDC55nmY>

<http://laverguenzafamiliar.blogspot.com>

Annick Tréguer , « Lo transfronterizo en los murales chicanos del suroeste de los EE. UU. Significado simbólico y representación visual », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* , 6 | 2003 , [En línea], Puesto en línea el 21 mars 2006. URL : <http://alhim.revues.org/index769.html>.

LÓGICA DEÓNTICA Dr. Pedro Ramos Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Universidad de la Ciudad de México

<http://etimologias.dechile.net/?transgredir>

Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad

Foro Social de las Américas – Quito, Julio 2004

Foro Mundial Urbano – Barcelona, Octubre 2004

Foro Social Mundial – Porto Alegre, Enero 2005

Revisión previa a Barcelona, Septiembre 2005

Textos:

AUGÉ, MARC

1993 "De los lugares a los no lugares" en Los no lugares, espacios de anonimato: antropología de la sobremodernidad. Ed. Gedisa. Barcelona.

BESSERER, FEDERICO

1998 Teoría transnacional y ciudadanía transnacional.

1999 "Estudios transnacionales y ciudadanía transnacional", en Gail Mummert (ed.), Fronteras Fragmentadas. México: El Colegio de Michoacán y Centro de Investigación y Desarrollo del Estado del Michoacán: 215-238.

2004 Topografías transnacionales. Hacia una geografía de la vida transnacional. Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa / Plaza y Valdés.

2009 La ciudad transnacional, Una etnografía de la globalización desde los márgenes urbanos, Conferencia presentada en la Universidad Autónoma de Madrid con motivo del X aniversario del posgrado en antropología.

CAMPOS, AMALIA

2010 La línea "...está ahí, es algo que se ve, pero que también se siente": imaginarios de frontera de las juventudes "al sur". Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos VIII: 46-70.

CARBONELL, CLAUDIA& FLAMARIQUE, LOURDES

2009 La crisis de la modernidad reeditada. Pensamiento y Cultura 12: 241-242.

CASASOLA, GUSTAVO

1973 Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, Tomos 2, 3, 4,5, y 6, México, Trillas.

CASTRO, YERKO

- 2005 Teoría transnacional: revisitando la comunidad de los antropólogos. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

DE CERTEAU, MICHEL

- 1996 La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer, Universidad Iberoamericana, México.
- 2008 "Andar la ciudad". En bifurcaciones [online]. núm. 7, año 2008. www.bifurcaciones.cl

CHARRY, CARLOS

- 2006 Perspectivas conceptuales sobre la ciudad y la vida urbana: el problema de la interpretación de la cultura en contextos urbanos. Antípoda Revista de Antropología y Arqueología: 209-228.

CLIFFORD, JAMES

- 1999 "Prácticas espaciales: El trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología" en James Clifford, Itinerarios transculturales. Gedisa. Argentina.

CRUZ, TANIA

- 2008 Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles. Última Década: 137-157.

FOUCAULT, MICHEL

- 1992 "Historia de la medicalización" en La vida de los hombres infames: ensayos sobre dominación y desviación. Ed. Altamira. Argentina.
- 1976 Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo XXI editores.
- 1979 "Poder, cuerpo" en Microfísica del Poder. Ed. La Piqueta. Madrid.
- 1991 "Espacios de poder" en Genealogía del Poder No 6 Ed. La Piqueta. Madrid.

2000 Tecnologías del Yo. Y otros textos afines. Ed. Paidós. Barcelona, España.

2007 Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de Francia (1977-1978) FCE. Buenos Aires, Argentina.

FRASER, NANCY

2003 “¿De la disciplina hacia la flexibilización? Releyendo a Foucault bajo la sombra de la globalización” en Revista de Ciencias Políticas y Sociales, No. 187. UNAM, México.

GADSBY, JANE

1995 Looking at the Writing on the Wall: a Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts, en Artcrime/Online/Internet <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>

GARCIA, NESTOR

2001 Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós.

GARDUÑO, EVERARDO.

2003 “Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales”, en Frontera Norte. Vol. 15, No.30.

GAMARRA, GARIKOITZ

2005 “Ciudad, poder, identidad, Bilbao: Pasión y muerte de lo urbano.”En Bifurcaciones. Santiago, Chile.

GIRALDO, REINALDO

2006 Poder y resistencia en Michel Foucault. Tabula Rasa: 103-122.

GLICK SCHILLER, LINDA BASCH Y CRISTINA BLANC – SZANTON

2005 “Transnacionalismo: un nuevo marco analítico para comprender la migración.” en *Bricolage Revista de estudiantes de antropología social y geografía humana* 3(7): 68-84.

GLICK SCHILLER

2005 Transnational urbanism as a way of life: a research topic, not a metaphor en *City and Society* 17 (1): 29-64.

GUERRERA, MARIA

2009 “Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del estencil en Buenos Aires (2000-2007).” en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 7: 355-374.

HARVEY, DAVID

1989 *The condition of postmodernity: an inquiry into the origins of culture change.* Cambridge: Blackwell.

2008 *The Right to the City* en *New Left Review*. 53 Sept. – Oct.

KEARNEY, MICHAEL

2006 “El poder filtrador y clasificador de las fronteras” en Federico Besserer y Michael Kearney *San Juan Mixtepec. Una comunidad transnacional ante el poder clasificador y filtrador de las fronteras.* Col. Estudios Transnacionales. UAM-Juan Pablos.

LAFEBVRE, HENRI

1972 a *La vida cotidiana en el mundo moderno* Ed. Alianza. Madrid.

1972 b *La Revolución Urbana.* Ed. Alianza. Madrid.

LOPEZ, ANGELA

1998 *El arte de la calle* Reis, No. 84, Monográfico sobre Sociología del Arte (Oct. - Dec., 1998): 173-194 Publicado por: Centro de Investigaciones Sociológicas.

URL: <http://www.jstor.org/stable/4018408>.

LINS RIBEIRO, GUSTAVO

2003 Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo. Gedisa. Argentina.

MAFFESOLI, MICHEL

1987 “La hipótesis de la centralidad urbana”, en Revista de Occidente, n°73, p. 64. Madrid.

MARCUS, GEORGE E.

2001 Etnografía en / del Sistema Mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. Alteridades 11 (22): 111-127.

MARTINEZ, JORGE

2010 Historia de los espacios, historia de los poderes: hacia una genealogía de la noción de espacio público. Tabula Rasa: 93-109.

MATA, ROSARIO

2009 Tesis de Licenciatura UAM.

MONSIVAIS, ALEJANDRO

2004 Políticas públicas de juventud en Baja California (1983-2002): Avances administrativos y desafíos político-culturales. Frontera Norte 16: 0.

NIETO, RAUL&NIVON, EDUARDO

1993 “Etnografía, ciudad y modernidad: hacia una visión de la metrópoli desde la periferia urbana”, en Alteridades, 3 (5): 66-77.

MONTEZEMOLO, FIAMMA

2005 Tijuana no es Tijuana. Representaciones en fragmentos al margen de la frontera. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, julio-agosto.

2009 "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini" en *Alteridades*: 143-154.

NIVÓN, EDUARDO

2003 "Las contradicciones de la ciudad difusa" en *Alteridades*: 15-23.

1998 "La comunidad en cuestión" en *Mirar la ciudad desde la periferia*, FFyL, UNAM (Tesis de doctorado en antropología).

OCAMPO, PABLO

2004 *Periferia. La heterotopía del no-lugar*. *Urbano009*: 92-95.

OJEDA-REVAH *et al.*

2008 *La cuenca binacional del río Tijuana: un enfoque biohistórico*. *Economía, Sociedad y Territorio VIII*: 517-548.

OVALLE, LILIAN

2005 *Muros/Códigos restringidos*. *Culturales I*: 141-145.

PAVEAU, MARIE

2010 *Le discours des objets. Pratiques et techniques de circulation, entre clandestinité et exhibition discursive*. *Çedille*. *Revista de Estudios Franceses*: 178-183.

PEREA, SERGIO

2008 *Estrategias para entender la ciudad a partir del concepto de Heterotopías*. *Revista de Arquitectura*: 26-33.

PIÑEIRA DAVID (COORD)

1985 *Historia de Tijuana. Semblanza general*, UABC/XI Ayuntamiento de Tijuana.

1991 *Los orígenes de Ensenada y la política nacional de colonización*, Tijuana: UABC-Gobierno del Estado de Baja California, Grupo Cultural Septentrión.

PONCE, ANTONIO

2002 Historia de Baja California De Cueva Pintada a la Modernidad.

QUIJANO, HEBER

2008 Noticias del mes de mayo: el graffiti y la estética del antiautoritarismo cortaziano. Contribuciones desde Coatepec 014: 47-59.

RAMOS, JOSE

2002 Seguridad pública fronteriza: Gestión, contexto y redefinición de políticas. Frontera Norte 14: 0.

SASSEN, SASKIA

2001 The City: Between Topographic Representation and Spatialized Power Projects Source: Art Journal, Vol. 60, No. 2: 12-20.

SHEON, AARON

1976 The Discovery of Graffiti Art Journal, Vol. 36, No. 1 (Autumn): 16-22.

SIERRA, LUIS

2008 El poder de la palabra: o la "mirada inversa" de Michel de Certeau sobre el mayo francés. Signo y Pensamiento XXVII. 53: 346-351.

SIMONELLI, CARLOS

2002 Cambios recientes en la migración y en la inserción laboral en Tijuana, entre 1990 y 2000. Papeles de Población 8: 0.

SMITH, PETER

2001 Transnational Urbanism. Locating Globalization. Blackwell, Malden.

2005 Power in Place/Places of Power: contextualizing transnational research.

TARRENCE & STOCKER *et al.*

1972 Social Analysis of Graffiti: The Journal of American Folklore, Vol. 85, No. 338 (Oct. - Dec., 1972): 356-366, Publicado por: American Folklore Society American Folklore Society.

TELLEZ, MARIA& TREJO, ALMA

2007 Vigilancia y control en la frontera México-Estados Unidos: efectos en las rutas del flujo migratorio internacional Papeles de Población [en línea] 13 (enero-marzo).

TÖNNIES, FERDINAND

1947 Comunidad y sociedad [1887], trad. de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires.

WALZER, ALEJANDRA

2010 Arte y Publicidad: Elementos para debate. Aesthesis: 296-306.

WILSON, PATRICIA

1992 Exports and Local Development. Mexico's New Maquiladoras, Austin, University of Texas Press.

WIRTH, LOUIS

1988 "El urbanismo como modo de vida" en bifurcaciones [online]. núm. 2, otoño (2005) www.bifurcaciones.cl

ZENTENO, RENÉ

1993 Del rancho de la Tía Juana a Tijuana: una breve historia de desarrollo y población en la frontera norte.

Anexo

En la ciudad de Tijuana es posible encontrar una gran diversidad de graffiti. Las marcas “indelebles” que dejan los sujetos que se dedican a éste dotan a la ciudad de una característica peculiar; considero inimaginable algunos espacios urbanos como lo son las calles Tijuana sin éste tipo de tatuajes temporales que nos hablan de la presencia de unos “otros”, aquellos sujetos que la mayor de las veces están ocultos en los márgenes. Sujetos que se mueven en la ciudad y la vislumbran desde una perspectiva distinta. Sujetos que juegan con la alteridad y la manifiestan en un nivel quizás distinto, hablo de una alteridad sin contacto físico inmediato. Porque tras ver una marca que anteriormente no estaba, automáticamente –o quizá después- nos preguntamos por el rostro del autor de la misma.

El graffiti en la mayoría de las ocasiones se convierte en una forma de vida, en una forma de expresarse, de ser y de estar. Hablar de este fenómeno en una tesis no agota las posibilidades de interpretación de las imágenes mismas. Las imágenes nos muestran trozos de la realidad, una realidad que no está definida por lo sólido que nos rodea.

Los motivos por los cuales se hace un graffiti varían y por lo general jamás se puede llegar con certeza a una aproximación de las motivaciones del autor sin ir directamente a preguntárselo.

Con el graffiti –entre otro tipo de arte urbano- la urbe se transforma en un lienzo, mejor dicho, los sujetos la transforman en un crisol donde se funden líneas, colores, estilos, motivaciones, ideas, ideologías, metas...

A continuación presento parte del material fotográfico “recolectado” en mis dos estancias en esta ciudad, tratare de que todo quede a la interpretación del lector, la narrativa de las imágenes son las imágenes en sí mismas.

Se incluye en esta exposición casi todo tipo de marca, letra, pega, intervención e impronta que se ha podido fotografiar.



















