

01966

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE PSICOLOGÍA
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**“CULTURA URBANA JUVENIL:
EXPANSIÓN DE LOS CREW’S Y DEL GRAFFITI EN
LA CIUDAD DE MÉXICO”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN PSICOLOGIA SOCIAL
PRESENTA:**

ALEJANDRO SÁNCHEZ GUERRERO

**DIRECTORA DE TESIS:
COMITÉ DE TESIS:**

**DRA. MA. EMILY R. ITO SUGIYAMA
DR. ADRIAN MEDINA LIBERTY
MTRA. MARITZA URTEAGA CASTRO POZO
DRA. LUCIANA ESTHER RAMOS LIRA
MTRO. ALFREDO NATERAS DOMÍNGUEZ**

SUPLENTES:

MÉXICO, D.F. 2005

m 343553



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Verónica Venegas Romero, a quien desde la distancia comencé a amar y ahora es la compañera de mi vida.

Sea esta construcción de sentido, un tributo a la tripulación que navegó conmigo durante aquellos años en los que comprendí el absurdo orden del sentido: a Alma Colín, Jorge Mendoza, Juan Soto, Cuauhtémoc Chavez, Rafael Luna, todos ellos miembros del honorable Círculo de Balbuena.

INDICE

INTRODUCCIÓN

0. Vida cotidiana y urbanismo

CAPÍTULO 1. Los jóvenes y las manifestaciones culturales urbanas

1.1. La ciudad como espacio vivido

1.2. De lo cotidiano a la objetivación de lo vivido: el requisito en la construcción de identidades

1.3. La incertidumbre de lo real

1.4. La irrupción de lo imborrable: Los jóvenes en México

1.4.1. Una escalera al cielo: la educación

1.4.2. El pan de cada día: el trabajo

1.4.3. La posibilidad en el horizonte: la migración

1.4.4. La sagrada: la familia

1.4.5. El llamado a la vida: la sexualidad

1.4.6. La función debe continuar: la política

1.5. La juventud como construcción social

1.6. Identidad juvenil urbana

1.7. La dimensión política de la identidad juvenil urbana

CAPITULO 2. La pigmentación del pensamiento

2.1. La convencionalidad del recuerdo

2.1.1. El mensaje de los contenidos: las pintadas

2.1.2. El mensaje de las formas: el graffiti

2.2. La pigmentación y decoración urbana

2.3. El contragolpe oficial: el rescate de la calle

2.4. De la transgresión discursiva a la acción pragmática

2.5. Entre la Pasión y la Rebelión, un ejercicio para la dicotomía analítica

CAPÍTULO 3. La fugacidad de la mirada o el método de investigación

- 3.1. *Objetivo general*
- 3.2. *Objetivos específicos*
- 3.3. *Instrumento*
- 3.4. *Población de trabajo*
- 3.5. *Categorías de análisis*
- 3.6. *Procedimiento*
- 3.7. *Rumbo de la investigación*

CAPITULO 4. La traducción de los vestigios o los resultados de las entrevistas

4.1. *Proceso de elaboración*

- 4.1.1. La dedicación y el tiempo de maduración
- 4.1.2. La conversión pictórica del lugar
- 4.1.3. Los instrumentos y utensilios de trabajo
- 4.1.4. Los riesgos y peligros del graffiti
- 4.1.5. Los tipos de graffiti
- 4.1.6. La velocidad en el trazo

4.2. *El contenido de este arte callejero*

- 4.2.1. El significado de los graffiti
- 4.2.2. La importancia del estilo en el trazo
- 4.2.3. La autoría de los graffiti
- 4.2.4. Lo clandestino y lo ilegal
- 4.2.5. Antecedentes a su elaboración
- 4.2.6. Imágenes asociadas a su origen
- 4.2.7. Marginación: de la aceptación al rechazo
- 4.2.8. Temas de referencia

4.3. *La tripulación*

- 4.3.1. La génesis de los crews
- 4.3.2. Significado del crew
- 4.3.3. Principios de regulación al interior del crew
- 4.3.4. Principios de regulación entre diferentes crews
- 4.3.5. Relaciones con otras organizaciones diferentes
- 4.3.6. La filosofía de los crews
- 4.3.7. La tendencia a la expansión

4.4. *Conflictos*

- 4.4.1. La pantomima de la corrupción
- 4.4.2. Diferencias con otros grupos juveniles
- 4.4.3. Conflictos con otras personas diferentes
- 4.4.4. Los actos de represión
- 4.4.5. Las condiciones de empleo

4.5. Actividades juveniles

- 4.5.1. Inconformidad
- 4.5.2. Demandas
- 4.5.3. Lugares de Reunión
- 4.5.4. La música y el baile
- 4.5.5. Actividades que desarrollan
- 4.5.6. Pautas de Organización
- 4.5.7. Drogas permitidas socialmente
- 4.5.8. Drogas no permitidas socialmente
- 4.5.9. El atuendo y la vestimenta

4.6. Identidad

- 4.6.1. Alteridad
- 4.6.2. Exclusión
- 4.6.3. Forma de ser
- 4.6.4. Formas de hacer
- 4.6.5. Metas
- 4.6.6. Grupos de referencia

CAPÍTULO 5. Discusión: la seducción del espíritu urbano

El tag: ¿Delimitación-apropiación del espacio público?

Las bombas: la explosión de la pigmentación urbana

El crew, la nave de tripulación colectiva

La ciudad vista desde un cristal sucio

Conclusiones: lo reflexivo como estilo de *mirar*

Bibliografía

Anexo: Guía de entrevistas

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es analizar teóricamente una de las prácticas juveniles urbanas: el graffiti y a los procesos de identidad que regulan las interacciones sociales al interior de los crew's (*tripulaciones*). Utilizando referentes de los métodos cualitativos de investigación, se realizaron entrevistas semi-estructuradas, a través de las cuales se exploraron las representaciones en torno a la cultura urbana, la identidad social, la organización y estructura de los crew's, y los significados y estilos del graffiti; estas entrevistas se realizaron a jóvenes graffiteros, principalmente del oriente de la zona metropolitana de la Ciudad de México. El levantamiento de imágenes relacionadas con esta actividad y el uso de técnicas de observación, fueron mecanismos importantes para recabar información de análisis. Con todo esto, se logró hacer un acercamiento a la práctica del graffiti para ubicarla como parte de un proceso simbólico de *decoración urbana* que convierte y trasforma un espacio público en algo más cercano y propio; un proceso de apropiación de un lugar que inicialmente podría percibirse como ajeno, pero por los afectos generados en su transformación, hacen que ese lugar se convierta en un entorno envolvente y en una extensión de su forma de pensar y actuar. El graffiti al expandir las fronteras de la interacción social, crea huecos en el entorno urbano, mismos que motivan su decoración para dar paso a la incorporación del espacio, lo que a su vez genera identidad con el espacio y convierte al sujeto en parte de ese ambiente que envuelve al lugar, anclando al sujeto con el espacio al ser un territorio cargado de significación. En este sentido, el graffiti se convierte en una lectura afectiva de lo urbano, la decoración sobre el lugar, transforma, en el acto mismo de su pigmentación, una pared, pues éste no es sólo un espacio vulnerable a la acción del spray, sino es también es un espejo para el reflejo de pensamientos.

INTRODUCCIÓN

0. *Vida cotidiana y urbanismo*

En el umbral del siglo XXI, bajo la lógica del pensamiento occidental, se afianza la ostentosa ilusión de la unificación mundial, impulsando el relativismo cultural y la crítica al eurocentrismo (Troncoso, 1988). El desconstruccionismo de la modernidad «interpretado como el esfuerzo por diagnosticar el 'fin' de la modernidad» es inteligible sólo a partir del constructo de la posmodernidad¹, el cual crea y mantiene sus propios principios en la regulación del poder y en las formas de interacción cultural en un contexto político, social y económico determinado. La perspectiva posmoderna de las distintas sociedades es enteramente diferente por encerrar en sus principios, nociones estrechamente ligadas a la hiperindustrialización, al inacabable desarrollo de la tecnología, a los avances en los sistemas de comunicaciones, la globalización económica mundial y el reordenamiento de la intervención del Estado, entre otras cosas. Sin embargo, estos aspectos poco tienen que ver en la cristalización de la vida cotidiana, la cual transcurre comúnmente en un marco de crisis que involucra y afecta a la mayor parte de los ámbitos de la vida social, provocando un déficit en el bienestar social «*sobre todo en los países del llamado 'tercer mundo'*» y la utilización de la represión e incertidumbre psico-colectiva como formas de control social.

El proceso de la globalización mundial demanda la incorporación de amplios sectores de la población «*aunque de la misma forma sustenta la exclusión étnica y clasista de otros sectores*», que contribuyan al sostenimiento de los mecanismos de regulación políticos y económicos; en un marco en el cual, el discurso de lo público se desliza por la desconfianza y la falta de credibilidad hacia el sistema ideológico y a las instituciones que lo sustentan. Las posibilidades de un desarrollo social ya no tienen una correspondencia directa con la noción de progreso que modifica y acelera otros ámbitos

¹ El panorama construccionista posmoderno es sumamente amplio, aunque es posible abordarlo desde cuatro preocupaciones básicas: el pensamiento sobre el fin de los historicismos, el tema del fin de la metafísica y la consecuente tarea de replantear nuestra concepción de verdad, la muerte del sujeto, y las "aventuras" de la diferencia (Cfr. Troncoso, 1988).

de interacción. La mirada retrospectiva suaviza el impacto de la conciencia histórica, esto es, si se analiza el periodo de la posguerra y la crisis de los sistemas sociales de producción, la polarización mundial en el orden capitalismo-socialismo, el contrarevés de los triunfos bélicos de la revolución cubana, de la autodeterminación de Vietnam y Afganistán, y la posterior caída del muro del Berlín, por ejemplo, cristalizaron la sincronización cultural y que posibilitó las diferenciadas identidades colectivas que se vislumbraron abiertamente en las revoluciones culturales en las décadas posteriores a la segunda mitad del siglo. Las llamadas contraculturas que surgen en este contexto construyen referentes simbólicos diferenciados de las figuras de poder o dominantes, es decir, el análisis de la contracultura no puede explicarse en sí misma, sino que se requiere ubicarla a partir de los reordenamientos fundamentales del poder, en sus interrelaciones con otros grupos y acciones que constituyen el todo social.

La limitante que muchos grupos sociales tienen como opciones de expresión y las políticas culturales represoras que regulan su interacción, son puntos clave para comprender la génesis de los movimientos contraculturales que arremeten contra el *status quo* en un intento de contrarrestarlo y abrir cauces de expresión a diferentes formas de apreciar la realidad. La contracultura no necesariamente se estructura organizadamente. El rechazo que la motiva a generar estilos de pensar, representar, opinar sobre algo establecido, puede ser identificado en estilos de vida, mismos que pudieran no reconocerse como contraculturales: el cine, la música, el teatro, la pintura, entre otros, constituyen medios expresivos donde frecuentemente pueden ubicarse posiciones contraculturales, sin que necesariamente sean éstas marginadas o desaprobadas, como suele suceder cuando sus actores están involucrados en los llamados movimientos juveniles.

En México, como en muchos otros países, se pueden encontrar fuertes antecedentes de movimientos sociales. Esto dice mucho del tipo de régimen político imperante y del pensamiento de su sociedad civil, pues son elementos indispensables en el análisis de las transformaciones y reestructuraciones culturales de una sociedad. Las contraculturas esquematizan sistemas de poder y estilos de resistencia, pero además son un elemento

para comprender mejor el funcionamiento de las estructuras sociales y los mecanismos que utilizan para lograr cierto dominio en un colectivo. Los movimientos contraculturales han surgido paralelamente al mantenimiento de conservadurismos y convencionalismos sociales que han dejado de operar en la convivencia cotidiana de una sociedad, la contracultura ha sido el espacio que agrupa a personas con un mismo ideal, pensamiento o simplemente por el estilo de vida que se han propuesto llevar, aun cuando esto implique alterar las normas y costumbres de una sociedad.

La cimentación de las bases de una cultura urbana entre la población joven de nuestro país es indudablemente uno de los retos que demandará la consolidación de una auténtica convivencia democrática en el futuro de toda ciudad. Su estudio implica no sólo considerar la pura descripción del comportamiento juvenil o su participación esporádica en los múltiples sucesos públicos de la vida cotidiana, sino además llevar al plano de la discusión teórica, cada uno de estos elementos significativos de los jóvenes a través de los cuales se identifican con cierto tipo de prácticas socioculturales y toman una posición más o menos definida respecto a lo que podríamos considerar como “*su visión del mundo*”. Actualmente, es prácticamente imposible sostener que se cuente con argumentos sólidos para negar la existencia de formas de organización juvenil sumamente complejas y casi inaccesibles para quienes no comparten su universo de significados, como es el caso de los *crew's* que se han convertido en un referente alternativo, para ciertos jóvenes, a lo que se conocía (y aún se sigue conociendo) como la banda, entendida ésta como la agrupación flotante de actores sociales identificados no sólo por su sentido de pertenencia al barrio, a la calle, sino también por la construcción de referentes simbólicos compartidos que se generan en los procesos de comunicación intersubjetiva de la vida cotidiana.

Tanto la actual organización de jóvenes en torno a los *crew's*, como las diversas manifestaciones culturales de estos grupos, como son los graffiti, en algunas de sus diversas variedades (*placas, bombas, piezas, rayones en cristales* conocidos como *sucios* o las calcomanías llamadas *stikets*), adquieren un sentido de interés psicosocial cuando se le observa y analiza bajo parámetros sociohistóricos: su conocimiento y comprensión

es equivalente a conocer y comprender algunas de las formas de pensamiento y sentir colectivas en un espacio y tiempo determinados; es una forma alternativa de estudiar la construcción y mantenimiento social de la realidad que determinados grupos hacen. De tal forma que el contenido sociocultural que se encuentra latente en las *pintas* y *rayones callejeros*, es esencialmente un medio comunicativo de las posturas contestatarias de grupos que, por lo general, encuentran restricciones para expresar su opinión y contribución en la vida pública de una sociedad de la cual todos formamos parte y, que por lo tanto, nos da el derecho de definir nuestra posición política. A las manifestaciones que son producto de la cultura urbana, como el caso del graffiti juvenil, podemos considerarlas metafóricamente como aquellos *crisales* en los cuales toma forma una perspectiva muy particular y alternativa de la participación de los jóvenes en la vida política, en este caso, de la ciudad de México. Entendemos aquí a la política, no como la práctica institucionalizada de la búsqueda del *poder* y *control social*, sino como la libre manifestación de los intereses públicos de quienes habitan en la *polis*.

Es en este sentido en que la presente investigación sobre cultura urbana juvenil, y en lo que particularmente se refiere a su manifestación a través de las diferentes formas de la elaboración del graffiti, constituye un paso importante para la generación del conocimiento riguroso y sistemático que requiere la comprensión de lo que implica el «*ser joven*» en la vida contemporánea y, de esta manera, definir líneas de acción e intervención que contribuyan de manera más efectiva a responder a las demandas de inclusión y participación que solicitan los jóvenes de nuestro país para la construcción de un mundo más justo y equitativo.

CAPÍTULO 1. Los jóvenes y las manifestaciones culturales urbanas

Como todo tipo de manifestación cultural, a lo largo del tiempo, el matiz de las manifestaciones juveniles está innegablemente matizado por las condiciones sociohistóricas en que ocurren, lo cual motiva a tratar de identificar y comprender el contexto específico donde tienen lugar tales manifestaciones. En este sentido, resulta importante traer a la discusión analítica el mayor número de elementos que integren y den sentido a las prácticas sociales del lugar, y esto, no sólo por motivos escénicos, sino fundamentalmente comprensivos.

Partiendo de la idea de que un hecho concreto de la realidad toma un determinado sentido, dependiendo del lugar en que ocurre y del grupo social que le interpreta, entonces se justifica la razón por la cual centrar la mirada no sólo en el hecho, sino particularmente, en el contexto donde se produce y la relación que los grupos sociales establecen con el mismo. Así en el ejercicio comprensivo de las culturas juveniles, se considera fundamental, no sólo la descripción física de lo urbano: de lo que se constituye el espacio, no es sólo lo que es posible de ser observado, sino sobre todo, se encuentra constituido por lo que simboliza el propio espacio y todos los posibles objetos susceptibles de simbolizar por parte de quien los observa, en otras palabras, el conocimiento del entorno es el conocimiento de la forma de percibir el entorno.

1.1. La ciudad como espacio vivido

Con frecuencia, se suele escuchar que la *vida* de cualquier persona está hecha de recuerdos, lo cual resulta ser muy cierto: el recuerdo constituye el principal referente para comenzar a reconstruir cualquier historia, sea esta algo que realmente sucedió o el producto de la imaginación. Es decir, los recuerdos no necesariamente tienen que derivar de cosas ciertas o acontecidas, sino que también se alimentan de lo falso o de algo que

nunca ocurrió, tal es el caso de las mentiras que de tanto contarse pasan a formar parte lo verosímil. Todo lo que es susceptible de ser pensado está ligado a recuerdos. Pero ¿de qué están hechos los recuerdos? Sin duda alguna, las respuestas más acertadas referirían de una u otra forma que están hechas de *imágenes* y a su vez, las imágenes de lugares (Fernández, 1991): cualquier acontecimiento recordado implica en sí mismo el referente a un espacio en particular, a un escenario que otorga un determinado significado al acontecimiento recordado.

Nos referimos al concepto de espacio, siguiendo la conceptualización que Pablo Fernández (1996) hace del mismo "*El espacio es un objeto envolvente que contiene objetos envueltos*" (Fernández, 1996: 244), esto es, está definido por un adentro/afuera, por un interior/exterior, donde todo lo que está al interior (objeto envuelto) es en sí mismo un exterior (objeto envolvente) que lo contiene, lo que le hace constituir otro espacio. Lo anterior implica, según Fernández, por un lado, hablar de contornos, los cuales constituyen los puntos en los que se detiene el alcance de la percepción sobre un ambiente (las paredes de una recámara, cuando por ejemplo, una pareja de amantes lo delimita como su espacio), y, por otro lado, hablar de huecos, entendiendo por éstos, aquello que queda entre los objetos que integran un espacio y no son percatados, no obstante que son estos huecos los que conectan, unifican y cohesionan los objetos en un solo espacio. De esta manera, mientras que en los contornos hay estabilidad y posición, en los huecos se da la acción, es decir, los procesos de movimiento a través de los cuales los contornos de un espacio pueden ser desplazados, creados, transformados o destruidos sólo son posibles bajo la existencia de los huecos; por lo que podemos afirmar que son en éstos donde tiene lugar cualquier interacción social, y cuando nos referimos a interacción, por principio, debemos entenderlo como un proceso comunicativo, de ahí su potencial movilizador. El espacio cambia y se modifica porque los espacios también están contruidos simbólicamente de afectos. El lenguaje, que es base en los procesos comunicativos, forma parte por sí mismo de los contornos de un espacio, lo cual puede observarse si se recuerda que las definiciones de un idioma contenidas en un diccionario, actúan literalmente como demarcaciones o delimitaciones de los contornos de los objetos que describen.

En términos analíticos, el lugar en donde sucede alguna interacción entre dos (o más) personas *contextualiza* e, incluso, modifica el sentido de esa relación, de tal forma que puede hacerse referencia diferenciadamente al espacio que crea por sí misma la interacción social y al espacio que se construye como consecuencia de esa interacción. El alto grado que tiene el espacio como factor explicativo para entender las alteraciones en que se manifiesta el comportamiento social, puede quedar más claramente sustentado, si recordamos qué tanto la conducta de cualquier persona varía en función al lugar en que se encuentra. Existe la posibilidad de que pueda atribuirse tal variabilidad comportamental a factores de personalidad o a la influencia de las personas con quienes se interactúa, pero habría que enfatizar que en la textura del espacio también están integrados todo tipo de afectos que pueden desprenderse del mismo y de las personas que se encuentren en él: podemos actuar y sentir de manera diferente ante la misma persona cuando los escenarios cambian. Así, la imposibilidad de acceder a una predicción absoluta del comportamiento humano ha provocado que antiguos paradigmas en las ciencias sociales se hayan derrumbado como hegemonías explicativas.

Los escenarios que nos rodean no pueden verse tan sólo como el contexto que delimita nuestra acción; en efecto, acción y espacio son dos dimensiones cuya existencia es inimaginable desde un punto de vista lógico si no se consideran en relación (Corraliza, 1995). Si se considera que toda acción está determinada por la cultura que ha modelado al individuo que la ejecuta, también podríamos argumentar que el espacio donde acontece la acción, no sólo es un lugar físico, sino eminentemente simbólico. Es decir, el espacio se constituye en un lugar vivido en la medida que se le carga y genera significados.

Para entender el significado que tiene cualquier conducta, es importante hacer referencia a los escenarios en que acontece. El recuerdo de acontecimientos, rostros, sentimientos, olores, presentimientos, palabras, lleva al recuerdo de lugares, porque éstos anclan la vivencia de individuos, definen sus contenidos y ayudan a reconocer y a recuperar esas

mismas vivencias; lo que podemos nombrar como las *circunstancias* de cualquier acción forman parte de la misma experiencia recordada.

Los escenarios de una interacción social son producto y objeto, al mismo tiempo, de una connotación personal, emocional y simbólica. Tales connotaciones constituyen los indicadores más adecuados de los contenidos de la experiencia del lugar; donde dicha experiencia emocional y afectiva penetra sustancialmente la forma y estrategia a través de la cual los sujetos definen su relación con el lugar. En la definición que se hace del lugar, se incorpora una compleja red de significados que da el sentido que ese lugar tiene en la vida de cada sujeto, tanto en los recuerdos que podemos tener por la experiencia de un acontecimiento, como por la acción que se ejecuta y, con posteridad, esta configuración que se hace del lugar, se convierte en un conjunto de restricciones y/o posibilidades para futuras acciones; algo muy cercano a lo que Montesquieu (1748) afirmaba respecto al orden social en el nacimiento de las sociedades: *las reglas de la república establecen las instituciones y, después, las instituciones moldean las propias reglas.*

Cuando se analiza una determinada acción hacia algún objetivo determinado, surge la inquietud en relación con el grado de efecto que tendrán las variables ambientales que intervienen; es decir, el nivel de compatibilidad entre las posibilidades y recursos que ofrece el ambiente y las metas o intenciones de cada uno de los sujetos. Entre los teóricos que más se han preocupado por entender la compatibilidad sujeto-ambiente, está Kaplan (1983) quien plantea que el ambiente constituye el marco o escenario en el cual el individuo desarrolla planes, que son al mismo tiempo objeto de la restricción que supone el propio escenario, a lo cual llama *carácter restrictivo del ambiente*. Desde su perspectiva, tanto el ambiente que rodea a los sujetos es una fuente de estimulación, como de la misma forma los sujetos, que están al interior de un escenario, no son sólo receptores pasivos, sino que también ejercen una acción activa sobre esa estimulación. Por esto Kaplan insiste en la necesidad de estudiar conjuntamente la actividad del sujeto en función de la estimulación ambiental y las características del ambiente en función de la acción del propio sujeto.

Tanto teórica como metodológicamente, resulta inconsistente abordar el análisis de cualquier manifestación humana separadamente del lugar en que ocurre, "[...] *los lugares anclan las vivencias de los sujetos, definen sus contenidos y ayudan a reconocer y a recuperar esas mismas vivencias*" (Kaplan, 1983:45). El significado que tiene cualquier acontecimiento está íntimamente relacionado con el lugar en que sucede: los sonidos, olores, sensaciones, estados de ánimo, etc.

El centro de la vida contemporánea está conformada esencialmente por un sentimiento urbano, la mayor parte de los seres humanos vivimos en ciudades; el estilo urbano ha dejado de ser un medio de vida para convertirse en un fin en sí mismo. "*La ciudad ya no es lo contrario del campo, sino el alma del siglo veinte: el espíritu contemporáneo es urbano hasta en el desierto*" (Fernandez, 1991: 10). Incluso algunos de los grandes ideales del pensamiento moderno como la consolidación de la convivencia democrática a través del fortalecimiento de la sociedad civil parecen tener mayor sentido cuando se les refiere desde las dimensiones de la ciudadanía y de la ciudad. Actualmente, en diversas áreas de investigación en las ciencias sociales, se ha otorgado una importancia fundamental al conocimiento y comprensión de los elementos que subyacen a la noción de cultura urbana en los parámetros de la vida occidental moderna. La cultura urbana la entendemos como la distribución de conocimientos sociales, construcción de objetos colectivos y ocupación de espacios logrados paulatinamente, que han sido internalizados en determinados sistemas de creencias, concepciones, sentimientos y evaluaciones que una población construye en los escenarios de las urbes contemporáneas. En estos términos es que la cultura urbana tiene sus principales orígenes en la interacción cotidiana de las colectividades y en los mecanismos que permiten realizar consensos sobre la realidad social en determinado momento sociohistórico de su desarrollo.

"El acto de la relación social puede ser entendido como el acto de llenar un espacio" (Corraliza, 1995:44). Una ciudad como objeto, fuera de la imagen de las relaciones sociales que acontecen en ella, puede ser imaginada en tonalidades negras y blancas. Su pigmentación es posible cuando se piensa o se habla de ella a partir de los

acontecimientos concretos que día tras día y noche tras noche le otorgan sentido de movimiento y con él, de vida. El contexto urbano es una disposición de mediación entre los seres humanos, de ahí la importancia de hacer explícito lo que bien podría considerarse como algo intangible e innecesario de ser discutido por el carácter cotidiano que sustenta a un estilo de vida tan generalizable al ciudadano, es decir, por suponerse que toda sociedad moderna tendería a procesos cada vez más elevados de urbanización.

Lo urbano, considerándolo como una construcción social, mantiene, recrea y recicla los estilos de interacción de los actores sociales, que desde ya, nacen y crecen en un contexto, que si bien no siempre es urbano, está ansioso por serlo "*El espacio que nos rodea no es sólo el mero continente de la acción; es también el lugar que se crea con la acción*" (Corraliza, 1995: 44). Un proceso dialéctico, que icónicamente adopta la figura de la creación de un resorte que se expande de un punto o centro en sentido centrífugo en el espacio: la casi imposibilidad de reaccionar de una forma distinta a la acotada por nuestros parámetros de lo urbano. En este sentido, lo urbano como el alma de la ciudad, más que una característica geográfica del contexto, es una actitud y posición ante las cosas.

Pero, ¿por qué pareciera que el lugar vivido, en este caso la ciudad, nos envuelve y seduce para seguir siendo parte del mismo? ¿Cuál es la razón por la cual se genera un sentimiento de pertenencia a un lugar específico? Volvamos entonces a lo afirmado acerca de los recuerdos: todas las experiencias, situaciones o acontecimientos sobre las cuales está formada la historia individual y colectiva de cada sujeto, se adhieren al lugar en que se ha vivido, porque este no sólo representa un marco físico de interacción, sino un territorio cargado de significación. De esta forma, tal como lo refiere Corraliza (1995: 46), "*el lugar en sí, o aspectos particulares de él, adquieren un valor para el sujeto ajeno a sus características reales del momento particular en el que el sujeto lo experimenta*". Por ello es que el sólo análisis descriptivo resulta insuficiente para comprender los significados que envuelven a un lugar y en función de los cuales adquiere sus cualidades que lo hacen diferente a cualquier otro. Los mecanismos a través

de los cuales se construyen los significados que se generan en un lugar específico y, a su vez, lo constituyen como un espacio de identidad para un determinado grupo, puede ubicarse en la interacción cotidiana entre los grupos, el ambiente y los imaginarios sociales que median a los dos primeros.

1.2. De lo cotidiano a la objetivación de lo vivido: el requisito en la construcción de identidades

Los acontecimientos, sucesos y pensamientos que ordinariamente se presentan en la vida de cualquier sujeto, constituyen lo cotidiano, es decir, aquello de lo cual estamos tan acostumbrados a oír, ver, escuchar, sentir día con día, y que comúnmente no es necesario validar por la razón o la reflexión. La vida cotidiana forma parte de un mundo con un significado coherente que se traduce como *la realidad*, la cual no sólo se da por establecida por los miembros de un determinado grupo o colectividad en los comportamientos más significativos de sus vidas, sino que además, se origina desde sus pensamientos y sentimientos, además de que es sustentado como real por éstos, lo cual permite la construcción de un mundo intersubjetivo llamado *sentido común*.

La conciencia generalmente emerge bajo una forma intencional y siempre apunta o se dirige a objetos de una realidad establecida. El objeto de conciencia se experimenta como parte de un mundo físico exterior y se aprehende como elemento de una realidad subjetiva interior. La vida cotidiana se percibe como una realidad normal y evidente por sí misma, es decir, constituye una actitud natural, de tal manera que se presenta como una realidad objetivada, o sea, "[...]constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes que yo² apareciese en escena. El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente la objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstas adquieren sentido y dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para mí" (Berger y Luckman, 1968: 28). El conductor en la construcción social de la realidad a partir de la intersubjetividad, es precisamente, el

orden del lenguaje, porque lo *real* tiene la capacidad de existir en tanto que se interactúa y se mantiene una comunicación continuamente con *un otro*. Además, la posibilidad de su conciencia es también la posibilidad de que ese mundo pueda ser reconocido como un mundo intersubjetivo, por ser compartido con otro.

Aun cuando se pueden tener dudas y cuestionar los parámetros establecidos de lo real, esto tiende a minimizarse cuando el objeto de duda permanece existiendo rutinariamente en la vida cotidiana. Los estilos de vida urbanos de una determinada población es la reproducción de parámetros y patrones de conducta necesarios o adecuados para mantener y desarrollar los vínculos de interacción que permitan seguir manteniendo un equilibrio entre las características del contexto físico, el ambiente social y el entretejido simbólico que une a ambos en una sola unidad de significado. Es por ello que difícilmente es posible poder entender esta unidad en forma fracturada, sin el entretejido que le otorga consistencia como estilo de vida definido: resulta difícil poder recordar la imagen que resulta de la incompatibilidad que existe entre de una marcha por la defensa de la vivienda y el rostro de desesperación de los automovilistas por llegar a tiempo a su destino, sin ubicarlo en una circunscripción citadina.

Dentro de los estilos de vida que se estructuran como parte de lo que implica vivir en una metrópoli, está la normalización que logra desarrollarse ante situaciones complejas, por no decir agobiantes. De tal manera que los acontecimientos que comienzan a vivirse como una costumbre por su frecuencia, pasan a ser integrados dentro del sector *no problemático* de la vida cotidiana. Esto no quiere decir que los conflictos viales en una ciudad no sean un problema, lo son, pero con un nivel de mayor tolerancia, motivado por la percepción del sujeto y el contacto con esa situación; similar a lo que ocurre entre el nivel cada vez mayor de activo tóxico de un insecticida y el fortalecimiento de los anticuerpos en el organismo de una cucaracha.

En relación con los dispositivos que hacen factible que la resignificación de un objeto sea legitimada e introducida en un universo simbólico para ser mantenida como parte de

² El *yo* se entiende como la auto-conciencia en la vida cotidiana

la realidad ordinaria, Berger y Luckman (1968) afirman que esto es posible por un continuo proceso dialéctico, a través del cual, todo grupo social se apropia de los conocimientos que se generan en su interior: externalización, objetivación e internalización, los cuales no representan momentos temporalmente secuenciales.

Como en todo hecho dialéctico, el principio o inicio es puramente de carácter convencional, se puede empezar por analizar el proceso de internalización, que es entendida como "[...] *la aprehensión o interpretación inmediata de un acontecimiento objetivo en cuanto expresa significado, o sea, en cuanto es una manifestación de los procesos subjetivos de otro que, en secuencia, se vuelven subjetivamente significativos para mí*" (Berger y Luckman, 1968: 164). Esto no significa que se comprenda adecuadamente a un otro, pues incluso puede comprenderse de manera equivocada; sin embargo, la subjetividad de ese otro es lo que resulta objetivamente accesible de ser interpretado y llega incluso a ser significativo³. De tal manera que "[...] *la internalización [...] constituye la base, primero, para la comprensión de los propios semejantes y, segundo, para la aprehensión del mundo en cuanto realidad significativa y social*" (Berger y Luckman, 1968: 165). Todos y cada uno de los sujetos que forma parte de un grupo social, participa en un intercambio comunicativo que le es posible de establecer dado que comparten códigos y referentes semejantes de interpretación.

Por ejemplo, las charlas que suelen hacer las mujeres y hombres de avanzada edad en el patio de las vecindades sobre lo ocurrido a sus vecinos, seguramente resultan significativos para ese grupo, en tanto que se identifican como características que son compartidas y "*descubiertas*" desde su vivencia misma, y a su vez, como acontecimientos socialmente inevitables. De tal manera que el mundo, según la perspectiva de otros, pasa gradualmente a formar parte del mundo *particular* de cada

³ Leontiev, partiendo de la perspectiva de Vigotski, decía que "La internalización de las acciones, es decir, la transformación gradual de las acciones exteriores en interiores, mentales, es un proceso que se realiza necesariamente en el desarrollo ontogenético del hombre. Su necesidad se deriva de que el contenido central del desarrollo del niño radica en su asimilación de los resultados obtenidos por la humanidad en su desarrollo histórico" (Leontiev, 1965: 379)

sujeto⁴. Por esto se dice que la internalización tiene lugar cuando se produce la *identificación*. La identidad se define objetivamente como ubicación en un mundo determinado y puede asumírsela subjetivamente solo *junto con* ese mundo. La internalización de cualquier acto social, tiende a alejarse del punto de origen del cual partió, para ubicarse hacia dimensiones pertenecientes a un *otro generalizado*⁵. La formación del *otro generalizado* dentro de la conciencia, implica que los sujetos no sólo se identifican con otros concretos, sino con una generalidad de otros, esto es, con un grupo o colectividad específica.

El mantenimiento de la realidad objetiva, implica fundamentalmente la externalización de este mundo generalizado. El proceso por el cual estos productos externalizados de la actividad humana alcanzan el carácter de objetividad es a lo que se le llama objetivación⁶. En la relación que se establece entre el sujeto, producto y el mundo social, su resultado es dialéctico: el producto vuelve a actuar sobre el productor: de la misma forma lógica que la realidad se estructura por los grupos sociales a través de sus prácticas, ese proceso de estructuración pasa a ser gradual y simultáneamente un proceso estructurante de las mismas prácticas. Los tres momentos dialécticos que han sido descritos, es una forma de explicar la institucionalización de las relaciones sociales, que lleva a actuar a los sujetos como si poseyeran una realidad propia, además de que se le presenta como un hecho externo y coercitivo. Un objeto de la realidad tiende a perdurar cuando es objetivado, pero su significación tiende paulatinamente a modificarse, y con ella el objeto; lo cual acredita la dificultad para comprender cualquier hecho social, ya que constantemente adquiere diferentes significaciones.

⁴ El proceso ontogénico por la que se realiza la internalización es denominado socialización, la cual puede definirse como la inducción amplia de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o en un sector de él. Berger y Luckman hablan de dos tipos de socialización: a) socialización primaria, que es la primera por la que atraviesa todo sujeto; por medio de ella se convierte en miembro de una sociedad; y, b) La socialización secundaria, que es cualquier proceso posterior que induce al individuo ya socializado a nuevos sectores del mundo objetivo de su sociedad.

⁵ Berger y Luckman, emplean el concepto del otro generalizado, totalmente en el sentido de George Herbert Mead (1982): la abstracción de determinados "roles" y actitudes de otros significantes concretos.

1.3. La incertidumbre de lo real

Si bien el orden de lo social, en lo general, nos permite hablar de un proceso de institucionalización, en particular ese orden toma formas y matices distintos, según los grupos o colectivos a los cuales se haga referencia. Los acontecimientos que se producen en la vida diaria, las informaciones a las que tiene acceso, los comentarios que oímos, las conversaciones que se mantienen, las relaciones que se establecen con los demás, todo esto tiene un cierto grado de ambigüedad. Sin duda, la ambigüedad de la vida cotidiana cumple una función trascendental para generar cambios sociales: al no existir hechos acabados, sino en continua construcción y modificación, se abre la posibilidad para que cada persona se forme una opinión y elabore una *particular* visión de la realidad. Aunque decir que se hace referencia a una visión personal de un objeto, no es totalmente cierto: es imposible que la realidad se construya en un proceso meramente individual e idiosincrático. La adscripción que los sujetos hacen a distintos grupos, constituye una fuente de determinación que incide con fuerza en la elaboración individual de la realidad social, generando visiones compartidas de dicha realidad e interpretaciones similares de los acontecimientos que les suceden en la vida cotidiana.

Siguiendo a Tomás Ibáñez (1994), la realidad presenta una serie de propiedades que, aun siendo *realmente* constitutivas de la misma, no dejan de ser subjetivas. Son propiedades que conforman la realidad objetiva pero que resultan de las actividades cognoscitivas y, en términos más generales, de las actividades simbólicas desarrolladas por los individuos. "*Este punto de vista implica que la realidad tal y como es, está parcialmente determinada por la realidad tal y como es para nosotros, pasando a ser, en cierta medida, el resultado, o el producto, de nuestra propia actividad de construcción subjetiva de la misma*" (Ibáñez,1994:157). No es que existan diferentes realidades porque existan diferentes maneras de tratar la misma realidad objetiva, sino que existen diversas realidades porque la propia realidad incorpora en sí misma, y como parte constitutiva de sí misma, una serie de características que provienen de la actividad

⁶ El término "objetivación" se deriva del *Versachlichung* hegeliano/marxista

desarrollada por los individuos en el proceso que les lleva a formar su propia visión de la realidad.

Las nociones que se han revisado aquí de la forma en que la realidad se construye socialmente, son consideradas como sumamente importantes para comprender la lógica del pensamiento social, la manera en que las personas razonan los sucesos que se les presentan en su vida cotidiana y de las categorías que se construyen para dar cuenta de la naturaleza de la realidad. La manera en que se reacciona a la realidad no es de forma directa y mecánica ante sus características objetivas, sino que están mediatizada por una serie de procesos subjetivos que construyen la realidad ante la cual se reacciona.

1.4. La irrupción de lo imborrable: Los jóvenes en México

De manera paralela a la práctica de construcción y reconstrucción que los grupos sociales hacen de los parámetros, a través de los cuales regulan su estilo de interacción cotidiana, se encuentra la forma en que estas prácticas se traducen en observaciones particulares por grupos o colectivos más amplios y, por lo general, dominantes. Esta observación es un punto clave para la construcción del discursos de las instituciones representativas del orden sociopolítico, que tienen como finalidad ejercer un control sobre el orden social percibido, a través de constantes intentos por la concreción de un perfil estático y descontextualizado de las prácticas observadas. Son potencialmente constructoras de un discurso, en la medida en que se convierten en referentes obligados para la opinión pública.

En este sentido, el estilo de mirar se convierte en una forma de instituir lo que se observa. Bajo esta discusión instituyente del orden de lo social, la reflexión hacia los jóvenes en un contexto sociohistórico remite a considerar el peso político, económico, social y cultural que implica vivir en un país como el nuestro, donde el 29.6% de su

población total se encuentra entre los 15 y 29 años de edad⁷, sobre todo cuando la mayor parte de estos jóvenes vive en condiciones sociales y económicamente desfavorables para su desarrollo. Además, particularmente en términos políticos, la juventud mexicana juega un papel fundamental en la construcción de un sistema democrático⁸ que favorezca el desarrollo económico, social y cultural que se requiere para hacer frente, con éxito, a los cambios que a nivel mundial regulan las relaciones colectivas y políticas de los pueblos.

Con el propósito de apoyar el análisis de la condición juvenil en México, a continuación se presentan algunos datos que contienen dos de las principales fuentes de información con que actualmente se cuenta para conocer en términos numéricos las condiciones en que se encuentran los jóvenes en México.

La primera de estas fuentes es el informe de la CEPAL sobre Juventud, Población y Desarrollo para América Latina y el Caribe, la cual destaca, entre otras cosas, que la precariedad laboral ha ido en incremento en casi todos los países de América Latina, impactando de manera importante a los sectores jóvenes: según este informe, seis de cada diez nuevos puestos de trabajo que se generaron durante la década de los noventa correspondieron al sector informal, dando como resultado que el desempleo juvenil duplicara el desempleo total y se triplicara el de los adultos.

Por otra parte, la Encuesta Nacional de Juventud 2000 (ENJ, 2000), destaca la importancia de la vida urbana para los jóvenes a finales del siglo XX, pues indica una alta concentración en estos espacios donde se pueden encontrar a cuatro de cada cinco jóvenes; explicando con esto las múltiples expresiones juveniles con tintes manifiestamente urbanos. Esto, paralelamente a un también incremento en las

⁷ México es un país mayoritariamente constituido por niños y jóvenes: el 38.6% de la población son niños y niñas entre los 0 y 14 años de edad, en tanto que el 29.6% son jóvenes de 15 y 29 años; lo cual quiere decir que entre ambos grupos etarios se encuentra más de dos terceras partes de su población total (INEGI, IX Censo General de Población y Vivienda, 1990 y Conteo 1995, datos preliminares).

⁸ El 24% de ciudadanos registrados en la lista nominal utilizada en las elecciones federales de 1994 eran jóvenes entre los 18 y 24 años de edad, en tanto que el segmento etario que el seguía, esto es, quienes tenían entre 25 y 29 años representaba el 15% de la lista nominal; y el 52% de la mismos estaba conformada por la gente menor a los 35 años de edad.

concentraciones de pobreza y marginalidad, da como resultado que a la juventud se le pueda asociar con una carga importante de pobreza urbana.

1.4.1. Una escalera al cielo: la educación

La permanencia en el sistema educativo ha dejado de representar para los jóvenes una forma de inserción ventajosa en el ámbito laboral; es decir, un mayor nivel académico no necesariamente significa un mayor sueldo. Según la ENJ 2000, actualmente menos de la mitad de los jóvenes mexicanos se encuentra estudiando y casi todos dejan de hacerlo antes de cumplir los 35 años. Sólo una mínima parte de quienes dejan de estudiar es porque concluyen la opción terminal elegida. Los motivos cercanos a esta alta deserción están ligados a las presiones económicas que, desde tempranas edades, los impulsan a insertarse en actividades económicamente productivas.

Otro dato relevante de la ENJ 2000, es que se determinó que la mitad de los jóvenes no se encuentran satisfechos con los niveles de estudio alcanzados, pero 3 de cada 5 de ellos valoraron positivamente la educación recibida.

Quizá estos datos puedan ayudar a configurar determinado perfil de lo que representa para los jóvenes interactuar en su rol de estudiantes, pero existen otros muchos aspectos valorativos presentes en las motivaciones juveniles en torno al sistema educativo. En un intento por la recuperación de la subjetividad de los actores implicados, Jorge Baeza (2001), hace una revisión teórica del concepto de oficio alumno, tratando de hacer visible al sujeto en la cultura escolar, ejercicio que lo lleva a cuestionar las visiones homogeneizadoras que atribuyen desde fuera un sentido y significado para los jóvenes el ser alumno. En su trabajo, Baeza cita muy oportunamente una análisis a este respecto de Régine Sirota⁹ en el que puntualiza que cada estudiante le otorga un sentido subjetivo propio a la labor que él realiza como alumno.

El análisis de lo que implica ser alumno, para Baeza implica pasar gradualmente de una visión unilateral de los actores desde el sistema educativo, a un reconocimiento de la

⁹ Sirota, Régine (1993). «La métier d' élève», en Revue Française de Pédagogie, núm. 104, París

interacción y mutua cooperación entre sistema y sujeto. En la opinión de este sociólogo, significa reconocer que la formación de cualquier actor social implica, por una parte, un proceso de socialización a través del cual el individuo interioriza normas y modelos, pero, junto a ello, un proceso de subjetivación que lleva a una diferenciación que posibilita la identidad.

1.4.2. El pan de cada día: el trabajo

La inserción de los jóvenes en actividades económicamente productivas es notablemente heterogénea, además de que gran parte de ellos, el 64.7 %, ha trabajado alguna vez en su vida. Es decir, hay muchas probabilidades de que un joven trabaje a temprana edad y en actividades diversas. Mas de la mitad (55 %) de los jóvenes que trabajan, lo hacen paralelamente al estudio y este mismo porcentaje se encuentra en las llamadas ocupaciones informales, generalmente en el sector del comercio y servicios . De todos los que trabajan, solamente una mínima parte, 13%, manifestaron sentirse satisfechos con el sueldo que reciben.

En esta diversidad de actividades, un punto que se hace evidente es que el trabajo no representa un entrenamiento en aquellos casos de quienes trabajan y estudian pues el 80% de ellos considera que su actividad laboral no tiene ninguna relación con los estudios que realiza.

En este apartado, la ENJ 2000 establece que el trabajo ya no es un valor social. La ética deja de ser significativa para el trabajo cuando éste no cobra ningún sentido para un crecimiento personal y económico. De tal forma que el trabajo, como valor social incorporado en los discursos hegemónicos, sucumbe frente a los embates de la voracidad imparable del mercado y de la cultura del consumo, resultando paradójico que con todo esto, se pretenda reconocer desde una posición oficial el valor del trabajo pues, como lo dice la misma encuesta, es un absurdo que el costo de ir a ver una película a un cinema sea similar al salario mínimo o que éste, a penas alcance para comprar carne.

La publicación JOVENes, dedicó un número a tratar de captar a través de la discusión de varios especialistas sobre el tema del empleo juvenil¹⁰. En su editorial destaca el tránsito del modelo de desarrollo adoptado durante los años ochenta, que apostaba por el pleno empleo y la solidaridad sistémica, hacia la sustitución de estos dos pilares en los años noventa por la prioridad en la búsqueda de la estabilidad macroeconómica y el desarrollo de la competitividad en los mercados internacionales. Transición que amplió, de manera importante, los márgenes de inequidad social y, en materia de empleo dejó de ser prerrogativa la generación de empleos, siendo las generaciones más jóvenes las directamente mayor afectadas. Tanto las y los jóvenes que logran incorporarse al mercado laboral, lo hacen bajo condiciones muy desfavorables (Navarrete, 2000). Además de que el mercado laboral se ha flexibilizado a tal punto de que abundan los esquemas de contratación eventual y en condiciones sumamente precarias (De Garay, 2000)

1.4.3. La posibilidad en el horizonte: la migración

En el contexto nacional, el ser joven lejos de representar opciones reales para la superación, muchas veces representa la capacidad para poder desplazarse a otros rumbos en busca de esta superación. México, cada año expulsa a 350 mil jóvenes al vecino país del norte. Frente a una situación desfavorable como ésta, cuando los jóvenes buscan mejorar sus condiciones de vida, una de las opciones más cercanas se encuentra en la migración; aún cuando los jóvenes no representan una mayoría en los desplazamientos poblacionales con fines de mejora económica, esto ha ido en aumento de manera significativa en los últimos años. El informe sobre Juventud, Población y Desarrollo en América Latina y el Caribe estableció que el incremento de los jóvenes entre 15 y 24 años que registran su residencia en un país distinto al de origen es 33 % mayor al de la década anterior.

Los flujos migratorios hacia los Estados Unidos de Norteamérica no solamente puede analizarse desde una óptica demográfica y de movilización social, ya que su impacto

¹⁰ JOVENes, Revista de Estudios sobre Juventud, Nueva Época, Año 4, No. 12, julio – diciembre 2000

trastoca otro tipo de variables culturales. Por ejemplo, la alteración en los estilos de vida que este tipo de fenómenos genera no solamente se limita a los lugares a los que se llega a radicar, sino también en todos aquellos otros que llegan a tener una influencia, de manera directa o indirecta, ya sea por tratarse del lugar expulsor, donde se encuentra su familia con la cual, por lo general, se hacen más intensos los vínculos de identidad (en ambos sentidos) o por lo que ocurre en estos lugares, cuando quienes emigraron, regresan con otra manera distinta de mirar y entender su propia cultura.

El fenómeno juvenil migratorio queda bien representado cuando Lourdes Pacheco (2003) afirma que: 'los jóvenes son quienes caminan', esto al tratar de explicar la imposibilidad actual de determinar lo que es el Sur, ante una constante y creciente movilidad poblacional de los países centroamericanos y de los Estados del Sur de México hacia una meta que no siempre se alcanza y que obliga a miles de jóvenes a buscar una forma de vida en cualquier punto del país. En este sentido, la influencia que los fenómenos migratorios ejerce a las manifestaciones juveniles, no sólo se encuentra en la movilidad de México a los Estados Unidos de Norteamérica, sino también por la configuración que va dando la interacción de grupos juveniles desplazados del Sur. México es un país de tránsito obligado para todos los jóvenes migrantes centroamericanos, pero también es una opción, aunque no la que más les agrada, para radicar.

1.4.4. La sagrada: la familia

De acuerdo con la ENJ 2000, 2 de cada 3 jóvenes viven con sus padres y casi 4 de cada 5 viven con la madre o con el padre. La estructura familiar ha ido modificándose al ritmo de los cambios en otras estructuras sociales. Esto es importante de analizar si se toma en cuenta que la familia es la estructura que moldea al sujeto en los primeros años de su vida y es una contención que apoya la resolución de conflictos que se presentan a lo largo del desarrollo. Frente a este papel socializador que representa la familia, llama la atención que la encuesta haya encontrado que más de la mitad de los jóvenes no ven en sus padres figuras de confianza para establecer conversaciones sobre su sexualidad y

sobre los acontecimientos políticos de su medio, y que una parte considerable de los mismos no compartan abiertamente sus sentimientos con estas figuras.

1.4.5. El llamado a la vida: la sexualidad

La encuesta, en lo que respecta a la sexualidad, encontró puntos de bastante relevancia por ejemplo: dos quintas partes de ellos no tienen novio o novia, aunque más de una tercera parte inicia su noviazgo antes de cumplir los quince años y casi la totalidad lo hacen antes de los veinte años. La CEPAL indica que el 60 % de la reproducción biológica ocurre cuando las personas son jóvenes: menos del 15% de las jóvenes latinoamericanas y caribeñas de 18 y 19 años han sido madres antes de los 18, dato que resulta contrastante si se compara que en Europa Central este registro no llega al 5%.

Se puede afirmar que entre los jóvenes se conoce o se tiene información sobre los métodos anticonceptivos disponibles así como los métodos de protección contra infecciones de transmisión sexual, aunque el 15% manifestó no tener ningún tipo de información.

1.4.6. La función debe continuar: la política

Según la encuesta, en términos generales los jóvenes cumplen con sus derechos ciudadanos, especialmente en lo que se refiere a ejercer su voto: el 83% tiene credencial de elector, más del 78% ha votado y casi el 68% votó en las últimas elecciones. Esta información se contrapone a la idea que existe sobre la apatía de los jóvenes en cuanto a la participación política.

Sin embargo, la participación política parece alejarse cuando ésta tiene que ver con estructuras partidistas o con el discurso de los propios partidos políticos, pues según esta encuesta 3 de cada 4 jóvenes no se vinculan o participan de manera directa en las actividades de partidos políticos, pero su participación incrementa cuando se tratan asuntos relacionados con los derechos sociales que están implicados cuando se actúa contra la violencia, la exclusión o el abuso: 80% de los jóvenes actuarían a favor de la

paz, por los derechos humanos, en defensa del medio ambiente, y por el respeto de los derechos indígenas o en contra del delito y la inseguridad.

Todo esto está relacionado con la credibilidad que los jóvenes sienten hacia las instituciones que norman la vida social. El mayor grado de confianza hacia una institución está depositada en la iglesia, situación que contrasta con la baja y nula confianza que tienen en las instituciones seculares pues sólo el 11 % confían en el gobierno. Peores panoramas se observan cuando se habla de los medios de comunicación, la escuela, los partidos políticos y sindicatos. Es importante observar esta tendencia paralelamente a la pérdida de poder y legitimidad de las autoridades tradicionales y la redefinición del saber, cambios en la forma de organización familiar y en general en los procesos de socialización.

Pero a su vez, delimitar únicamente el análisis de los jóvenes a través de criterios estadísticos etarios provoca un panorama confuso e ininteligible para investigaciones dirigidas a comprender los comportamientos juveniles y los fenómenos sociales relacionados a éstos. Es indispensable en este sentido, dirigir la atención al análisis de la vida cotidiana de los jóvenes y encaminar la investigación tanto teórica como empírica hacia la construcción de paradigmas teóricos que sujeten *un perfil conceptual* que contemple lo que implica, en términos contemporáneos, el *ser joven*.

1.5. La juventud como construcción social

Entendemos por cultura, las prácticas y observancias que constituyen el proceso que da sentido a la vida, y por lo tanto, es el modo de pensar y sentir el espíritu: la mayor parte de la cultura contemporánea está formada de memoria colectiva, esto es, de construcción, distribución y ocupación de espacios logrados poco a poco (Fernández, 1991). En este sentido, lo cultural no refiere a un producto acabado o monolítico, sino a una variedad regeneradora, diferenciada y contradictoria de expresiones colectivas; a un conflicto constante entre valoraciones distintas del mundo. Por lo tanto, las

manifestaciones culturales son procesos sociales, que implican la desconstrucción y construcción de referentes simbólicos compartidos que matizan y ordenan una serie de pensamientos grupales y colectivos. Tales manifestaciones se encuentran delimitadas, entre otras cosas, por un marco de cambios intergeneracionales que los hacen ser protagonistas de lo inusual, de lo que rompe con los esquemas de la «normalidad». Por lo tanto, en el caso particular de los jóvenes, es difícil pensar en hacer referencia a una «cultura juvenil» como totalizante, encontrándonos, por el contrario, con distintas expresiones culturales que pueden ser comunes entre los jóvenes, por ejemplo, lo vivido a través de la carencia de oportunidades dentro del sistema productivo y educativo, las restricciones sociopolíticas, jurídicas y militares y la identidad cada vez más fraccionada. En este sentido, las formas de expresión que durante la segunda mitad de nuestro siglo han caracterizado los movimientos juveniles, seguramente serán referentes obligados para la investigación social del análisis sobre cualquier aspecto relacionado con los elementos generadores de cambio sociohistórico, principalmente en las primeras décadas de este nuevo siglo.

Cuando se evoca o se hace referencia a la adolescencia o juventud, generalmente existe, en esta lógica de pensamiento, una noción institucionalizada del ser humano cimentada en bases del desarrollo biológico lineal y económico que prioriza al “ser productivo”, identificado al interior de cuatro fases: niñez, adolescencia, adultez y vejez, entre las cuales se tiene reciprocidad y referencia mutua, aunque la adultez constituya bajo estos parámetros la norma y centro del desarrollo humano. Ubicando esta lógica desde un sentido metafórico, si la vida de un individuo, desde que nace hasta que muere, puede ser vista como una colina, entonces el *ser adulto* implicaría el punto más alto y el objetivo más importante de este recorrido. Esto es, la lógica que se descubre con esta metáfora es que el convertirse en adulto, constituye un fin en sí mismo; en tanto que la niñez y la adolescencia estarían pensados como medios y etapas de “llegar a ser” en el camino ascendente a la cima de la colina; y finalmente, a la vejez se le identifica con lo decrepito, caduco, senil, arcaico, derruido y pasado de moda, entre otros. Por ello es importante enfatizar que el ser humano en su proceso de desarrollo se interrelaciona no sólo con un ambiente natural determinado, sino también con un orden cultural y social

específico mediatizado para él por los otros significantes a través de los cuales se inserta en este contexto sociocultural. Entonces, cada etapa o fase del desarrollo humano adquiere y forma un sentido particular de entender y conceptualizar la realidad de su vida cotidiana.

A los jóvenes se les puede mirar como los actores intergeneracionales en constante construcción de su entorno colectivo; y, como concepto teórico, se le puede entender como una entidad que se construye por la producción simbólica que emana de sus actividades cotidianas pero que, a su vez, se disocia de grupos particulares y se asocia con el ámbito de lo público.

La dirección contemplativa de la reflexión en torno a los campos de intervención de los jóvenes en las actividades y sucesos ligados a lo político no refiere su condición etaria a una transición híbrida de estadios lineales e inevitables del desarrollo humano, como generalmente se hace cuando se implica el término adolescencia para los fines que buscamos con este análisis; por el contrario, atenta contra estos esquemas largamente sostenidos sobre el conocimiento de un momento particular del ser y estar en el mundo: la juventud. En este sentido, es pertinente hacer una distinción entre ambos referentes epistemológicos.

El interés por conceptualizar la juventud está ligado al surgimiento de este término como categoría social, la cual, según los estudios sociohistóricos descriptivos de Gillis (1981), indican que muy posiblemente la noción de juventud y adolescencia existían desde antes del siglo XVIII en sociedades europeas preindustriales, aunque en su investigación se enfatiza que el desarrollo del término juventud se establece de forma más evidente hacia finales de ese mismo siglo, paralelamente al desarrollo histórico de la burguesía y del capitalismo temprano en Europa. Por otra parte, la aceptabilidad del término adolescencia, como etapa psicológica específica del desarrollo humano, ocurre hasta principios del siglo pasado. Es indispensable mencionar que el devenir histórico de este concepto, entre otras cosas, dirigió su mirar epistemológico «vía el análisis transcultural» hacia legitimar la idea según la cual, la adolescencia conforma un

fenómeno universal (Mørch, 1996). Tal universalidad y etnocentrismo «eurocentrismo, para ser más puntuales» del concepto asentó las condiciones adecuadas para establecer una relación hegemónica para la construcción de este momento de la vida de los individuos como un fenómeno más relacionado con el desarrollo humano, y por lo tanto, más identificado con una investigación de corte individualista, «reduccionista» y empirista.

Ubiquemos, en primera instancia, el gran pilar que sostienen la discusión sobre el reduccionismo psicológico en que se han enfrascado algunos estudios y prácticas de intervención con relación al periodo en que se contempla a la juventud. Implica, por tanto, ubicar lo que significa la adolescencia como un periodo psico-biológico por un lado, y lo que significa la juventud como construcción cultural y social, por otro.

Retomando a Erik H. Erikson (1971)¹¹, el periodo adolescente puede entenderse como "[...] una etapa intermedia entre un sentido alternativo vigorizante y desconcertante de un pasado definido y de un futuro aún por identificar, y con el cual identificarse". Desde la perspectiva del autor, en la adolescencia se define de manera importante la identidad del sujeto, sustentada en ocho etapas de la vida del hombre, que guardan un correlato directo con la teoría freudiana.

De esta forma, en el paso por la adolescencia, los individuos ponen a prueba los valores internalizados durante la niñez, como consecuencia de interactuar con diferentes realidades que llevan a cuestionar la estructura total del sistema jerárquico de sus valoraciones (Marcial, 1996). La resignificación de sus valores que esto produce, se presenta como un continuo proceso de experimentar la realidad que enfrenta y la forma en que esta información es recodificada, lo que seguramente influirá de manera importante en la forma de conceptualizar y sentir su existencia.

En un sentido etimológico, la adolescencia deriva de la palabra *adolescere*, que significa «crecer» o «desarrollarse hacia la madurez». Rolf E. Muuss (1989) apunta que

¹¹ Citado por Marcial (1996)

sociológicamente la adolescencia es un periodo de transición que media entre la niñez dependiente y la edad adulta más autónoma, además de que considera a la misma desde un punto de vista psicológico como una "situación marginal" en la cual el individuo requerirá de realizar otras adaptaciones. Aunque para el estudio de cualquier grupo social es importante tomar en consideración a la sociedad global en la que interactúa, vale enfatizar que no basta con otorgar al adolescente un "contexto social", para incluir el sentido sociocultural y la producción simbólica que representan sus prácticas cotidianas. Esto sería un intento tan híbrido para su comprensión como el de tratar de conformar una nueva disciplina social teórica de la pura y llana intersección de dos disciplinas diferente.

La propia reflexión apunta a ubicar a la juventud como una entidad subjetiva que se construye por la producción simbólica que emana de las actividades cotidianas, pero que a la vez se disocia de grupos particulares y se asocia en el ámbito de lo público. Maritza Urteaga (1996) refiere que la dinámica de la construcción cultural denominada juventud es producto de una interacción entre las condiciones sociales y las imágenes culturales que cada sociedad elabora en cada momento histórico sobre este grupo de edad. Esta antropóloga continúa describiendo tal interacción, ubicando a las condiciones sociales como el conjunto de prácticas institucionalizadas, así como el sistema de derechos y obligaciones que definen y canalizan los comportamientos y las oportunidades vitales de los jóvenes. En cuanto al concepto de imágenes culturales, Urteaga plantea que está conformado tanto por el conjunto de atribuciones ideológicas y de valores asignados ideológicamente en cada momento a los jóvenes; como al universo simbólico que configura su mundo y que se expresa en objetos materiales e inmateriales.

En estos términos, la juventud como una construcción cultural y social, adquiere un carácter histórico, por surgir con el desarrollo de la sociedad y como producto de las relaciones sociales a nivel simbólico. Es por esto que la oposición adolescencia vs. juventud para Sven Mørch (1996), no es solamente un referente epistemológico diferente, sino una construcción histórica antagónica:

"[...] los conceptos de juventud y adolescencia no deben ser utilizados como sinónimos. Juventud se refiere al fenómeno psicosocial y adolescencia al aspecto psicológico del ser joven. Cuando se mezclan estos conceptos queda claro que la mayor parte de la investigación tiene un prejuicio psicológico sobre la idea de juventud [...], es una consecuencia de la psicología burguesa de principios de siglo, que encuentra a la adolescencia dentro de las familias de clase alta y la generaliza, cuando puede tratarse de un fenómeno inexistente en toda sociedad. Esto es parte del control de las clases bajas a través del uso de una imagen de la juventud como adolescente burguesa (piénsese en el movimiento scout)." (Sven Mørch, 1996: 78)

La conceptualización de juventud, por principio, debe partir de los elementos que se sitúan fuera de ella, es decir, deben atender a los cambios sociales existentes y las relaciones sociales específicas de cada momento histórico determinado, lo que se opone a pensar que la juventud pueda reducirse a una perspectiva individual de desarrollo, sobre todo cuando, desde la lógica reflexiva que hemos utilizado aquí, se trata de ubicar a la juventud como una construcción social y cultural, ligada al desarrollo de las condiciones sociales que imponen, por un lado, nuevas demandas al desarrollo de los jóvenes en ciertos sectores socioculturales, y por otro, las mismas producciones simbólicas compartidas en la praxis cultural de los jóvenes originan otras necesidades sociales.

1.6. Identidad juvenil urbana

Estudiar la identidad permite comprender la constitución de sujetos sociales. La identidad es considerada desde el conocimiento de la lógica como una relación de igualdad directa entre objetos o ideas. Hegel refiere a la identidad, en tanto proceso de autorreconocimiento y diferenciación. Siguiendo con este razonamiento, Rogelio Marcial (1996) identifica a la identidad como un proceso de autorreconocimiento/diferenciación, en el cual intervienen las subjetividades producidas

en los ámbitos individuales y colectivos; desde donde los saltos entre la esfera privada y la pública se realizan indiscriminadamente. Las identidades sociales remiten a considerar las diversas interacciones que se establecen entre las individualidades y grupalidades de una comunidad o una sociedad amplia. Las identidades sociales evidencian la pluralidad y diversidad de las formas de concebir la realidad.

Orrin E. Klapp (1972) decía que, de una manera estricta, la identidad abarca todo aquello que la persona, con todo derecho y seguridad, puede arrogarse como propio: su posición social, su nombre, su personalidad, los actos de su vida. Pero la identidad no solamente se le tiene que ver como una acción del individuo sobre sí mismo, ni mucho menos por la simple adopción del comportamiento de los demás (como imitación mecánica); la constitución del sí es ante todo un proceso de identificación que implica una acción *sobre el mundo*. Es por esto que es importante considerar que las diversas subjetividades y la compleja red de interacciones sociales son, en buena medida, el resultado puesto en práctica de la heterogeneidad que se presenta en el nivel de las experiencias de vida.

Las vivencias cotidianas son fundamentales para comprender los diferentes procesos de socialización y relaciones sociales a que se enfrentan determinados grupos o colectividades. En este sentido, la construcción de identidades en el plano de lo social es el resultado de la búsqueda de los actores sociales por lograr *ubicarse en el mundo* en el que se desenvuelven, proceso que está directamente vinculado con la interpretación que los propios sujetos hagan de ese mundo (Marcial, 1996).

Las formas en que se construye, funciona y resignifica la realidad, son más fáciles de aprehender cuando se logra identificar lo que se es y lo que no se es: lo que somos nosotros y lo que son los otros. Según Rogelio Marcial (1996), este proceso de auto y heterorreconocimiento es el constituyente de la construcción de identidades sociales.

Así como las identidades sociales tienen una connotación histórica y contextual que justifica y da razón a su existencia, sus procesos de construcción [y deconstrucción]

implican factores espaciales no solamente físicos, sino además [y fundamentalmente] espacios sociales, los cuales se regeneran y revitalizan por quienes los habitan y frecuentan desarrollando en ellos su vida cotidiana. El espacio social es aquel espacio físico al que quien tiene acceso, ha podido transformar en territorios propios, posibilitando el acceso y apropiándose de sus limitaciones y usos. Pero el espacio, por sí mismo, no construye identidades homogéneas. Un ejemplo de esto se puede encontrar en espacios urbanos, en donde en la misma realidad llegan a existir espacios sociales divergentes, dentro de los cuales se mueven identidades sociales con especificidades también divergentes. Y para corroborar esto, tan sólo basta recorrer y respirar el aroma de las calles, barrios, plazas, mercados, entre otros, que constituyen el espíritu urbano.

La construcción de identidades implica lo que De Certeau (1999) consideraba como la privatización progresiva del espacio público, a través de la apropiación de determinados espacios inmediatos que sirvan como campos de referencia los cuales, por lo general, pasan de ser públicos a semipúblicos o de la intimidad de lo privado a lo abierto de lo público. El proceso de transformación de los espacios anónimos (públicos) en territorios (semipúblicos), se posibilita a través de las nominaciones y bautizos (procesos lingüísticos) que los actores sociales elaboran para tener referentes simbólicos dentro de contextos más amplios (como el caso de la ciudad). De manera paralela, se entrelaza un proceso continuo que reúne los aspectos más íntimos que se sitúan en el hogar con los lugares más públicos de la calle: *“existe una relación entre la comprensión de la vivienda (un ‘adentro’) y la comprensión del espacio urbano al que se vincula (un ‘afuera’)”* (De Certeau, 1999). Es de esta manera como, según De Certeau, el barrio puede comprenderse como el término medio de una dialéctica existencial (en el nivel personal) y social (en el nivel de grupos de usuarios) entre el dentro y el fuera, y en la tensión de estos dos términos (un dentro y un fuera), es que poco a poco se vuelven la prolongación de un dentro, donde se efectúa la apropiación de espacio.

La diversidad de perspectivas y formas de vida urbana es uno de los factores más importantes que posibilitan la construcción de identidades sociales, principalmente para

el sector juvenil (Marcial, 1996), provocado por la sensibilización de los sujetos sociales a las vivencias, los procesos y las expresiones sociales y culturales.

Es preciso tener en cuenta que diversos grupos, colectivos u organizaciones juveniles, no sólo ha adquirido una importancia fundamental para la configuración de la vida urbana, sino en el plano de la construcción de una cultura democrática y pacífica en nuestro país. La presencia de instancias oficiales de atención a la juventud, en el plano de la toma de decisiones y en la revaloración de una cultura de lo juvenil, han permitido contar con el dispositivo social necesario que procure garantizar la convivencia plural y civilizada, así como la apertura a la libre manifestación de sus inquietudes y propuestas sociales. A través de este mecanismo es más factible que se garantice y otorgue la continuidad del sentimiento de participación entre los jóvenes en la construcción de la convivencia cotidiana. Pero aquí, es importante también cuestionar la forma en la que los jóvenes han construido un conocimiento y los elementos representativos que están en juego en torno a las formas y modos de expresión juvenil en actos pertenecientes al ámbito de lo público.

1.7. La dimensión política de la identidad juvenil urbana

Actualmente, con la posibilidad de una transición hacia la democracia en los sistemas políticos modernos, se abren cada vez más espacios de interés hacia el conocimiento de la participación política y en general hacia los valores democráticos que construyen una cultura política, a través de los cuales surge el interés por involucrar el sector juvenil; generándose con esto un desarrollo en cuanto a la planeación organizativa y las ofertas de inclusión que los partidos políticos hacen a los jóvenes desde sus plataformas políticas. Antonio Crespo (1995) nos explica que las motivaciones y razones para emitir un voto en una u otra tendencia o partido político pueden ser muy variadas e incluso contradictorias, pero que esto no necesariamente interfiere o se opone al funcionamiento y a los objetivos que persigue la democracia política, siempre y cuando los votos no se

adquieran fuera de lo que permite la ley «como el voto coercitivo»; lo importante, apunta, es que las contiendas electorales sean imparciales y transparentes.

En este sentido, Becerra Laguna (1996) refiere la búsqueda de tres dimensiones por parte de los partidos políticos: a) planteamiento programático; b) estrategias de reclutamiento; y, c) ofertas político electorales hacia los jóvenes; Encuentra que existe un amplio distanciamiento entre el actual comportamiento político de los jóvenes y los intereses que persiguen las organizaciones juveniles de las principales fuerzas políticas en el ámbito electoral. Para efectos de poder comprender qué situación prevalece en México en torno a este planteamiento, resulta sumamente ilustrativo uno de los casos que cita este autor: el Frente Juvenil Revolucionario, el cual menciona que no cumple con su papel de representación interna ni de convocatoria externa, evocando a una ilusión unificadora que no defiende ni comparte una identidad discursiva de las distintas situaciones que les son cotidianas a los jóvenes en nuestro país. De la misma forma, pone a prueba la hipótesis de una renovación intergeneracional, en donde, en términos generales, se puede considerar a los jóvenes actuales como más politizados, construyendo otro tipo de cambios, para lo cual refiere una cita de Andrés Ortega y Pilar Gangas (1996):

“las nuevas generaciones protagonizan una muy diferente puesta en escena de la lucha política: la lucha electoral y democrática, en otras palabras, los jóvenes practican ‘instintivamente’ -porque así está configurándose el escenario de partidos- un tipo diferente de política [...] les es ajeno el tipo de militancia que hacía acompañar a los militantes desde la cuna hasta la tumba y les protagonizaba una cultura doctrinal y emocional alternativa. Los electores son hoy ‘cotizantes y electores’ que ya no reproducen el mapa de compartimentos estancos propios de las sociedades escindidas según rígidas divisiones económicas, clasistas o religiosas... el nuevo tipo de partido no pretende incorporar moral o espiritualmente a los jóvenes, lo que quiere es conquistar votantes... sacrifica por tanto una penetración ideológica más profunda a una irradiación más amplia y un éxito electoral más rápido.”

Por lo tanto, resulta indispensable para el conocimiento del comportamiento político de los jóvenes, evocar este análisis no sólo hacia los valores que están caracterizando a esta nueva generación, sino también hacia los valores democráticos que sustentan los ideólogos de los sistemas electorales modernos. La pretensión es llegar a una reflexión teórica comparativa acerca del modelamiento de los valores desde el discurso ideológico, por una parte, y de la construcción politizada de estos valores entre los jóvenes, por otra.

Comencemos por analizar la parte más oficial y aprehensible de este tema: el régimen democrático moderno encarna un método o un conjunto de reglas de procedimiento para la construcción y sostén del Estado, así como para la formulación y toma de decisiones políticas de carácter vinculante. Estos, teóricamente, están sustentados en el valor positivo de la democracia, el cual radica en que dicho sistema de reglas implica una serie de valores y principios que permiten la solución pacífica de los conflictos, la ausencia de violencia institucional y la disposición de los actores políticos para establecer acuerdos (Cisneros, 1997).

Los valores de la democracia son una forma de ser y actuar que otorga bienestar. Aluden a una forma de convivencia ciudadana como llevar a la práctica el respeto a las diferencias, es decir, ser tolerantes, utilizando el diálogo en la solución de problemas, ser libres «entendiendo la libertad como la decisión sustentada en el conocimiento y responsabilidad», actuar con justicia y dentro de la ley y ejercer el derecho de elegir a los representantes que tomarán las decisiones que favorezcan el bienestar colectivo. La puesta en práctica de estos valores es lo que da lugar a la construcción de una cultura política democrática¹².

El espacio en el que se posibilita la interacción del discurso ideológico sobre los valores de la democracia con el discurso cotidiano de los jóvenes, en el cual se encuentran

¹² La cultura política democrática se define por “los valores, concepciones y actitudes que se orientan hacia el ámbito específicamente político, es decir el conjunto de elementos que configuran la percepción subjetiva que tiene una población respecto al poder” (Peschard, 1994).

implícitos los referentes de sus intereses, es justamente su participación política. Sin embargo, es importante destacar varios puntos a este respecto:

- a) Existe, en principio, una disociación entre ambos discursos, la cual se encuentra ligada estrechamente a las representaciones sociales que cada uno de ellos se construye respecto a lo que implica y lo que no implica la participación política.

- b) Los espacios de participación política no solamente aluden a la conducta ciudadana que demuestra el interés por los asuntos políticos, siendo el voto su primordial manifestación para elegir a los representantes populares; sino también a la relación intersubjetiva de los actores sociales, en donde los asuntos públicos se incorporan al discurso.

- c) Derivado del punto anterior, podemos decir que uno de los aspectos más importantes para que tenga lugar la participación política son los cambios a nivel simbólico respecto al grado de importancia que se le otorgue, lo cual en principio podemos identificar a partir de la interacción cotidiana.

Es difícil pensar que realmente se pueda llegar a configurar una cultura política entre los jóvenes, tal y como se definen los estándares del orden democrático, es decir, esperar conductas participativas y tolerantes en asuntos públicos, cuando su vida cotidiana transcurre en contextos en los que ni social ni legalmente, en la práctica, existen las condiciones adecuadas que permitan la apropiación de espacios de expresión propios. La construcción de una cultura política, por tanto, es posible sólo a partir de desarrollar un proceso de socialización política. En relación con esto, Jacqueline Peschard (1994) comenta que la socialización política, que hace referencia al tema de cómo, qué y cuándo aprende la población acerca de la política, es un proceso de aprendizaje e interiorización de valores, símbolos y actitudes frente a la política, de larga duración y mucho menos directo, formal y cognoscitivo que el aprendizaje escolar. Se trata de un proceso eminentemente cultural en la medida en que intenta insertar al individuo en su

sociedad al hacerlo participe del código de valores y actitudes que en ella son dominantes.

Es importante mencionar que esta definición no apunta hacia objetivos que busquen conseguir una identificación y conformidad de los actores sociales hacia las estructuras normativas, como podría entenderse desde una visión del sistema político.

En estos términos, no se pueden dejar de puntualizar las innumerables prácticas de impunidad y de corrupción que son posibles de identificar de manera permanente en los referentes que cualquier persona, en nuestro país, tiene del espacio político. Estos son los antivalores que van regulando la socialización política de los jóvenes en nuestra sociedad.

Pueden identificarse dos diferentes «aunque complementarias» funciones socializadoras (Peschard, 1994):

1. La *manifiesta o directa*, que se refiere a la comunicación expresa de determinados valores y sentimientos hacia los objetos políticos y que suele estar a cargo de estructuras secundarias tales como los grupos de interés, los partidos políticos y, de manera privilegiada, los medios masivos de comunicación;
2. La *latente o indirecta*, que se refiere a la transmisión de información no propiamente política pero que está cargada de un enorme potencial para afectar no solamente a las orientaciones y actitudes, sino a las propias conductas políticas. Este tipo de socialización está en manos de estructuras primarias (familia, escuela, centro de trabajo, círculo de amistades o grupos de iguales).

Recapitulando, es importante hacer notar que las prácticas y manifestaciones culturales que los jóvenes hacen, están enmarcados en un tiempo y en un espacio específico, desde el cual se otorga un sentido a las actividades cotidianas y se confecciona una determinada identidad a los sujetos involucrados.

Hablar de prácticas juveniles, es hablar de el quehacer de jóvenes en concreto. Pueden ser muchos los rasgos y cualidades compartidas por los sujetos que se ubican dentro de la categoría *juventud*, pero la especificidad de la práctica a que se haga alusión y el tipo de propuesta cultural que se desprenda de esa práctica, es lo que marca la diferencia referencial entre los distintos grupos juveniles. En este sentido, en lo posterior, no hablaré de los jóvenes, sino que me limitaré a hablar de ciertos jóvenes.

CAPITULO 2. La pigmentación del pensamiento

2.1. La convencionalidad del recuerdo

El muro, como pared pública, se constituye en el estandarte de los anónimos, que generalmente emiten su mensaje a un receptor específico: un individuo, un grupo de estudiantes, de trabajadores, de consumidores, o al ciudadano común; y sus mensajes podrían clasificarse en tres tipos de composición: los que usan el código verbal, restándole importancia a la forma; los mixtos, en los que se rivalizan las palabras con las imágenes conservando su equilibrio contextual; y los que pretenden crear un efecto visual mediante conformaciones icónicas (pintura o escultura, en este caso específico).

Puede pensarse que la pinta de las paredes es una especie de necesidad comunicativa que ha acompañado a la humanidad a lo largo de su historia. Es *un dejar plasmado* parte de la memoria en un *algo externo* al sujeto, algo que más tarde se vuelva ajeno a él, al pasar a formar parte del dominio público. Ilustrar parte de lo cotidiano para crear conciencia de que se forma parte de eso que aun no se comprende del todo: conformación de identidades a partir de la conciencia reflexiva que distingue y, paradójicamente, integra al sujeto con su creación externa. En este sentido, se puede suponer que al plasmar un recuerdo en algún lugar -sea ésta una barda, una cueva, un vagón de tren, entre otros- la interacción de los elementos que lo componen tienden a alejarse del ser creador para pasar a ser parte de una conciencia creadora. Por eso, cuando se observa un graffiti puede parecer cualquier cosa, pero siempre se le observa distanciado de su origen, de la significación que lo creó se le mira como una especie de traducción propia. Es decir, sigue la misma lógica de las historias urbanas (porque precisamente el graffiti es una historia grabada en una pared), aun cuando se presuma que se les entiende, la forma en que ésta se codifica, dista en cierta medida de los significados que llevaron a crearla.

El nivel de complejidad de lo que se pinta en una barda guarda una correspondencia con la complejidad de las relaciones sociales en un tiempo y espacio definido, por ello se puede decir que esta actividad callejera, principalmente cuando guarda su esencia clandestina tiene una función similar al reflejo de un espejo sobre alguna parte de la

realidad social. Los primeros registros de se tienen de esta actividad pictórica son la pintura rupestre: bastaba pintar actividad que en ese momento representaba la integración, lo que podía ser de mayor novedad: la caza. En tiempos contemporáneos, los graffiti ilustran los mundos posibles en la jungla de asfalto, los diferentes estilos a través de los cuales se puede compartir el mismo espacio geográfico, cuando el espacio simbólico difiere entre uno y otro de sus habitantes.

En el muro como espacio público pueden converger múltiples formas de comunicación o expresión. Dos tipos de estas formas de expresión, que interesa aquí diferenciar, por un lado, lo que podemos definir como graffiti artístico, es decir, aquellos graffiti con determinadas dimensiones artísticas y estéticas, que pueden contener o no palabras, que tratan de definir un estilo propio, y quienes lo realizan suelen convertir esta actividad en una forma de vida, buscando, por lo general, la especialización y profesionalización, identificándose a sí mismos como taggers o escritores (*writers*). Por otro lado, se encuentran las expresiones a las que se les ha llamado *pintadas* (Reyes y Vigara, 2002), las cuales utilizan el lenguaje verbal para transmitir unos determinados contenidos semánticos, caracterizándose en ellas la intención de información y actuación sobre el receptor. Quienes las realizan no suelen buscar una identidad a través del *mensaje de las formas* que implica su actividad, además de que utilizan esta expresión como *un medio para*, y no como un fin en sí mismo, donde lo importante es el *mensaje de los contenidos*.

2.1.1. El mensaje de los contenidos: Las pintadas

La pinta se destaca por ser un *mensaje de los contenidos* que actúa como medio para expresar los pensamientos o sentimientos del escritor, despertar o remover la conciencia del receptor, convocándolo, exaltándolo, solicitar su solidaridad (Reyes y Vigara, 2002). La pinta guarda una estrecha relación con el entorno comunicativo del que surge y está sumamente condicionada por el contexto cultural, político-ideológico y económico en que se expresa, y del cual, comúnmente, se expresa. Como todo texto, al igual que el graffiti artístico, pero en mayor medida que éste, la pintada nace de restricciones en

cuanto a las normas, reglas, códigos, pautas y comportamientos que le son ajenos, pertenecientes a una dimensión que normaliza las relaciones sociales y las posibilidades de expresión. Por ello, es común que las pintas sobrevivan en un ambiente marginal y sea, también común su repudio y persecución. Sin ninguna autorización, irrumpen un frágil silencio, que posiblemente comprometa e incomode a algunos quienes se sienten aludidos de alguna o otra forma por el contenido de estas actividades, además de que lo hacen en un espacio público que, aun cuando pertenece a un amplio dominio, no les es particularmente perteneciente a esos escritores anónimos; en otras palabras, dicen algo que no se espera que se diga en un lugar que, perteneciendo a todos, no les pertenece a quienes lo utilizan.

El perseguir ciertos objetivos con su mensaje, así como el anonimato en que se encubre su responsabilidad, pueden ser parte de las características que lo definen. Premeditación y anonimato van de la mano: son expresiones que refieren un sentir colectivo pero cuya iniciativa de manifestación corresponde a un anónimo cubierto por la libertad de expresión permitida, que comparte con otros. Cuando el anonimato se deja de lado, da lugar al nombre o a la denominación de un grupo, entonces, aun cuando el mensaje sea obra de un solo sujeto, su pertenencia se adjudica a un acuerdo colectivo. Cuando esto ocurre, suele ser común que el objetivo de la pinta sea expresar una determinada “consigna” que busca a través de ella la empatía, el reconocimiento, la adhesión o la propaganda de una forma de asumir y asumirse ante un determinado contexto. Un ejemplo de ellos, puede ser la consigna escrita en una pared de Madrid donde se leía: “*Las drogas matan lentamente*” y donde días después apareció justo debajo de ésta lo siguiente: “*No importa, no tenemos prisa*”. Dos de los objetivos implícitos de las pintas, particularmente de aquéllas de carácter ideológico, son hacerlo visible, para que llegue a un importante número de personas pero además, y de manera principal, que el mensaje sea significativo para ser apreciado por el público al cual se quiere impactar, porque quienes lo realizan saben que se pueden presentar tres posibles situaciones: a) que el mensaje cause una identificación con el público y que con ello se genere un determinado nivel de adhesión a su mensaje; b) que toque puntos sensibles a los destinatarios que

pueda provocar una reciprocidad; o bien, c) que el contenido del mensaje resulte vacío para los referentes significativos del receptor y, en este sentido, provoque la indiferencia.

Una variación de carácter más privado son aquellos mensajes que tienen como base la necesidad de comunicación con otros con quienes se identifica una cualidad en común. En estos casos, es común que el anonimato se conserve a través de apodos; resultan sumamente ilustrativos los mensajes plasmados fuera de las escuelas donde un enamorado escribe: “*te quiero un chingo Lupe*”, o los mensajes gays de los baños públicos donde se dejan datos para encuentros casuales: “*soy joven y alto, llámame, no te arrepentirás, tel...*”; o los más obscenos, como “*caga feliz, caga contento, pero no seas pendejo y cágate adentro*”. En estos casos, el lugar suele ser altamente estratégico, es un lugar donde está asegurado que el mensaje llegará a la persona más o menos adecuada: una joven estudiante que verá todos los días al salir de clases la declaración de su enamorado; la privacidad para que sean registrados sus datos y sea posible un encuentro sin el conocimiento de otros; la lectura y posible respuesta de alguna otra persona que comprenda y sepa algún otro “*albur*”. Puede considerarse que el nivel de efectividad de este tipo de estrategias comunicativas es lo suficientemente alto como para que grandes cadenas comerciales hagan uso de ellas o de formas similares: sobre la Avenida Insurgentes Centro se podía leer en un espectacular de una barda “*Ayer Adrián me dio el anillo de compromiso en Sanbors*” con un tipo de letra que fácilmente cualquier persona podría confundir con una auténtica pinta de una emocionada jovencita.

2.1.2. El mensaje de las formas: el graffiti

El graffiti viene de la expresión italiana graffito originada del griego Graphis (arañar, rayar, grabar, pintar, dibujar, escribir, componer, inscribir, registrar), y puede extenderse a Grafía, que señala el conjunto de signos con los que se representa la palabra hablada. Aun cuando la Real Academia Española de la lengua recomienda el empleo del vocablo *grafito* (que en realidad hace referencia a un mineral de color negro agrisado, formado por pequeños cristales de carbono puro), por ser éste término el que más se ajusta a los cánones fonéticos y morfológicos del idioma español respecto al término *graffiti*, se

insiste en usar este último por considerar que, no obstante que es un extranjerismo, denota y hace referencia a un universo simbólico sociolingüístico que se construye entre muros, bardas, pinceles, aerosoles, sentimientos, deseos, protestas, insatisfacciones, entre otros tantos instrumentos comunicativos.

La historia de lo que en un principio se conoció como *subway graffiti* en Nueva York es una memoria que une fenómenos diferentes. En los 60's, los adolescentes en Nueva York comenzaron a escribir sus nombres sobre distintos lugares dentro de su barrio, pero en vez de sus nombres eligieron apodos creándose una identidad pública con el nombre callejero; así el graffiti con su marca callejera y juvenil, inició como una función de demarcación territorial. Los miembros de las llamadas pandillas juveniles marcaban fuera su casas, consignas dirigidas a camaradas y amigos o para sus contrarios y enemigos.

Todo principio, como todo final, es simplemente una especie de ordenación convencional de la imprecisión de lo real. La ordenación de la expansión territorial del graffiti se le ha construido a partir de una nota periodística (Cooper, M. & H. Chalfant, 1984): Taki 183 era un joven quien vivió sobre 183rd street de Manhattan, trabajaba como un mensajero que viajaba por el metro a todos lados de la ciudad. En estos viajes escribía su nombre en todos lados, incluyendo el interior y exterior de los trenes y en cada estación. En 1971, un reportero lo investigó y entrevistó. El artículo resultante en el New York Times:

"Taki, quien comenzó con su escabuitable nombre en los camiones de helado, durante el verano, ha ampliado su campo y ganado imitadores. Estas marcas están sobre la puerta del 183d street, donde él vive."

Aparentemente, este evento golpeó un sentimiento paralelo en las inquietudes de los jóvenes contemporáneos de Taki. Con la notoriedad pública que adquiere el nombre de *Taki*, comienza a aparecer por todos los lugares de la ciudad. Así, muchos jóvenes comenzaron a llenar con orgullo los lugares públicos con diversos nombres, trascendiendo, en poco tiempo, las fronteras de los barrios neoyorquinos, una de estas

vías de acceso fue la red de *subway*. La competencia por la fama comenzó para centenares de jóvenes, pintando cosas similares a aquel inicial Taki 183. Este es el antecedente más inmediato que se conoce actualmente del *tag*, la placa o la "etiqueta". Los *tag* aparecen entonces con más frecuencia y en los lugares más inaccesibles, sus autores llegaron a tener un importante prestigio por la cantidad de veces en que aparece su nombre y por los lugares en que se muestran, incluso, fueron considerados por muchos jóvenes como los héroes del condado. Simultáneamente a una tendencia de expansión y de la inquietud por encontrar nuevos estilos expresivos, la introducción generalizada de marcadores permanentes y la pintura en aerosol dio al graffiti un mayor margen para desarrollar la creatividad de escritura y una mejor visibilidad icónica, lo que vino a dar impulso al llamado *subway art* o el *graffiti art*.

Todo el espacio disponible sobre las paredes y en los vagones de los trenes no tardaron en cubrirse de graffiti que se distinguían más por su saturación de rayones que por contar con un estilo propio, por tal motivo quienes estaban interesados en desarrollarlo para hacer de su placa un logo más distinguible y permanente del resto, comenzaron a practicar diversas variaciones de la iconografía de su nombre y del grupo de graffiteros con los cuales compartían algún tipo de identidad, desarrollando una especie de letras más elaboradas y complejas de entender, que los identificaban y distinguían de otros grupos juveniles.

Además del estilo, los escritores callejeros comenzaron experimentando con el tamaño y color. Descubrieron que podrían pintar áreas grandes rápidamente alterando el rocío de las boquillas de los spray y con una nueva forma: la "pieza". Insuficientes para hacer una obra maestra, las piezas iniciales eran simplemente etiquetas planteada con otro color. Con el tiempo llegaron a ser más grandes y surgieron simultáneamente una variedad de estilos, como de escritores por todo Brooklyn, el Bronx y Manhattan intensificándose los esfuerzos por mantener el paso de la competencia. La escala de las pinturas creció hasta que en los años de 1975, se cubrió de forma entera gran número de vagones del tren urbano.

El estilo continúa evolucionando rápidamente y los mejores de hoy incluyen composiciones complejas de extravagantes estilos, elaborando rótulos en tres dimensiones y combinando efectos de caricaturas.

La escritura del graffiti ha adquirido ya toda una tradición constituida por las contribuciones de varias generaciones de escritores. El artista novato encuentra comúnmente una situación en la cual, las formas y convencionalismos de este arte se encuentran ya establecidas. En los años recientes, los parámetros estéticos al interior de esta práctica han sido bastante estrechos. La innovación estilística importante es adoptada rápidamente por otros escritores

Dentro del mundo del graffiti, muchas cosas se han ido transformando a través de los años; el concepto de “estilo” no es ahora lo mismo que lo fue para la *Old School*. Es decir, para los iniciadores o pioneros en los años ochentas del movimiento del graffiti, esta actividad no era suficiente, sino que su mayor preocupación estaba soportada en la calidad estética de la obra, pues ésta adquiriría sentido en la medida en que podría ser “digna” de representar las capacidades de su autor y ser admirada desde el punto de vista artístico.

Preguntarse la forma en como se adopta esta práctica callejera en otras ciudades del mundo, implica una respuesta un tanto difusa: puede considerarse, por una parte, la influencia del estilo norteamericano de vida facilitado por los medios de comunicación masiva y por toda su infraestructura publicitaria que ve en los jóvenes un potencial público consumidor, lo cual llevaría a pensar en una forma de exportación cultural. Por otra parte, si se considera que en términos de la globalización cultural, la necesidad de expresión de determinados actores sociales, en este caso algunos jóvenes, requiere de una pequeña chispa para desencadenar una fuerte explosión simbólica, entonces se estaría hablando más en términos respuesta colectiva que matiza desde una perspectiva de orden local las manifestaciones que le son requeridas para encontrar canales de comunicación alternativos.

Tentativamente, se puede establecer que en el caso de nuestro país, la cercanía con los Estados Unidos de Norteamérica y por el intenso intercambio entre ambos países, aunado a la diversidad cultural que nos caracteriza, facilitó para que inicialmente en las principales ciudades de ambos lados de la frontera noroeste, principalmente en Los Ángeles, Tijuana y Ciudad Juárez se convirtieran en lugares muy fértiles para adoptar un estilo muy particular de comunicación barrial: los placazos al interior de la llamada cultura de los cholos, entre quienes se filtra una notable mezcla ideológica que se manifiesta en una forma muy particular de vestir, hablar, comportarse en grupo, de marcarse con tatuajes y de hacer graffiti; a ellos se les considera los herederos de los llamados "pachucos". Su graffiti, conocido como placazo, se caracteriza en mucho por sus grandes dimensiones y por sus imágenes: vírgenes de Guadalupe, trucas o carros de la década de los 50's y las cholitas; sus mensajes aluden en gran parte a la unidad barrial y al rechazo de las influencias externas a su cultura. Son más "agresivos", apuntarían otros. De manera posterior, con una rápida adaptación y actualización de las técnicas y estilos que se utilizan en las ciudades norteamericanas, la práctica de los graffiti artísticos fue desplazándose hacia el interior del país, cobrando una marcada importancia en las ciudades de Monterrey, Guadalajara, hasta llegar al Área Metropolitana de la Ciudad de México. En esta última, el graffiti artístico cobra un fuerte impulso, particularmente, en la zona oriente de la ciudad.

2.2. La pigmentación y decoración urbana

Entre fugacidad y anonimato, podría mirarse del graffiti su estilo comunicativo, visto desde el paradigma emisor-receptor, puede pensarse que carece de sentido, o que bien, sustenta un vacío inalcanzable que lo lleva precisamente a formar parte del centro de la vida pública en la colectividad urbana. La incertidumbre es lo único real cuando se buscan autores y espectadores definidos. El tránsito cotidiano que la *gente* realiza por las calles y principales avenidas de la ciudad para ir y venir a su trabajo (comúnmente en busca del mismo), escuela (cuando la economía familiar aun lo permite) o a cualquier otro lugar y destino, puede cambiar de escenografía de un día a otro: donde un día había una pared olvidada, al otro día se encuentra en una galería nutrida de colores y garabatos

que trata de llamar la atención del distraído e indiferente pensamiento público. El azar constituye el espíritu esencial del graffiti: su aparición diurna o nocturna en determinada calle, avenida de alguna colonia no es una cuestión de probabilidad previsible, sino de la imposibilidad de predecir la forma en que se cristaliza como sentimiento urbano. En el graffiti se sustentan formas indescifrables a partir de los referentes empíricos que ofrece la vida urbana común. Al estar frente a los trazos y colores que arman un graffiti, se está frente a un estilo de comunicación que rompe con cualquier regla de la escritura haciendo difícil su decodificación y, como consecuencia de una conducta reactiva a su inaccesibilidad, convirtiéndose para sus accidentales receptores en parte de la “basura” y “contaminación ambiental” con la cual tienen que lidiar día con día. Comúnmente para éstos, cualquier tipo de graffiti u otro tipo de expresión similar, entran dentro de una sola y única categoría: rayones que están constituidos por “manchas”, “basura visual”, que dañan o afectan los muros, las paredes o cualquier otro lugar donde suele desplazarse, lo cual puede hacerle sentirse “agredido” ante lo que considera parte de su espacio social donde aparecen otros sujetos con actitudes distintas, con formas de comunicarse distintas.

El objetivo de los graffiti no responde necesariamente a una necesidad comunicativa, como podría ser bien el caso de las pintas políticas, lúdicas o de cualquier otro tipo, pues se caracteriza por la carencia de información: no es un decir algo hecho para que algún otro lo reciba, en todo caso, podría ser más bien un hacer para mostrarse a través de una forma: un deseo de “hacerse ver”¹³, *estoy aquí y soy capaz de hacer esto...* En este sentido, Reyes y Vigara dicen que el graffiti “*no entra en relación recíproca con el espectador ocasional, no espera ni pretende respuesta alguna de su parte ni éste puede contar, para comprender el mensaje pictórico en toda su expresión, con el concurso de una situación (histórica, social, cultural, histórica, actual...); el graffiti no es reusable y está enteramente reducido a sus propios medios; mucho más que la pintada, es para verlo no para contarlo, pero en realidad es sobre todo exaltación del ego del ‘artista’, algo ‘críptico’ para quien no participa activamente de su mundo. Como no se inscribe*

¹³ “Hacerse ver” refiere a la importancia de expandir su tag o su crew en el mayor número de lugares posibles, lo cual implica un trabajo considerable que tiene como referentes la competencia con otros graffiteros y la rapidez para desplazarse y “aplicarse”.

en una dimensión más o menos 'normalizada' de las relaciones sociales, sino que crea su propia dimensión y funciona con sus propias y particulares reglas, es preciso, en rigor, formar parte de ese 'mundo' para entenderlo; más aun exige al receptor ser consciente del proceso (creativo) para advertir (adecuadamente) sus efectos. Y esto es, ciertamente algo que difícilmente podrá hacer el simple transeúnte por sus propios medios" (Reyes y Vígara, 2002: p.181)

En realidad, la espontaneidad, fugacidad e impredecibilidad que se le asocia comúnmente al graffiti, tiene cierto límite, su elaboración es producto de situaciones y momentos sociohistóricos determinados y los anónimos autores son finalmente actores sociales con ciertas características personales y/o grupales, los cuales materializan a través del graffiti, anhelos, inquietudes, deseos, ambiciones, frustraciones colectivas sumamente ligadas a los estilos contemporáneos de la vida urbana. Por este motivo resulta de fundamental importancia analizar y tratar de comprender el graffiti como una forma de expresión colectiva desde el punto de vista y las inquietudes de quienes los elaboran. Punto de vista en el cual todos y cada uno de quienes vivimos en las ciudades estamos inevitablemente involucrados desde algún lugar.

Retomando los estudios de Armando Silva (1986), se pueden ubicar cuatro opciones de participación: "El ejecutante, el ejecutante potencial, el destinatario activo y el receptor obligado quien, con o sin interés recibe los efectos de estos mensajes. Había todavía una quinta eventualidad en la conformación de la existencia de este fenómeno graffiti, aquél excluido que no participa porque es un ciudadano que no sabe leer, o bien se define del todo a lo que por este medio pueda consignarse. Parece, sin embargo, que todas estas opciones están cualificadas por ciertas circunstancias culturales y ambientales que vinculan a la población" (Silva, 1986: 24).

Este mismo autor observó la localización de siete valencias, entendiendo la valencia como la carga y disposición en la naturaleza semántica del mensaje:

- **Marginalidad:** Expresa, a través del graffiti, aquellos mensajes que no son posibles someter al circuito oficial, por razones ideológicas, de costo, o simplemente por su manifiesta privacidad.
- **Anonimato:** Los mensajes graffiti mantienen en reserva su autoría, a no ser de organizaciones o grupos que mediante su autoreconocimiento busquen proyectar una imagen pública.
- **Espontaneidad:** Su inscripción responde a una necesidad que aflora en un momento previsto, pero conlleva el aprovechamiento del momento en el que se efectúa el trazo.
- **Escenicidad:** El lugar elegido, diseño empleado, materiales, colores, y formas generales de sus imágenes o leyendas, son concebidas como estrategias para causar impacto.
- **Velocidad:** Las diferentes inscripciones se consignan en el mínimo de tiempo posible por razones de seguridad, por las características propiamente denotativas y referenciales, o simplemente por presumir muchas veces, una trascendencia en el mensaje que implica no «gastar mucho tiempo» en su concepción.
- **Precariedad:** Los medios utilizados son de bajo costo y fácilmente conseguibles en el mercado.
- **Fugacidad:** También hablamos de fugacidad por su efímera duración, pues la vida de estos grafemas no está garantizada y pueden desaparecer o ser modificados minutos posteriores a su elaboración.

El graffiti, como cualquier otro fenómeno de naturaleza colectiva no es estático. Cualquier estudio o acercamiento que se haga en torno de él, necesariamente está condenado a una inevitable caducidad discursiva que sólo puede responder a un tiempo y espacio determinados. Más aun, todo discurso puede ser considerado como una relatividad de lo efímero de la vida social. Con esto no se pretende decir que todas o cada una de las valencias enlistadas por Silva, carezcan de vigencia e importancia, sino que muchas de ellas, tal como están definidas, han ido modificándose. Por ejemplo, la valencia de *anonimato* actualmente adquiere un significado totalmente distinto al momento en que este autor lo describió: antes, el anonimato garantizaba la seguridad de

no correr riesgos de represión policiaca o de otro tipo; ahora, se trata de ser lo menos anónimo posible entre un grupo de referencia reconocido, pues parte del éxito como graffitero consiste precisamente en ser altamente conocido entre la banda. Según los resultados de las investigaciones de Silva con los graffiti colombianos, paralelamente a otros graffiti latinoamericanos, las siete valencias antes mencionadas, por lo general, se encuentran presentes con mayor o menor intensidad. Las valencias de las cuales habla Silva, están directamente relacionada con funciones comunicativas; en tales funciones comunicativas se establecen jerarquías en los mensajes entre las personas y los objetos materiales que intervienen en todo proceso comunicativo, las valencias se concentran en el proceso mismo, por lo que afirma que se puede cualificar la naturaleza de esa comunicación y sus mensajes.

2.3. El contragolpe oficial: el rescate de la calle

En la efímera información de internet que transita y deja de hacerlo en cuestión de segundos, se puede destacar¹⁴ que en Munich, Alemania durante 1984, se establecieron algunas políticas tolerantes para proveer de distintas áreas libres para el graffiti, sin que existiera un abierto acosamiento. Este principio de legitimación sobre esta práctica, que anteriormente se había tratado de esconder en la clandestinidad, llamó fuertemente la atención de los medios de comunicación; y al pasar este tipo de discurso al plano abierto de lo público, se preparó un campo bastante fértil para que se incrementara el volumen de los graffiti en la ciudad.

De esta manera, el graffiti artístico se comienza a tomar distancia de la clandestinidad, de lo subterráneo, lo ilegal, lo que se puede hacer en complicidad de la obscuridad de la noche; hacia la luz del mundo comercializado, de la accesibilidad internacional de las páginas Web de internet, donde ahora sus autores anuncian sus habilidades para pigmentar de determinada forma la realidad, obteniendo ingresos incluso por comisiones internacionales y la posibilidad de tener acceso a la formación de una élite de profesionales reconocidos.

¹⁴ <http://www.catalunya.net/espressions/graffiti/welcome.html>

Una de las principales motivaciones que movía en un principio el interés por el desarrollo del graffiti, era su carácter ilegal o prohibido; pero actualmente éstos se elaboran tanto de forma clandestina como permitida y fomentada por instituciones públicas y privadas, así como por organismos no gubernamentales.

Regresando a Munich, se podía leer en alguna barda "*Usted no nos puede coger*" de alguien que rayaba LOOMIT, un artista alemán que había logrado ya un reconocimiento a nivel internacional y con ello, sus respectivas comisiones monetarias. Según él, el móvil inicial de su afición: "*No tuvo nada que ver con la fama y fortuna, simplemente por hacer algo prohibido y creativo*".

Una forma absurda y vacía de querer reconocer públicamente una práctica callejera y clandestina como el graffiti es escribir en un módulo de la delegación Iztapalapa: "*Vota por Pancho y Chucho*" y "*Vota por Chucho y Pancho*" por dos inexpertos graffiteros conocidos como Francisco Labastida y Jesús Silva Herzog, que por cierto, no tienen placa, ni podrían tenerla, ni podrían aspirar a ser considerados como parte del *crew* más chafa. Por su absurda acción, fueron multados por el gobierno capitalino. Será que sus largos años de experiencia como políticos no les sirvieron de nada en la calle para saber moverse como cualquier niño lo ha aprendido a hacer. Dice un columnista de La Jornada (Masiosare, 2000) que olvidaron las reglas más elementales de cualquier graffitero de la ciudad conoce:

- 1) El buen graffitero nunca es castigado por sus acciones (siempre se tendrán piernas para correr más rápido que la *tira*).
- 2) Un graffiti es un grito de guerra: se trata de recuperar espacios y, por lo tanto, se debe hacer en bardas frente a centros de poder (la casa de un funcionario, un gran centro comercial).
- 3) El mejor graffiti es aquél que nadie, salvo los iniciados, entiende. Así Chucho y Pancho debieron pintar signos sólo asequibles para la clase política priista.
- 4) "*Yo estoy aquí aunque tú no me veas*", es el lema de los mejores.

El graffiti que aborda temas políticos es otra modalidad de manifestarse ante lo establecido. El graffiti artístico también podría considerarse altamente combativo, simplemente que en este lado, por lo general, no interesa el orden político.

Tal vez dentro de esta categoría, podríamos ubicar los graffiti que hacen alusión a algún tipo de descontento social, como quizás una de las más claras se observó en el llamado muro de Berlín, en el cual durante el decenio de 1980, los graffiti sobre el mismo hicieron famosa su estructura cubierta de imágenes y los mensajes que enfrentaban al contexto político-militar, "*Cree en tus sueños, destruye al sistema*".

Aún cuando podría suponerse que el proceso de legitimación en el que ha entrado el graffiti, como cualquier otro fenómeno social que se manifiesta al margen del poder, disminuiría su posición ante lo establecido, la mayoría de sus temas continúan siendo antifascistas, antipolicías y prodrogas.

En el dominio público no es raro escuchar algunas expresiones cercanas a "cochinadas", "estupideces", "basura" cuando se hace referencia a los graffiti, sobre todo, por aquellas personas, seguramente la mayoría, que no comparten la idea que es una forma de decoración urbana. Se puede encontrar uno de todo: a) quien lo ve con agrado y los apoya, incluso los deja pintar en sus casas, porque lo ven como algo artístico; b) quien está de acuerdo que se hagan graffiti, mientras no sea en su casa, que proponen que existan zonas de tolerancia: corredores industriales o paredes públicas que han sido olvidadas; c) quienes lo ven como un vandalismo y consideran que lejos de poder ser un arte, el graffiti le da a la ciudad un aspecto decadente; y, d) quienes incluso se organizan y desembolsan "varó" para declarar la guerra abiertamente contra el graffiti como es el caso de una asociación de la ciudad norteamericana de Phoenix llamada GRAFFITI BUSTERS PROGRAMS que tienen una pagina en el internet¹⁵:

"Es un signo de decadencia urbana. Crea temor hacia la introducción del crimen y la inestabilidad en el vecindario. Es muy costoso, destructivo y da la impresión de que la comunidad no se preocupa por la apariencia de sus vecindarios".

¹⁵ www.ci.phoenix.az.us o a la dirección electrónica grafbusr@ci.phoenix.az.us

"Los residentes pueden tomar el control de sus vecindarios, removiendo rápidamente el pintarrajeo o graffiti. La eliminación inmediata del pintarrajeo, reduce la posibilidad de que aparezca de nuevo, y ayuda a mantener un ambiente seguro y atractivo".

Graffiti Busters Program ofrece:

1. Pintura, suministros y herramientas de limpieza (incluyendo rociadores industriales)
2. Recompensas hasta de \$250 dólares por la captura de vándalos.
3. Una supervisión a los comercios para que no vendan aerosoles a menores de edad.

2.4. De la transgresión discursiva a la acción pragmática

A la elaboración de los graffiti se le suele asociar fuertemente con una actitud transgresora, pero ¿cuál es el grado de transgresión en el que se ubica la práctica del graffiti? Esto en principio no es sencillo de responder, y el riesgo de ser simplista es posible para cualquier posición que trate de contestar esta pregunta de forma concreta.

Joan Garí (1995) afirma que el graffiti, como práctica concreta humana, revela una intención (*"Puede tomar carácter de juego, de rito o de simple vehículo de información"*) y supone una transgresión (*"Trasciende a menudo una prohibición: por el mismo hecho de la escritura, por su contenido o por ambas cosas"*).

Hay quienes desde una postura más inamovible establecen como esencia del graffiti esta cualidad transgresora. En este sentido, Leandri (1982) decía que el graffiti es el grado cero de la violencia, el más pequeño vandalismo posible. Desde esta óptica, la búsqueda de los orígenes de esta práctica juvenil estaría muy lejos de encontrarse en las prehistóricas pinturas rupestres pues ésta, por ser una forma de manifestar determinados intereses por y hacia el grupo, representa un interés restringido a la privacidad del mismo, y de ninguna forma tiende a atentar contra alguna norma de autoridad impuesta desde fuera.

Actualmente, es difícil imaginar un graffiti cien por ciento trasgresor, sobre todo en un contexto donde todo tiende a expandirse, a globalizarse y alejarse en mayor medida de los significados iniciales que impulsan a los discursos colectivos. Desde un pensamiento político estructural, estaríamos hablando de complejos procesos de institucionalización que norman y delimitan las expresiones colectivas al interior de los márgenes del consenso social.

2.5. Entre la Pasión vs. la Rebelión, un ejercicio para la dicotomía analítica

Según las observaciones que Jean Baudrillard (1974) hacía de los graffiti de Nueva York, existen dos tipos básicos, aquéllos que surgen como réplica a los modos del lenguaje codificados por los *mass media*, influidos por el *comic* y la música *pop* y a menudo carentes de un significado inmediato, y aquellos otros de las minorías raciales de los suburbios, de fuerte contenido político e/o ideológico.

Esta categorización dicotómica de la cual parte Baudrillard, hace que cada uno de estos dos tipos esté fundamentado en una función y una perspectiva de vida más o menos particular e identificable: en el último caso, lo que se antepone es la noción del compromiso con la realidad social que les sirve de contexto, y con alto grado de potencial trasgresor, que afloró principalmente en determinados momentos históricos de finales de los años 60's y principios de los 70's, muy emparejado a los sentimientos colectivos contenidos en los movimientos juveniles y en el desencanto de las juventudes por los conflictos bélicos provocados por la guerra fría, sobre todo por las atrocidades en que desencadenó la intervención norteamericana en Vietnam. Y en el primer caso, lo que está es más bien una notoria despreocupación lúdica y relajada, misma que suele estar desprovista de un significado convencional, y convertirse en un fértil campo de significados diversos. Quizá algunos conceptos útiles para comprender el tránsito entre ambas perspectivas sea lo que encierra el desencanto y la indiferencia como posiciones políticas. No sólo bastará para esta comprensión, el hecho de sondear sobre puntos históricos, sino también por las tradiciones a que se han visto expuestas ciertas

sociedades y la factibilidad de formar parte del orden capitalista y global que actualmente predomina.

Garí (1995), establece que desde esta pretensión categórica, bien se podrían identificar territorialmente dos modelos: el modelo europeo (aunque referido principalmente con un carácter francés) y el modelo norteamericano. El modelo francés responde básicamente a un tipo de graffiti en el cual el componente verbal es el fundamental y, según Garí, tiene su exponente más conocido y emblemático en las pintas generadas a partir de la revuelta estudiantil de 1968. Esta modalidad del graffiti, dirige su ingenio a la elaboración verbal, es heredera de una amplia tradición de pensamiento filosófico, poético y humorístico y, entre otros rasgos, usualmente se despreocupa de la elaboración plástica del texto, concentrándose en el plano de su contenido.

Por otra parte, el modelo norteamericano que encuentra sus inicios, aunque no del todo claros en el *subway art* y en la posterior *spray art* de Nueva York. Esta modalidad, en contraste con la francesa, nace con una función diferente, sustancialmente desligada de la tradición del pensamiento o del arte oficial y mucho más expuesta a la influencia de los medios de comunicación modernos, acentuando así el desarrollo formal y la experimentación técnica.

La característica más evidente del graffiti norteamericano es el predominio de los signos icónicos sobre los verbales, aunque estos últimos no desaparezcan totalmente, pero sí pasan a un segundo término de importancia para los taggers. Se enfatiza y configura su entorno estilístico con base en el color y la audacia figurativa, la influencia de modelos de comics, tanto americanos como orientales. La imposición del aspecto icónico sobre el verbal, no puede considerarse en un sentido de marginalidad del uno respecto al otro, sino más bien un punto de integración donde uno de ellos cede espacio configurativo dada la importancia simbólica que el otro tiene. De hecho, una articulación que establece el modelo norteamericano con el factor verbal se ve señalado en los tag, pero con un toque distintivo: usualmente son realizados a partir de deformaciones estilísticas de las

letras del alfabeto, con contorsiones que, por lo general, los hace ilegibles para quienes no pertenecen a estos movimientos juveniles.

El modelo norteamericano es el que, sin duda, ha tenido una fuerte expansión e influencia estilística en casi todo el mundo: *Nueva York para el mundo*. En este sentido, resulta fundamental visualizar al graffiti y su presencia en las principales ciudades del orbe, desde el calidoscopio que se configura con la participación cultural de la globalización, punto que más adelante será desarrollado.

Joan Garí, señala que fue el *hip hop* lo que impulsó al graffiti norteamericano a extenderse más allá de las fronteras americanas; la llegada de este movimiento cultural y musical que se establecía en contra de la violencia, las drogas y el racismo configurado a partir de la *Zulu Nation* forjada por Afrika Bambaataa en 1974 con objetivos similares, fue lo que favoreció a que en Europa a principios de los 80, se retomaran los estilos icónicos norteamericanos.

Reconocer al graffiti como una expresión cultural juvenil que acontece en una interacción de espacio y tiempo determinado, permite reconocer la complejidad que encierra este fenómeno. En este sentido, el estudio del graffiti también implica un serio cuestionamiento al referente teórico desde el cual se le observa y analiza; ya que lo que podemos construir discursivamente desde la psicología social, tanto del fenómeno del graffiti como de las prácticas cotidianas de sus actores, puede que tenga que ver más con la forma en que hemos construido el *lente* a través del cual observamos este, como otros muchos fenómenos sociales. Junto con estas consideraciones de orden epistemológico, el ejercicio reflexivo de esta investigación, me ha llevado a continuar enfatizando la necesidad de abordar este tema desde una perspectiva comprensiva, que permita considerar la construcción que el propio sujeto en observación hace de su realidad a través del discurso.

CAPÍTULO 3. La fugacidad de la mirada o el método de investigación

En función con lo expuesto hasta aquí, se puede afirmar que una de las características que han permitido al movimiento graffitero extender su manto de influencia y situarse como una de las manifestaciones juveniles más representativas es la facultad que esta actividad artística ha tenido para generar significados en torno a los cuales trascurren las imágenes, ideas, motivaciones y todo tipo de representaciones que los jóvenes se construyen en torno su contexto inmediato. Para acceder desde el conocimiento psicosocial a esta gama de significados juveniles, uno de los métodos más adecuados es la utilización de un método etnográfico de investigación que permita involucrar al investigador y a la reflexión psicosocial que se originará de esta relación con el universo de significados que interesa comprender a partir de un ejercicio hermenéutico.

Esta investigación sobre la cultura del graffiti la he desarrollado siguiendo (e inspirado) la forma en que Jesús Galindo (1998) concibe la investigación: como un proceso de creatividad reflexiva, esto es, la posibilidad de que el autor creador se observe con atención durante todo momento de su intervención a través de un *espacio conceptual e imaginario*, durante la acción indagatoria. Desde este referente, y durante el tiempo que se realizó el levantamiento y registro de la información, así como durante la reflexión y la constitución de un cuerpo discursivo sobre la misma, aconteció un proceso de inmersión en el que de manera francamente abierta estuve involucrado en muchas de las actividades de la vida cotidiana de estos jóvenes, observando y registrando su forma de pensar y actuar ante diferentes situaciones, preguntando sobre una y otra cosa que me pareció relevante para comprender su motivación por permanecer y trascender a partir del graffiti.

A partir de esta experiencia, se desarrollaron algunos los procedimientos metodológicos e instrumentos para llevar a cabo tal investigación sobre la cultura del graffiti en la Ciudad de México. A continuación se presentan los procedimientos que se siguieron.

3.1 Objetivo general

Estudiar algunas de las principales prácticas culturales urbanas que manifiesta la colectividad en la Ciudad de México, principalmente en lo que se refiere a la elaboración de graffiti y a la organización de los jóvenes en los diferentes crew's (*tripulaciones*), con la intención de analizar las formas en que se construyen los referentes cotidianos que regulan y consolidan la identidad en estos grupos.

3.2. Objetivos específicos

- ◆ Estudiar los mecanismos psicosociales que intervienen en la construcción de identidades juveniles
- ◆ Identificar la formación de identidades juveniles a través de las prácticas cotidianas urbanas, principalmente en relación a la elaboración del graffiti
- ◆ Analizar la organización juvenil que se genera en torno a la elaboración del graffiti y los estilos de interacción que regulan su organización
- ◆ Generar bases para el desarrollo de líneas teóricas explicativas sobre los elementos psicosociales que se encuentran presentes en la propuesta ideológica de los crew's de una parte de la zona conurbada de la Ciudad de México.

3.3. Instrumento

En un primer momento de la investigación se realizaron algunas entrevistas informales con miembros de crew's, principalmente en la zona oriente de la Ciudad de México, de las cuales se elaboró un instrumento (ver Anexo), con el cual se llevaron a cabo ocho entrevistas abiertas, las cuales fueron analizadas para definir las categorías de análisis y el instrumento final que consta de 56 preguntas, las cuales variaron de acuerdo con la profundidad que se alcanzó al tratar los diferentes temas. Este instrumento es una guía de entrevista que explora principalmente cuatro áreas:

- a) Cultura urbana;
- b) Identidad social;
- c) Organización y estructura de los crew's; y,

d) El significado y los estilos de graffiti.

3.4. Población de trabajo

La población que fue objeto de estudio en la presente investigación, se encuentra conformada, en primer lugar por aquellos jóvenes que se autoidentifican con el movimiento tagger y skate y que además pertenecían a las organizaciones juveniles denominadas crew's (tripulación), y, en segundo lugar, por algunos de estos mismos integrantes que tenían como actividad específica la elaboración del graffiti.

Para contactar con los sujetos de entrevista, se utilizó la técnica de *bola de nieve*, considerando para su selección algunos criterios como haber realizado varios graffiti y contar con sentido de pertenencia al movimiento crew. En este sentido, los jóvenes entrevistados fueron seleccionados de manera intencionada, tratando de identificar a quienes contarán con mayores habilidades y destrezas en la elaboración del graffiti. En el análisis discursivo que se realizó a cada una de las entrevistas, se consideró que la construcción de los significados en torno a las manifestaciones juveniles urbanas, no pertenecen ni son exclusivas al simbolismo sólo de un sujeto, sino que forman parte de imágenes y afectos que son compartidos entre grupos sociales, como es el caso de los crews.

3.5. Categorías de análisis

Con base a los resultados de un estudio preliminar de ocho entrevistas abiertas a líderes reconocidos en la elaboración del graffiti de distintos crew's, se conformaron las categorías que fueron utilizadas para realizar un análisis de contenido de las entrevistas abiertas que se desarrollaron posteriormente. El procesamiento de esta información se realizó por medio del programa Tally (ver. 3.0), de tal forma que los mnemónicos correspondieron a las categorías de análisis seleccionadas. Las categorías de análisis están agrupadas en seis diferentes áreas de análisis:

Área A. Proceso de elaboración del graffiti
Categorías de análisis (mnemónicos)
Dedicación: Tiempo que se requiere para desarrollar un estilo propio para graffitear
Localización: Espacio o lugar elegido o posibles donde se elabora el graffiti
Materiales utilizados: los distintos materiales y utensilios que son utilizados para elaborar los graffiti.
Riesgos: los efectos, resultados, secuelas, daño o contingencia en cualquier tipo de ámbito que pueda provocar la elaboración del graffiti.
Trazo: Estilo desarrollado y el tipo de trazos con los que se elabora el graffiti.
Velocidad: Tiempo que se requiere para elaborar los trazos que conforman un graffiti.

Área B. Los contenidos del graffiti
Categorías de análisis (mnemónicos)
Significado: el sentido y significado que tiene la elaboración y expresión del graffiti
Estilos: los distintos estilos y trazos del graffiti.
Autoría: Adjudicación del graffiti
Clandestinidad: Expresiones al margen y contra la tolerancia oficial
Antecedentes: Habilidades previas a la elaboración del graffiti
Origen: la forma en que se inició, comenzó, dio principio o el punto de partida de la elaboración del graffiti a nivel mundial, nacional, regional o barrial.
Marginación: aquellos mensajes que no son susceptibles de ser sometidos al circuito oficial, por razones ideológicas, de costo, o simplemente por su manifiesta privacidad.
Temas: los asuntos, materia o ideas presentes en el contenido de los graffiti.

Área C. El crew o la tripulación
Categorías de análisis (mnemónicos)
Génesis: los principios y condiciones generales en los cuales surgen el movimiento de los crew's como formas de agrupación de jóvenes.
Significado: el sentido, lo que implica o lo que quiere decir el nombre con el cual se reconocen los grupos de jóvenes.
Regulación interna: formas de ordenar, disponer, constituir o establecer la organización en la convivencia interna de los jóvenes agrupados en crew's.
Regulación externa: formas de ordenar, disponer, constituir o establecer la organización con jóvenes agrupados otros crew's diferentes del de referencia.
Relaciones externas: Relaciones o vínculos con personas o instituciones que son identificadas como diferentes a los jóvenes.
Filosofía: la opinión, teoría, especulación o razonamiento que los integrantes de un crew hacen de su forma de pensar y ver las cosas que le rodean.
Expansión: Difusión del graffiti por diferentes puntos de la ciudad

Área D. Conflictos del contexto
Categorías de análisis (mnemónicos)
Corrupción: percepción de conductas de deshonestidad, deshonor, soborno o anti-éticas
Diferencias: Desacuerdos con otros grupos juveniles
Conflictos: Conflictos con otras personas de grupos etarios distintos
Represión: Actos que expresan represión
Desempleo: Condiciones de empleo

Área E. Actividades juveniles
Categorías de análisis (mnemónicos)
Inconformidad: Manifiestos de desacuerdo u oposición abierta hacia los procedimientos hegemónicos
Demandas: exigencias, solicitudes, peticiones o reclamaciones que son hechas, implícita o explícitamente, con relación a las necesidades percibidas.
Reuniones: espacios físicos de reunión, de interés compartido o referidos como lugares comunes al grupo.
Música: Corrientes musicales aceptadas por los graffiteros
Actividades: cualquier actividad que sea característica del medio urbano y que se refiera como algo común entre los jóvenes.
Organización: Pautas de organización para participar en actividades juveniles
Drogas legales: formas de uso o abuso de cualquier droga lícita o permitida socialmente que altere el organismo y la percepción.
Drogas ilegales: formas de uso o abuso de cualquier droga ilícita o no permitida socialmente que altere el organismo y la percepción.
Vestimenta: Estilos de vestimenta y atuendos representativos del movimiento graffitero

Área F. Identidades juveniles
Categorías de análisis (mnemónicos)
Alteridad: Identificación de <i>un otro</i> opuesto
Exclusión: Valoración que ubican las actividades graffiteras fuera de los círculos normativos
Forma de ser: Características personales que identifican a los graffiteros
Forma de hacer: Actividades que identifican a los graffiteros
Metas: Expectativas e intereses que se generan al interior de los grupos de graffiteros
Referencia: Grupos de referencia o pertenencia

3.6. Procedimiento

Con el objetivo de otorgar una estructura más definida al proceso a través del cual se desarrolló la presente investigación, a continuación se hace un intento por ubicar el orden secuencial que se siguió para alcanzar el objetivo propuesto. Sin embargo, el procedimiento estuvo en función de las necesidades no contempladas inicialmente que demandaron la modificación del orden de la propuesta:

Etapa 1:

Análisis documental (hemerográfico, bibliográfico, a través de internet y otros medios impresos como folletos, carteles o volantes) para conocer el grado de profundidad al que han llegado diferentes estudios sobre el tema que aquí interesa. Esta etapa de la investigación fue permanente y dio el contexto teórico y metodológico más adecuado para desarrollar las siguientes etapas.

Etapa 2:

Registro, selección y análisis fotográfico de las diferentes formas de expresión de los graffiti en la cultura juvenil urbana que contempla este estudio: bombas, piezas, sucios y stikets. El registro de los graffiti, en sus diferentes modalidades, tuvo un interés particular para esta investigación por ser la expresión más representativa del movimiento tagger. El levantamiento fotográfico se hizo de manera seleccionada, considerando principalmente a aquéllos que por su estilo, originalidad e innovación fueron más característicos. Esta etapa se llevó a lo largo de la investigación.

Etapa 3:

Inserción con la población objetivo de la investigación para realizar los contactos necesarios y las primeras entrevistas informales con jóvenes involucrados en este tipo de actividades. Estas primeras entrevistas tuvieron como fin la identificación de líneas temáticas de investigación y la estructuración y construcción de categorías que sirvieron para la elaboración de la guía de entrevista final (véase Anexo)

Etapa 4:

Realización de entrevistas abiertas a diferentes personas, consideradas por sus actividades como líderes de este movimiento juvenil. Las entrevistas abiertas fueron grabadas en audio y transcritas para su análisis y contrastación con paradigmas teóricos, para comprender los significados que sustentan la práctica de estas formas de expresión. Para el análisis de las entrevistas a profundidad se utilizó, como un método auxiliar el programa Tally 3.0 para realizar análisis de contenido de las mismas.

Etapa 5:

Se discutieron los resultados encontrados para dar una explicación comprensiva de las manifestaciones juveniles analizadas. Lo anterior, en principio estuvo encaminado de dos maneras distintas aunque complementarias: por un lado, por la intención de rescatar y registrar la diversidad de significados que encierran estas prácticas desde el punto de vista de los actores sociales estudiados, es decir, por hacer una lectura más comprensiva y directa de los discursos recabados; y, por otra parte, se trató de dar una explicación desde distintas perspectivas teóricas, como son, la identidad colectiva y los procesos de comunicación intersubjetiva, sin tergiversar dentro de lo posible el sentido de las fuentes originales, sin que esto se traduzca como búsqueda de objetividad y distanciamiento.

3.7. Rumbo de la investigación

Con el anterior planteamiento teórico y metodológico, se abordó el significado que tiene actualmente la cultura juvenil urbana y particularmente lo que se refiere a la reciente formación y expansión de las agrupaciones juveniles llamadas crew's, así como las formas tan novedosas en que se están expresando a través de ciertos estilos de graffiti que día con día están ocupando los espacios más recónditos de las calles, avenidas y lugares públicos de la zona metropolitana de la Ciudad de México. Más que el sólo estudio de algunas de las manifestaciones culturales urbanas, lo que guía el sentido de esta investigación es el análisis y comprensión de las formas actuales en que interactúan determinados grupos juveniles y los mecanismos que son utilizados por éstos para modificar y transformar su entorno social.

Los diferentes hallazgos que se presentan como resultado de esta investigación, están ordenados en categorías construidas *a posteriori*, a partir del análisis de las entrevistas realizadas. Para llevar a cabo una descripción más específica de cada una de las categorías, se presentan algunos fragmentos de las entrevistas, a los cuales se les identifica con una serie de números, que aparecen entre paréntesis (...,...,...): el primero indica el número de entrevista, el segundo la línea en donde se encuentra el fragmento y la tercera el número del carácter donde comienza el mismo.

CAPITULO 4. La traducción de los vestigios o los resultados de las entrevistas

La comprensión del mundo que nos rodea no lo podemos limitar a relaciones causales. Una gran parte de los razonamientos e interpretaciones que sustentan el análisis que a continuación se presenta, está mediado por un esfuerzo de sistematizar un universo de ideas y opiniones que estuvieron girando en el intento por tratar de comprender algunos de los elementos que dan sentido a la práctica del graffiti. En este sentido, a partir de la entrevistas realizadas, de la observación no participante y de la acumulación de experiencia que se logra con la convivencia continuada con varios grupos de graffiteros, trataré de realizar un análisis descriptivo e interpretativo de varios de los elementos que se encuentran relacionados con el proceso para la elaboración de los graffiti y con los estilos de interacción que se configuran al interior de esta práctica juvenil.

4.1. Proceso de elaboración

El graffiti mantiene integrado en su proceso de elaboración una serie de factores condicionantes que lo hacen posible: un espacio, generalmente público, que hace factible que se pueda disponer del tiempo necesario para realizar los trazos que requieren ser ejecutados; en un graffiti, también se encuentra integrado el tiempo de dedicación que su autor o sus autores han invertido para alcanzar el dominio de la técnica y el conocimiento y manejo de los materiales necesarios.

4.1.1. La dedicación y el tiempo de maduración

El tiempo que un graffitero requiere para desarrollar un estilo definido es relativo y está relacionado con el tiempo que dedique a mejorar su estilo:

“si te aplicas chido, unos tres meses, pero que te estés moviendo, así constantemente; si no, puedes llegar hasta tener un año y no saber hacer las cosas” (7,357,26)

con las habilidades artísticas que previamente se hayan desarrollado, que por lo común están ligadas a actividades de pictografía como es el diseño gráfico:

“sí nos ha enseñado algo andar pintando en la calle, nos enseña por ejemplo a mí ya me entró las ganas por estudiar Diseño Gráfico y, sí pienso estudiarlo” (1,315.1)



Imagen 1: Hay lugares como muros y paredes que se utilizan sólo para ensayar entre otras, las técnicas, el grosor de la líneas y su rapidez. (Del. Venustiano Carranza; México, D.F., 1998)

o las prácticas asociadas al aerógrafo:

“también hacemos aerografía con lo que viene siendo el aerógrafo” (5,69,7)

Otro de los factores que se vinculan al perfeccionamiento de las técnicas para realizar un graffiti, lo constituye el entrenamiento o simulación previa que realicen a través de bocetos en libretas y en otros materiales similares:

“Primero sacas tus modelos en tu cuaderno” (7,471,1)

Pero principalmente el estilo personal tiene como base la experiencia que le precede:

“Hace como cinco años yo veía estilos en la calle y de ahí empecé a sacar estilos yo y de ahí empecé a sacar mi firma” (7,549,20)

Uno de los valores más reconocidos dentro del movimiento del graffiti es que las personas que lo elaboran se apliquen, esto es, que, además de dedicarle tiempo e invertir su esfuerzo al desarrollo de un estilo propio, le presten a esta actividad una atención especial y en cada graffiti que elaboren dejen, literalmente, algo de ellos, donde se pueda apreciar que ha aplicado algo de lo que siente y piensa.

4.1.2. La conversión pictórica del lugar

Con el movimiento de los crews, el graffiti ha roto con muchas de las reglas de la territorialidad como una forma de ordenar y construir la identidad a partir de la delimitación del espacio. El uso y apropiación de los espacios a través del graffiti siguen siendo una constante en este proceso de construcción de identidades, pero ha tomado un matiz distinto: ha dejado de utilizar esta forma de expresión para indicar cuándo un lugar corresponde o no a determinado grupo, para pasar a buscar la expansión del estilo individual y/o grupal a cada rincón de la ciudad:

"aquí no es esto de que de juntar este, de marcar tu barrio, o sea puedes pintar donde quieras o sea eres libre de pintar donde sea, la ciudad es muy grande" (2,146,5)

como una de las condiciones para mantener el *status* entre quienes siguen ese estilo de vida:

"la onda era que el que estuviera más en más lugares, el que tuviera más placas en la ciudad era el que más se, pues era el mejor ¿no?"(1,64,1)

La idea principal ahora es "mover", es decir, llevar el nombre del crew al que pertenecen a la mayor parte posible de barrios, "hacerlo ver", esto es, expresarlo y mostrarlo para que se conozca el estilo y el potencial pictórico del crew:

"o sea que nuestra placa, el crew estuviera en lugares en donde no han estado otros crews, meternos en donde no, para que moviéramos el crew, así, mover el crew". (1,51,26)

Aun a finales de los años 90, el nivel de saturación de un espacio poco importaba, pues se decía que siempre habría lugar para todos, la ciudad aun se consideraba un campo semi-virgen donde existían miles de lugares disponibles para la decoración. Actualmente esto ha cambiado, los lugares para graffitear ya no son tan fáciles de encontrar: tanto por la misma saturación y demanda de lugares, como por las restricciones que regulan la convivencia cívica, específicamente el endurecimiento de las políticas antigraffiti que comenzaron hacer más compleja esta actividad y más inaccesibles determinados lugares.

El desarrollo de un estilo propio constituye algo muy importante para cualquiera que realice graffiti, pero existen otros elementos que están en juego, para destacar en el movimiento crew también se requiere que en su elaboración se encuentren implicados otros factores altamente reconocidos por estos grupos:

- Que se elabore en el lugar más espectacular, donde haga contacto visual con el mayor número de transeúntes:

"lo que hace más llamativo al mural el que estén sobre el, lo que es la vía pública es todavía más impactante" (3,150,50)

"en una bomba de agua, hay uno que es una vaca y dice TOC" (7,539,34)

- El riesgo que haya implicado la elaboración de un graffiti, ya sea por la altura o por alguna otra condición extrema, como es hacerlo dentro de los túneles del metro:

"ilegalmente es cuando nos metemos a diferentes lados que es al metro" (5,61,25)

"en el metro, en diferentes lados, nos dedicamos a tirar nuestro crew" (5,78,26)

"me voy a meter al metro" (7,440,11) *"adentro, en el túnel"* (7,441,35)

"toda esta línea de Velódromo y Pantitlán" (7,449,36)

"Porque la gente es donde viaja más, donde hay más, donde la gente lo ve más"
(7,531,1)

En ocasiones, el motivo de elaborar un graffiti en algún lugar está más determinado por el azar o por el capricho de un tagger. Los espacios posibles y el alto grado de diseminación a que se ha llegado con el graffiti, ha permitido a algunos traspasar fronteras y proyectarse a nivel nacional e internacional, como en el caso de quienes han participado en expos en otros estados del país y del mundo:

"Más bien sería en qué lugares no he pintado" (3,120,1)

"he estado en Iztapalapa, Iztacalco,... yo creo que en todas las delegaciones" (3,120,51)

"hemos estado en provincia en Michoacán, en Guadalajara, Puebla, Oaxaca" (3,122,24)

"en los Angeles, y el año antepasado viajamos a Turquía hicimos cuatro murales allá".

(3,124,40)



Imagen 2: La altura y los detalles de cada trazo, dan cuenta de el nivel de complejidad que ha implicado su elaboración (Del. Tlalpan, México, D.F., 1999)

Las posibilidades de elaboración de graffiti ha configurado dos vías de expresión, una de ellas, es la que se enmarca en una situación ilegal, en la que se elabora la obra en zonas no permitidas o prohibidas:

"nosotros podemos pintar en la barda que gustemos" (1,153,21)
"no hay un lugar definido para pintar o sea tii puedes pintar donde quieras" (2,183,6)
"la ciudad es toda de nosotros y podemos pintar donde nosotros queramos" (3,221,33)

La ilegalidad constituye para muchos, sobre todo para los de la *Old School*, uno de los rasgos característicos del graffiti original, donde la experiencia del graffitero hace converger velocidad y estilo para burlar la vigilancia.

Otra de las vías es enmarcarse en una situación legal, la cual últimamente ha cobrado mayor fuerza entre el movimiento crew, donde el graffiti se elabora con total libertad y tiempo, ejemplo de esto son las expos que se organizan por varios tipos de organizaciones gubernamentales y no gubernamentales:

"las paredes legales es como ahorita, estar graffiando, es una exposición más que nada",
(5,59,10)
"hace poquito hubo un concurso, no sé, les dieron una pared enorme" (7,332,1)
la decoración de deportivos:

"nos han dado autorización de pintar el deportivo" (5,45,4)



Imagen 3: Los graffiti elaborados legalmente en el marco de las expos, permiten obtener obras de gran calidad (Netzahualcóyol, Edo. de Méx., 1997)

Otra situación legal, la constituye los marcos de comercialización que han dado al graffiti una alternativa de subsistencia, los cuales pueden verse reflejados en la decoración de fachadas de una variedad de comercios: estéticas, boutique, minisuper:

"Graffiteamos más que nada, este, fachadas de casas, expendios de estéticas, este, de tiendas, bicicletas, de todo, nos han pedido últimamente de que graffiteemos". (5,47,25)



Imagen 4: Graffiti que promociona una pizzería con una ilustración del mismo inmueble donde ésta se encuentra. (Brooklyn, N. Y., 1999)



Imagen 5: Promoción de una estética de alta peluquería con un graffiti en su cortina metálica. (Netzahualcóyol, Edo. de Méx., 1997)

Una forma más para acceder a espacios permitidos ha sido ofertar sus obras casa por casa, como fue el caso de los integrantes del crew ERA (Existe, Resiste y Ataca) que recorrían el Eje 3 Ote. Francisco del Paso y Troncoso; donde encontraban una barda deteriorada, pedían el permiso correspondiente para elaborar un graffiti, el cual daban a escoger al dueño de la casa o barda, mostrándole la variedad de estilos que tenían previamente elaborados en sus cuadernos, a especie de catálogos:

"cuando vemos, por ejemplo, una barda que esté en buen lugar, en donde pase mucha gente y que lo pueda llegar a ver, este, pus tenemos la opción de pedirla y si nos la dan pues qué bueno, si no, pus, tendremos que aventárnosla de ilegal y así" (1,251,4)
"yo ya tengo mi bomba en el cuaderno" (7,435,1)

El paso del graffiti a una situación regulada y controlada, como ocurre en su práctica legal, ofrece otro tipo de posibilidades, que no sólo se traducen en cualidades particulares en el diseño de la obra, sino también en la alteración del fin que da sentido a este movimiento.

La regulación y control de lo que parecía incontrolable, puede leerse como un intento por institucionalizar una expresión juvenil que ha nacido lejos de estos parámetros institucionales y que, a pesar de toda la presión externa, se resiste a ceder a su cuota de poder. Los intereses juveniles de éste, como de otros tipos de grupos, suele tratar de utilizar las políticas públicas a su favor, pues aun cuando algunas de sus formas de expresión tienden a procurar regularizarse, la participación de muchos grupos juveniles está matizada por un acercamiento negociado, donde no se compromete su nombre y siempre se deja una puerta abierta para salir en el momento en que así se decida, cuando esa fuente de satisfacción deje de proporcionar lo que se demanda o, incluso, cambiar de fuente cuando se encuentre otra que ofrezca mejores condiciones:

"nosotros lo que buscamos es un espacio, entonces, quien nos proporcione un espacio y... las ciertas libertades o garantías que pedimos nosotros, no nos interesa quien sea" (3,208,36)

4.1.3. Los instrumentos y utensilios de trabajo

El material más conocido para su elaboración y que forma parte de su historia, le dio un nombre a este movimiento: el spray (*spray art*), pero para hacer un graffiti también se utilizan otros muchos materiales que facilitan la elaboración de diferentes tipos de trazos. Otra variable que está en juego son las distintas técnicas que se han buscado para lograr mayores grados de precisión.

La elaboración de un graffiti implica la utilización de variados y distintos materiales. Cada una de estas obras requiere de determinados instrumentos para lograr el grado de precisión de sus trazos, además de que el conocimiento y aprendizaje de estos instrumentos se desarrolla de manera casi paralela al nivel de especialización que un tagger tenga para aplicarse. Uno de los instrumentos más preciados son las *válvulas*, con las cuales gradúan el chorro de pintura que requieran de las latas de spray:

"si tu quieres una forma finita, con una válvula (hay válvulas) le vas a rayar" (7,367,19)

El intercambio, comercialización o distribución de las válvulas es algo frecuente tanto por la importancia que éstas tienen para hacer distintos grosores, como por la facilidad

que implica su transportación, pues es común que se transporten en las bolsas de los pantalones o en sus mochilas.

También a una válvula se le regula haciéndole más grande el orificio con ayuda de una aguja. Pero no sólo basta utilizar el instrumento adecuado, sino que es importante saber o aprender a manipularlo, y esto es todo un arte para un tagger:

“hay una válvula que hay que saber muy bien utilizarla porque si no, se te escurre” (7,373,25)

El pailot, que es una especie de plumón ancho que se utiliza para rayar o hacer tag's. Otro instrumento muy similar al pailot es un plumón al que le llaman *chacura*, que son más gruesos y que por su punta plana es muy efectivo para conseguir determinados tipos de trazos. Para líneas altamente estilizadas puede utilizarse el aerógrafo.

Incluso para hacer los primeros bosquejos de una obra se suelen utilizar algunos materiales conocidos como los crayones:

“yo primero lo marco con una crayola por si me equivoco” (7,483,1)

“Hay crayolas que son de 7 colores para rayar” (7,499,1)

En la elaboración de un graffiti pueden requerirse una cantidad considerable de materiales, según el tamaño, los acabados y las tintas que implique la obra; en este sentido no será lo mismo el material requerido para elaborar una pieza que una bomba o un tag:

“para una pieza? Se utilizan como 30 latas normales de los sprays, de las lacas” (7,385,7)

Algo estrechamente relacionado con la cantidad de material requerido, está la forma en que se consigue este material; para alcanzar este objetivo las vías pueden ser muchas: desde lo más común, como lo es hacer una “vaca” o una “coperacha” para juntar entre todos el dinero necesario para comprarlo en algún expendio de pinturas o en algún centro comercial:

“nos ponemos de acuerdo todos para juntar, si queremos armar un mural un graffo, unos 50, 20 y pues, ya quedamos de acuerdo y pues ya juntamos el dinero para eso” (5,304,21)

El reunir en grupo el dinero resulta una buena forma de afrontar las dificultades económicas que comparte la mayor parte de estos jóvenes, sobre todo, si se toma en cuenta que, por lo general, la mayor parte de ellos se encuentran en una edad (14 a 18 años) en la que aun no cuentan con medios propios de subsistencia, por lo que el ingenio es un factor determinante para alcanzar el objetivo; o se apoyan en prácticas que pueden acarrearles algunos problemas:

"luego económicamente comprar latas y todo eso es algo problemático, a muchos se les hace fácil, porque muchos las roban, pero nosotros no las robamos" (5,295,29)
"entre todos puede poner su grano de arena como una lata o poner para una lata cada quien y se arma una pieza grande" (8,322,18)

Otra vía para adquirir las latas necesarias, es a través de la donación o patrocinio de alguna institución u órgano de gobierno preocupados por la gestión de recursos en apoyo a manifestaciones o expresiones culturales de los jóvenes

"para conseguir las latas pues tienes que trabajar o hay veces que así, pues muy a veces que el gobierno le patrocina pero muy a veces" (6,256,23)
ejemplo de ello pueden ser los festivales o expos en donde, en ocasiones, las premiaciones consisten en cajas de latas de spray:

En la elaboración de los sucios, conocido como scratchtagging, que son los rayones en los vidrios del transporte público y de oficinas, se utilizan materiales distintos:

"piedras de arroz o esos para afilar los cuchillos con eso los rayan, vidrios y eso" (7,447,4)

El lugar donde se hace el graffiti, también es representado como un material más de su actividad:

"se necesita diferente material, para graffiti, es diferente, necesitamos paredes, necesitamos, este para pintar con lata" (5,162,8)
"lo que son las paredes, las calles, el metro, ese es nuestro material" (5,585,24)



Imagen 6: Para concluir un graffiti se utilizan un número considerable de latas de spray y una variedad de colores (Netzahualcóyotl, Edo. de Méx., 2000)

4.1.4. *Los riesgos y peligros del graffiti*

Los riesgos son una constante en nuestras vidas, pasamos todo el tiempo tomando riesgos en diferentes grados. Ante esto lo que normalmente se espera es que la gente evite hacer cosas que lo lleven a riesgos innecesarios. Dentro del movimiento crew la exposición a riesgos por la elaboración del graffiti suele ser algo común. En principio por el carácter ilegal en el que se ha puesto a esta actividad callejera. Hacer un trazo en la vía pública, encontrarse en posesión de algún material para hacerlo sume a su autor en terrenos prohibidos convirtiéndolo en un ser más vulnerable. La actividad ilegal lo convierte a él mismo en un ser ilegal que debe sancionarse. Pero el riesgo a la sanción y la adrenalina que se segrega esta práctica es casi sinónimo de reto y el reto es un buen combustible para propagar el incendio:

*"a nosotros nos van a retar
y el reto es lo que a nosotros nos gusta" (3,198,37)*

De hecho el atrevimiento, el arriesgarse cada vez más es considerado como una capacidad especial: los mayores riesgos los toma aquel que tiene la madurez y el conocimiento para hacerlo:

*"ya sabes como está el bisney en las vías, porque o sea las vías,
las grandes, las que están hasta arriba, son las que te puedes electrocutar" (7,523,43)*

Los policías son en quienes se representa las mayores riesgos y peligros:

"siempre el problema es con la policia" (5,64,26)

Las consecuencias comúnmente son menores:

*"Una corretiza, ahí por Eduardo Molina, nada más por andar pintando,
o sea nos corretearon tres patrullas y nos dieron una vueltecita" (2,263,1)
"a misma banda que trae sus bailons, sus roles, sus aerosoles
y los agarra la tira y les quita todo" (7,105,31)*

Aunque pueden complicarse un poco:

"Nos levantaron una demanda y tuvimos que pintar toda la unidad" (7,423,23)

Una estrategia que pueden tener los tagger para evitar o disminuir estos riesgos es el hacer uso de sus recursos naturales: la observación, la expectativa, la atención, la astucia y la rapidez para correr; los mismos recursos que un antilope utiliza para sobrevivir en las sabanas de sus depredadores:

*"ni modo que te agarren, pues no, te echas a correr
porque si no, si te agarran y te bajan una feria" (7,466,2)*

Pero en ocasiones todo esto provoca una lucha sin sentido porque aquello que se prohíbe de manera tajante, es considerado por sus autores como un arte, una forma de expresarse con otros iguales tratando de alejarse de los estilos de vida agresivos y del vandalismo.

4.1.5. Los tipos de graffiti

La adquisición de un estilo propio en la elaboración del graffiti es la apertura al reconocimiento dentro del propio crew y de otros crews:

*"todo mundo como ve que ya pintas, y esto, o sea ya todo mundo
quiere andar pintando y de eso no se trata"(2,304,25)*

Incluso el haber desarrollado varios estilos para pintar es uno de los requisitos para formar parte de algún crew reconocido, tal como si fuera o funcionara como una especie de currículum:

*"como los CHK, para entrar a su crew tienes que saber rayar muy bien,
necesitas tener un 70 u 80 por ciento y tener varios estilos" (7,310,31)*

Las posibilidades de elaborar algo distinto en una pared esta estrechamente relacionado con la creatividad, pero también con la madurez del trazo y del estilo que cada persona

pueda desarrollar. El graffiti y sus estilos es para sus autores algo en constante movimiento y cambio, algo en esencia perfectible:

"cada quien tiene su estilo, nunca termina, siempre hay otro" (4,135,20)

Los estilos nacen de la creatividad y la experiencia:

"pero hay que tener cierta dedicación más bien y sentir lo que uno esta pintando" (7,34,21)

Para algunos, la tradición muralista que se desarrollo a principios del siglo XX en México ha favorecido el desarrollo de un estilo propio y de una habilidad casi natural:

"nosotros tenemos en la sangre el muralismo ya" (3,134,19)

Pero esa "herencia" debe complementarse con otras habilidades personales y sobre todo con la dedicación, porque las aptitudes que requiere el graffiti no se contemplan en todos:

*"no cualquiera agarra una lata" (8,182,10) "no cualquiera te mezcla colores" (8,183,1)
"no cualquiera te hace una caricatura algo" (8,184,1)*

Pero también lo que ha ayudado a que a nivel internacional el graffiti mexicano se ha reconocido, es la capacidad de sus autores para compartir y socializar los estilos que se han desarrollado:

"el compartir diferentes estilos nos está haciendo más fuertes a nosotros que a ellos" (3,135,53)

Una de las características de los graffiti que se pueden ver en nuestro país está dada por sus colores y las variaciones de sus estilos textuales e iconográficos:

"el estilo la gran cantidad de colores el que nosotros podemos hacer imágenes en tercera dimensión y la desproporción que manejamos nosotros" (3,142,25)

Los estilos utilizados están relacionados al tipo de graffiti elaborado, desde el simple tag:

"las placas pus se definen por el, el o sea cada quien va escogiendo su placa" (8,191,10)



Imagen 7: Los tag inundan las paredes, son extremadamente rápidos de hacer y se les encuentra en cualquier lugar (Manhattan, N.Y., 1999)

Hasta otros graffiti más complejos como los enredados:

“los enredados podrían ser este muchas letras muchas líneas enredadas, líneas rellenas de color y todo eso, rellenas de color, pero por lo...su mismo nombre lo indica, enredado o sea que casi no le entiendes” (8,200,1)



Imagen 8: Los enredados se caracterizan por estar compuestos por letras que se entrecruzan y enciman, haciendo muy difícil su lectura (Del. Iztapalapa, México. D.F., 1997)

O las bombas o trups que también requiere de cierto nivel de complejidad y conocimiento de la técnica:

“el drup es unas letras este que se ven tagger o sea grafiteras pero, si mas o menos tú ya le vas entendiendo o sea son letras así como en globito” (8,205,19)
“las bombas son mas redonditas o sea como si las hicieras en bolita por bolita” (8,209,13)



Imagen 9: Las bombas tienden a ser letras redondeadas, haciendo alusión al nombre del crew o al tag de quien lo hizo. (BCN Postal, Internet)

La máxima expresión de los estilos lo permite la elaboración de lo que se conoce como pieza:

“una pieza así entera sería un unas letras y aparte una caricatura y así, eso sería una pieza entera” (8,214,5)

“su tipo de animación es notable, como algunas caricaturas japonesas de strik” (5,755,9)



Imagen 10: Una pieza es un graffiti de grandes dimensiones, que por lo general, integra un dibujo de algún personaje (Del. Tlalpan, México, D.F., 1998)



Imagen 11: En una pieza se encuentran tres elementos: el nombre del crew (en este caso es un enredado), una caricatura (con fuerte influencia de imágenes norteamericanas o japonesas) y los tag (al lado de la caricatura) de quienes participaron en este graffiti)

Lo que se podría considerar como el antigraffiti o los estilos que no son bien aceptados en el movimiento crew, son aquéllos que denigran al mismo movimiento porque carecer de sentido y caer en la obviedad:

“el vandalismo es otra cosa muy diferente, que hay gente que agarra spray y pone obscenidades pone a hacer cosas que no, no vienen al caso, (5,467,16)

Como una suerte de extensión del tag, han aparecido otras modalidades de taguear a través de los scratchtagging o mejor conocidos en nuestro país como *sucios* que son rayones que se hacen en los cristales del servicio de transporte público y en oficinas de gobierno, principalmente.

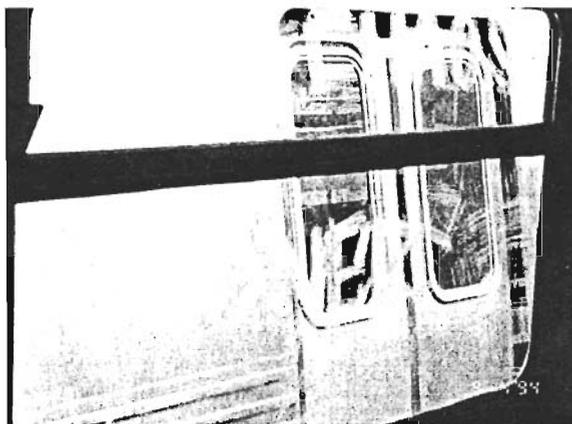


Imagen 12: Un *sucio* en los cristales del metro, este tag que se hace de manera violenta son, por lo general, reprobados por los graffiteros con aspiraciones más artísticas por considerar que estos tag's, no contienen un acto "ecológico" y no permiten el desarrollo de ningún estilo artístico.

Otra modalidad son los stikers los cuales son, por lo general, los ejercicios o simulaciones que hacen los graffiteros sobre papel para perfeccionar su estilo.

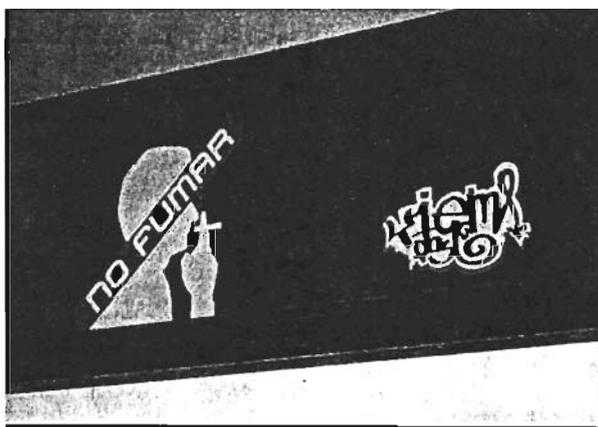


Imagen 13: Recortan su ejercicio, que bien puede ser un tag o una bomba, y le colocan una película adhesiva transparente para pegarlo en las instalaciones del metro o en cualquier otro lugar.

4.1.6. La velocidad en el trazo

Los riesgos que implica la elaboración del graffiti tienen una fuerte influencia en los estilos que se desarrollan, esto por la velocidad que se requiere para ejecutarlos y no verse aprehendidos por la policía. Una estrategia para optimizar el tiempo es ir haciendo el graffiti por partes, es decir, en una primera ocasión remarcar el contorno de las letras o imágenes y en otras ocasiones ir rellenándolas; aunque la experiencia de algunos les permite ahorrarse estos pasos:

“como el York ya no los remarca, ya llegan con la laca y los hacen en fa” (7,475,1)

Pero entre mayor complejidad en los estilos que conforman el graffiti, y mayores las dimensiones espaciales y el número de piezas que tenga, requerirá de mayor tiempo:

“cuanto tiempo te llevas pintando una pieza? (una hora en una bomba) En una pieza se pueden tardar hasta 4 o 5 horas, en una grande” (7,391,13)

Con todo esto lo impresionante es la forma en que aparecen graffiti en los lugares y en los momentos más inesperados:

“si tú pasas en un muro lo vez blanco pasas al otro día, y vez un mural, automáticamente te hace voltear y dices yo tengo que regresar a verlo” (3,153,5)



Imagen 14: Por la velocidad que se requiere para hacer un graffiti clandestino, toda artimaña es válida (Del. Venustiano Carranza, México, D.F., 1998)

Las diferentes inscripciones se consignan en el mínimo de tiempo posible por razones de seguridad, por las características propiamente denotativas y referenciales, o simplemente por presumir muchas veces, una trascendencia en el mensaje que implica no «gastar mucho tiempo» en su concepción.

4.2. El contenido de este arte callejero

Las imágenes icónicas y/o verbales que los jóvenes taggers elaboran en cualquier espacio, lejos de ser simples actos espontáneos, producto de su inmadurez como adolescentes, contienen un universo de significados, a los cuales sólo es posible acceder cuando se interactúa y convive en su vida cotidiana. Los colores que se impregnan en los muros de los espacios públicos dicen mucho de lo que estos actores sociales piensan y sienten respecto al contexto y la vida que les rodea, por lo que, para ellos, es fundamental elevar esta expresión a un nivel artístico elevado a través del perfeccionamiento de su técnica, preservando en cada trazo la noción de recreación, pero también de inconformidad ante lo que desapruaban o como una reacción ante ello. El graffiti es continuidad de un origen que se representa como un tributo a aquéllos que dieron los primeros pasos atreviéndose a retar al “sistema”, expresando su artes en el *subway* de Nueva York.

4.2.1. El significado de los graffiti

El significado que pueden tener los graffiti es muy diverso y heterogéneo. Desde significados muy concretos como puede ser dejar huella de que se estuvo allí:

“Que ahí estuve, que en ese lugar estuve pintando más que otra cosa” (1,226,1)

Hasta la búsqueda de necesidades específicas como es el sentido de pertenencia y adherencia o diferenciación con otros:

“es primero buscar una identidad el ser diferente, no ser uno más del montón es lo que en principio te, te llama a ser graffitero” (3,91,10)

Pasando por un sentido de expresión más grupal:

“es para dar a conocer las insignias de nuestro crew” (5,75,29)

Y por motivos asociados al rescate de prácticas primarias que justifican la naturaleza de su actuar:

"Yo creo que así como antes era arte pintar las cavernas de los antepasados y todo lo que hacían, es un arte rayar un edificio, alguna pared, alguna avenida" (7,29,1)

El graffiti es una forma de expresión, una forma de externar pensamientos, de plasmar ideas, recuerdos, desacuerdos:

"Más que nada es una forma de expresión ¿no?, expresas tú, o sea lo que sientes, lo que quieres decir hacia la gente y nada más" (2,188,1)

Es otro estilo de lenguaje interno:

"podemos expresar muchas cosas en las pintas como sentimientos que tenemos adentro" (6,25,7)

Incluso los códigos de ese lenguaje no son del todo claros, y tal vez no es necesario que lo sean, pues tienen un espíritu más constructivo (¿desconstructivo?):

"tal vez no lo entiendas ,no entiendas su significado pero el que esté ahí ya, llama la atención, (3,155,39)

Pero en otras ocasiones, los códigos que se traducen desde sus estructuras icónicas y textuales, suelen ser más exactas en cuanto a su significado, hay algunos por ejemplo que hablan de los problemas:

"la corrupción que hay en el país, o sea pues tiene muchos significados" (6,27,6)
"Podría ser de libertad, de no a las drogas, de expresión, pues una pinta puede decir muchas cosas" (6,223,1)



Imagen 15: Las representaciones de los problemas que viven los jóvenes, pueden condensarse en un graffiti y ser variadas, desde la violencia o el consumo de drogas, hasta el mismo estrés que genera la vida cotidiana (Del. Venustiano Carranza, México, D.F., 1998)

Una de las sensaciones más frecuentes que manifiestan sentir quienes hacen graffiti es lo que tiene que ver con la libertad que ofrecen sus trazos:

"es parte de lo que tiene el graffiti, mucha libertad" (3,18,2)

Pues a través de ellos, se tiene la posibilidad de transitar hacia los mundos que se derivan de la imaginación y los sueños:

"el ser libre, el querer hacer lo que uno quiere, el graffiti lo permite" (3,89,8)

El arte callejero rompe y se disocia de pensamientos, escuelas, corrientes que se perciben como un mundo de posibilidades:

"en las escuelas de pintura, tienen reglas y lo que hace el graffiti, es que rompe con todas esas reglas, es lo que lo hace ser diferente" (3,146,24)

La "decoración urbana" puede ser para muchos una actividad producto de una moda o algo pasajero, pero quienes se mantienen involucrados en él, lo destacan como la formación de un estilo de vida, incluso de subsistencia:

"lo hacen un estilo de vida esto" (3,110,33)

"todo esto es un estilo de vida" (5,196,34)

Por la incompreensión de quienes no se adhieren a estos estilos de vida, se suelen hacer todo tipo de interpretaciones que tratan de suponer las razones por las cuales estos jóvenes actúan de tal forma, qué tipo de carencias afectivas o materiales motivan la elaboración del graffiti. Desde un sentido reflexivo se podría decir, incluso, que cada una de las argumentaciones que se han elaborado en este trabajo, pasan a formar parte de ese corpus interpretativo, que generalmente responde más a la constitución de la lente a través de la cual mira el investigador que a la realidad que se mira.

Sin duda, estas interpretaciones, que pueden ser válidas en ciertos círculos, rompen todo diálogo y encajona las actividades en las celdas de la visión del observador que se asume desde una posición unidireccional y con pretensiones de objetividad. La contestación a este tipo de interpretaciones no se hace esperar por parte de los actores aludidos:

"no tenemos problemas, como que nos tengan ahí cohibidos, que estemos sufriendo, nada, sino que es cosa que sale de nosotros" (5,172,27)

"lo que sea, lo hago y no por el simple hecho de que me sienta mal, me sienta deprimido, o me sienta tirado, agotado o así alguna cosa, sino lo hago porque es para mí, me hace sentir bien conmigo mismo y todo lo que hago, esto más que nada lo

hago para mí, no para la gente” (5,179,29)

Porque, según los graffiteros a las cosas no se les tiene que dar tanta vuelta:

“realmente no es un vandalismo ni una diversión, sino que es una forma de expresión de nuestras ideas” (7,79,26)

4.2.2. La importancia del estilo en el trazo

El estilo es equiparable el grado de madurez y perfeccionamiento personal dentro del movimiento crew. El tiempo de dedicación, la observación y la búsqueda de las formas que los identifique juegan un papel fundamental en la conformación de un estilo propio:

“Sí, pero, aparte de que te enseñen, vas, aprendes de la calle y vas viendo cómo quieres pintar o tus colores, o no sé, vas agarrando tu propio estilo.” (2,135,1)

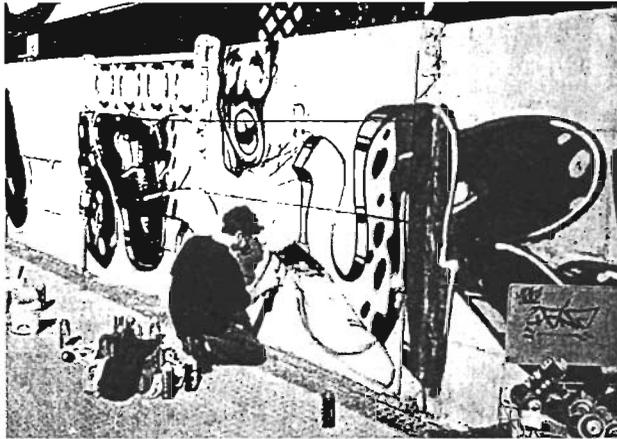


Imagen 16: El tiempo de dedicación y poner en práctica las técnicas que observa de otros, son elementos que ayudan a conformar un estilo propio (Del Venustiano Carranza, México, D.F., 1998).

El logro de este objetivo, el desarrollo de un estilo propio, es producto, principalmente de la exploración de los campos posibles de la creatividad y de la suma de todo los fallidos intentos por lograrlo, producto de las tantas hojas de cuaderno rayoneadas:

“El estilo yo lo saqué de la mente, o sea, de ver varios y pus ya sacas el tuyo.” (4,185,1)

El estilo, en el movimiento crew, también se sitúa bajo ciertos parámetros, no porque tenga limitaciones en cuanto a la expresión, sino que éste está marcado por la comparación con un otro significativo del cual es importante diferenciarse como es el caso de lo que ocurre con los placazos elaborados por los cholos:

“ellos manejan mucho la hispanidad, [...] ellos colores negros, nosotros

gran cantidad de colores; es totalmente aparte.” (3,65,42)

Los estilos de quienes conforman los crew están caracterizados entre otras muchas cosas, por las variedades de color que utilizan y sus combinaciones, así como por el juego que logran hacer con el manejo de los planos, matices y las imágenes en tercera dimensión. El graffiti es una condensación de todo lo anterior, pero cada quien le pone un toque personal:

“pusieron una rata con una pistola y después pusieron una forma enredada” (7,396,28)

4.2.3. La autoría de los graffiti

Cada vez más, se van desarrollando nuevos estilos porque también se van integrando al movimiento crew nuevas personas. Pero de todos quienes lo intentan, sólo quienes se “aplican” pueden llegar a conseguirlo, quienes no lo hagan, seguramente serán simples espectadores de los mayores tageadores, no entrarán al selecto círculo de los reconocidos por el movimiento y se tendrán que conformar, en su mayoría, con mencionar las hazañas de otros; no todos están hechos con la madera para pertenecer en aquel círculo:

“la gente que definitivamente lo tome como un, un cotorreo va a pintar una dos tres veces y se retira y se mantiene al margen, es un espectador,” (3,106,27)

En la mayor parte de las veces, detrás de cada gran graffitero hay otros de menor tamaño, esto es claro en el proceso en que se elabora el graffiti: su autoría realmente es de unos cuantos o quizá, de alguno de ellos aún cuando participan varios:

“los que pintamos somos como diez.” (5,128,3)

Un aspecto importante es la elaboración de graffiti que en vez de llevar el nombre de crew, como comúnmente se haría, llevan el *tag* de quienes rayan, pero esto sólo puede hacerlo quien tiene cierto status o reconocimiento dentro del movimiento. Ejemplo de esto son las variadas bombas que hacían referencia al York, quien fue el líder del CHK, uno de los crew más importantes. El York fue el autor de los graffiti en las paredes del túnel del metro de la línea 9 (Tacubaya-Pantitlán) entre las estaciones de Chabacano y Jamaica. Como era común a los graffiti se relacionaran con las “bandas de graffiteros”, los cuales eran “odiados” (en palabras de los propios taggers) por los vigilantes del metro; en un principio las autoridades creían que la palabra “York”, escrita en los

túneles, era el nombre de una banda de graffiteros, por lo que se buscaba a un grupo de “chavitos” con mochilas, pero todo esto cambió cuando detuvieron al York y se dieron cuenta de que era una sola persona; un tageador solitario, dirían los taggers. Detrás de cada autor, detrás de cada tageador se esconde una historia personal que se condensa en algún nombre común y corriente:

“Yo soy ‘Caizer’, soy Miguel pero pongo ‘Caizer’;”. (7,678,1)

“Yo soy me llamo Eduardo y tajeo ‘sucio’;” (7,680,1)

“Yo me llamo Paco pero tajeo ‘flipper’;” (7,681,1)

“Yo me llamo Julio y rayo ‘escoba’;” (7,682,1)

“Yo me llamo Gabriel y rayo ‘atari’;” (7,683,1)

La participación de las mujeres en la elaboración del graffiti ha ido en aumento y se ha incrementado también el número de crew’s conformados por mujeres. En un principio, las *chavas* participaban sólo como integrantes de crew’s conformados y “movidos” o liderados principalmente por *chavos*. Pero en el mismo desarrollo que ha tenido el propio movimiento graffitero, las mujeres han ido tomando un papel más protagónico; actualmente existen crew’s conformados exclusivamente por mujeres que han venido proponiendo estilos y una identidad propia, a través de la cual defienden su derecho a que se les reconozcan sus habilidades artísticas y se les ubique en términos de igualdad con los crew’s de hombres.



Imagen 17: Aun cuando en algunos graffiti hechos por mujeres se pueden encontrar determinados estilos que reproduzcan y refuercen determinados estereotipos, no siempre es sencillo diferenciar entre un graffiti elaborado por un varón que el elaborado por una mujer, porque tienden a asemejarse cada vez más. En la fotografía, se aprecia la decoración con algunas flores. (Netzahualcóyol, Edo. de Méx., 2000)

4.2.4. Lo clandestino y lo ilegal

Aplicar los modelos de imposición represiva, poco suelen servir cuando se trata de detener un movimiento que ha ido cobrando una creciente fuerza. Cuando se aplican medidas represivas para tratar de desaparecer o eliminar la proliferación del graffiti, solo se logra que sus estrategias giren hacia nuevas modalidades de expresión:

“si nos dan más oportunidad de hacerlos, perfecto, simplemente, este, muchos de los de nosotros se dedican 100% ha hacer cosas legales, y entonces muchos de ellos quedaría muy bien para ellos y todo eso, nosotros simplemente las vamos a seguir haciendo, no en lugares, en exposiciones sino en casas, en diferentes lados, o sea esto es una cosa grande” (5,367,24)

Incluso, este tipo de medidas motivan de manera particular los ánimos por poner a prueba las capacidades de los propios taggers para enfrentar sus retos:

“tienen estipulado que cualquier gente que se encuentre pintando, la van a agarrar en la calle, entonces lo único que vamos a hacer nosotros es tomarlos como parte del juego.” (5,648,26)

4.2.5. Antecedentes a su elaboración

Con el entusiasmo por el graffiti se desarrollan algunas habilidades que se habían venido manifestando a lo largo de la vida de muchos de sus autores, habilidades cercanas a la capacidad por el dibujo, los trazos y las actividades parecidas. En este sentido, el simple gusto por el graffiti no es suficiente para pertenecer a la parte activa de este movimiento, pues dado estos requerimientos existe una selección natural:

“Yo empecé a pintar desde chico, desde que tenía uso de razón, desde que o sea desde que iba en el kinder, en la primaria, siempre me metía a materias relacionadas a lo que eran las artes plásticas, el dibujo arquitectónico, estudie, este diferentes cosas y ahorita estoy estudiando diseño, entonces todo lo que ha sido relacionado yo empezaba a dibujar y desde, me empecé a interesar en esto de este lo que es la música y el graffiti y todo eso, me empecé a meter en todo esto” (5,138,1)

Es común que el gusto por estas actividades se vea reforzado por las posibilidades de su elaboración generando con esto un mayor sentido de la obra al abrir la posibilidad real de expresar de forma cercana lo que se piensa y de la forma en que se piensa:

“pintar un mono, algo, pero estamos reflejando lo que sentimos nosotros, podemos por ejemplo dibujar ahorita un policía y a un chavo, ahí mas bien esta reflejando la corrupción que tiene la ciudad y eso ante las personas” (7,40,8)

El graffiti está en una situación de movimiento constante, entre los parámetros que marca un estilo de vida o una imagen cultural que une, amortigua y da contención a cada acontecimiento de la vida cotidiana de una ciudad:

“un estilo de vida que se aprende en las calles, el bailar en el suelo, tirarse, aventarse [...] mortales, diferente tipo de baile, eso es lo que hemos venido desempeñando nosotros, no solamente con este, con el graffiti, es parte de la cultura” (5,198,7)

La falta de uniformidad y la carencia de una línea de expresión clara es, quizá, lo que puede encontrarse cuando una mirada externa se interesa por la comprensión de las prácticas de estos jóvenes, cada día tienen nuevas cosas que conversar, que actualizarse sobre las novedades que prevalecen en los “círculos de conversación “ del graffiti: Las nuevas canciones de los grupos que escuchan, las marcas de ropa que anhelan, los macro eventos que los reúnen y miles de cosas que les son posibles de conversar por el simple (complejo) hecho de saberse parte de un grupo que es igual a ellos.

4.2.6. Imágenes asociadas a su origen

En los orígenes de algo, convergen ideas, deseos, razonamientos que se forman en imágenes llenas de misticismo y realismo. Incluso podría decirse que más allá de que el origen de algo pueda ser un punto focalizable, también es cierto que existe una suerte de necesidad de contar con esos orígenes.

Nueva York, esa gran urbe a la que se le ha denominado la capital mundial, también es la capital del graffiti, el lugar que dio origen y donde se consolida este pictórico movimiento. A nivel de representación esto cobra una significativa relevancia, estructura la dispersión de un movimiento hacia un punto fijo que nunca cambia; crea una Meca de los tajeadores o taggers. Incluso este centro cuenta a su vez con un punto más exacto: el Bronx, el lugar de la máxima expresión, el punto más sublime, donde casi quien nace allí, nace destinado para el arte callejero, para la vida ruda que se vuelve más digerible cuando se posee la capacidad de expresar los desaciertos de su vida cotidiana.

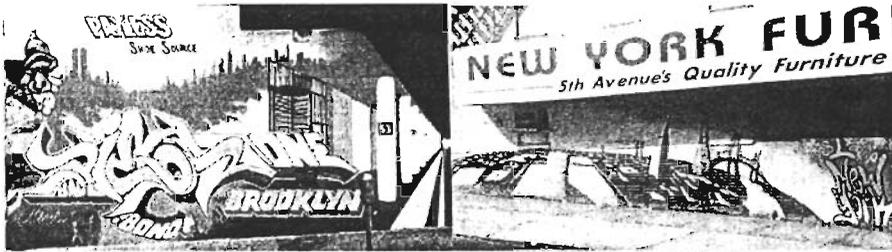


Imagen 18 y 19: Nueva York es considerada la Mecca del graffiti (Brooklyn, N.Y., 1999)

El Bronx, es “negro”, todo lo que existe ahí es sinónimo de violencia y de cultura afroamericana:

“este movimiento es especialmente de negros, o sea de [...] y ellos, ora sí como para marcar su territorio empezaron a hacer todo esto.” (6,146,7)

Algunas imágenes asociadas a los orígenes se encuentran muy cercanas a un pasado oscuro y agresivo donde prevalecía la ley callejera de las pandillas neoyorquinas:

“yo sé que empieza en Estados Unidos, ¿no?, en el, en los barrios bajos, ahí de Nueva York, del Bronx, para más que nada que para marcar un territorio definido y que si se pasaban o sea los mataban y toda esa onda” (2,141,13)

Otras de las imágenes asociadas a este origen son aquéllas que se relacionan con las corrientes musicales: el break dance y la conquista de la calle a través de esa singular forma de baile que generó muchos fenómenos parecidos a los que ha traído el graffiti: la interacción de un amplio colectivo a través de una actividad definida que para ejecutarla requiere del desarrollo de ciertas capacidades; la agilidad corporal (en el caso del break dance) y la habilidad del trazo y el manejo diestro del spray (en el caso del graffiti); el alcance de esa capacidad en ambas actividades tenía un premio bastante apreciado; el reconocimiento del grupo:

“abarca todo esto lo que viene siendo break dance, el rap, graffiti, el cantar, el mezclar” (5,193,19)

La música también es un medio por el cual exportar la cultura asociada con ella, el hip hop lejos de ser simplemente un ritmo musical, es un marco donde se mueven y transitan todo una serie de actividades y prácticas culturales:

*“cuando llegaron las películas de break dance cuando llegó big street,” (3,76,27)
“allí llega gente de todo el mundo y se va y se regresa a sus países de origen, entonces siempre llega contagiado con ese, ese espíritu y así fue como se dio*

· la expansión," (3,52,7)

En nuestro país, los orígenes suelen ser más nítidos y claros, están por lo general asociados a mega eventos, como las expos que comenzaron a realizarse en la primera mitad de los 90's. El impulso de estos eventos masivos estuvieron marcados por la participación de crew's norteamericanos, que eran reconocidos mundialmente en la cultura del graffiti, este fue el caso de Air Crew.

4.2.7. Marginación: de la aceptación al rechazo

Con el uso de espacios públicos ocurre algo similar que con las palabras altisonantes, se escuchan mal dependiendo quién, dónde y cuando se digan. Los mensajes que se plasman en una pared adquieren una determinada connotación en función de estas variables. El uso de estos espacios por parte de los jóvenes está de entrada desaprobada; la desaprobación no solamente se convierte en una opinión en contra del movimiento del graffiti sino que, además, resulta condenatoria:

"piensan que somos criminales, que asaltamos." (7,91,34)
"Lo toman como actos de vandalismo" (2,199,1)

Aún cuando se tenga conocimiento de que actividades como ésta no son del agrado de toda la gente, no parece importar mucho porque se asume como un precio a pagar por la decoración urbana:

"porque pus ya cuando por ejemplo se duerme, vamos en la noche pintamos pintamos su casa y cuando se levantas a ir a trabajar salen y ven su casa pintada pus, ni modo que nos lo agradezcan ¿no?, pues dicen ya nos partieron aquí la, la pared, ya, no se lo han de tomar a mal, la mayoría de la gente lo toma mal." (1,240,9)

Pero el efecto que se logra con la desaprobación y la marginación del graffiti como expresión cultural juvenil toma forma de estandarte para justificar y dar continuidad a este proyecto grupal:

"la gente no nos acepta (nos discrimina), no habla con nosotros, más bien por eso nosotros expresamos en las paredes lo que sentimos." (7,86,35)

El sentido la de marginación cultural en el que se desenvuelven los protagonista del graffiti, matiza su práctica urbana, desde su propia perspectiva, en un acto constructivo de su entorno y lo posiciona en un agente activo con un proyecto particular.

4.2.8. Temas de referencia

Los temas que se abordan a través del graffiti suelen ser muy heterogéneos, incluso muchos de ellos, contrapuestos, pero dentro del movimiento crew se tiene la absoluta libertad de pintar sobre cualquier tema. Se pueden encontrar desde mensajes que tratan de comunicar algún desacuerdo con lo que ocurre en su contexto inmediato:

"O sea hay mensajes, de que no a las drogas, así, no a la violencia, hasta a los propios, o sea que no restrinjan este tipo de ondas ¿no?" (2,193,1)

"no a la violencia, no a la corrupción que hay en el país, no a las drogas, que se calmara toda esa porquería que esta creciendo aquí." (7,95,1)



Imagen 20: El consumo de drogas, sobre todo aquellas más problemáticas, suelen ser meta de algunos graffiti (Quebec, Canada, 1999)

Mensajes que enfatizan la presencia del grupo o de un rasgo personal, pues uno de los objetivos inmediatos es tratar de posicionar la identificación del crew o del tajeador en los lugares de interacción para los diferentes crew's:

"pintamos o nuestro nombre o el nombre del creew, o un dibujo que aboque a nuestro" (3,115,1)

"hay algunos que rayan sus apodos, antes rayaba mi apodo, ahora rayo una placa." (7,69,22)

Incluso, pueden ser motivo de plasmar gustos o figuras que le representan o les identifican:

"yo quiero por ejemplo, me siento que tengo ganas de sacar un muñeco loco, o un muñeco con cualquier cosa, un caracter" (5,176,10)
"algo que nos caracterice a nosotros o la ropa guanga." (3,118,11)

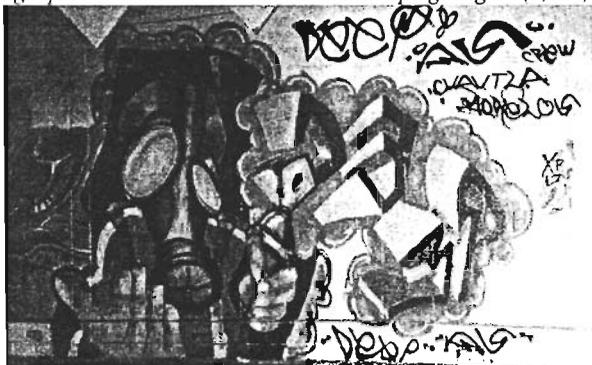


Imagen 21: En algunos graffiti se pueden apreciar la ilustración de un tagger con la vestimenta y accesorios que suelen utilizar (Netzahualcóyol, Edo. de Méx., 2000)

O mensajes que se dirigen a denunciar a quienes los acosan o incriminan:

"Con la policía, siempre a la policía." (7,100,22)
"pusieron otra rata así viendo como expresando que la policía te esta extorsionando así y con su laca en la cola" (7,399,10)

En ocasiones, los graffiti son elaborados con fines muy concretos como es la manifestación o difusión de los acontecimientos o sucesos que ocurren en un barrio o una colonia. Aunque esta situación no suele ser usual, pero cuando ocurre constituye un acto que logra involucrar a personas con intereses distintos, que de otra forma no se hubiesen interesado por el contenido del graffiti.

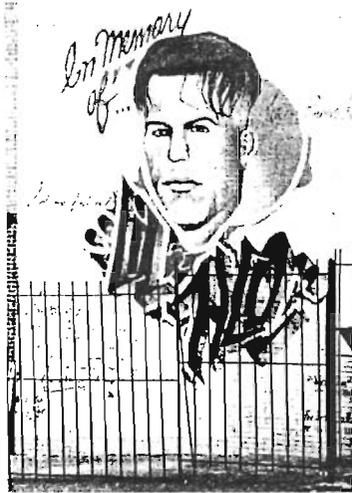


Imagen 22: "En memoria de Héctor Piñero Jr.", un tributo de sus amigos a un joven fallecido en los barrios latinos de Nueva York (Brooklyn, N.Y., 1999)

También es posible ubicar graffiti que dentro de su contenido aparezcan mensajes, generalmente dirigidos a otros tagger, que hace referencia a principios, filosofías o dedicatorias. El mensaje, más que estar pensado en algún actor en particular, se dirige al colectivo crew, a contribuir en el mantenimiento de un sistema de comunicación urbano, en donde el posible receptor *directo* es un sujeto o un grupo de sujetos con quienes se comparten códigos particulares y, por lo general, el receptor *indirecto* lo conforma el resto de la sociedad, ante la cual, los graffiteros suelen tener la intención de reafirmar una determinada posición de grupo frente a las situaciones y condiciones urbanas en que viven.

Frente a una situación de marginación social y cultural, la fuerza del colectivo, la unión de los crew, es una forma de respuesta a la exclusión de estos grupos en el proyecto de ciudad.



Imagen 23: "la verdad está en la unión de los escritores", haciendo referencia a la importancia de los crew para continuar con la expansión del graffiti (Del. Venustiano Carranza, México, D.F., 1998).

Mantener la cohesión de los grupos es, a su vez, la posibilidad de la continuidad del movimiento crew, y este sentido de unión depende, en mucho, de la fuerza y consolidación del movimiento frente a otras expresiones urbanas.



Imagen 24: "Une tu mente, une el color, rompe la barrera del control", en alusión directa a la exhortación al perfeccionamiento y fuerza del estilo (Del. Venustiano Carranza, México, D.F., 1998).

4.3. La tripulación

La consistencia de un movimiento juvenil está estrechamente relacionada con el nivel de organización de sus células base, esto es, con la estructura que guarden los vínculos más inmediatos que le hacen posible. Los diversos motivos que se encuentran implicados en el graffiti, convoca a un gran número de personas a organizarse en torno a los llamados crew, los cuales mantienen una alta organización subterránea que ha venido a romper con los referentes asociados a los grupos o bandas juveniles urbanas, particularmente en lo que hace a los conceptos de expansión y territorialidad.

4.3.1. La génesis de los crew

En la elaboración del graffiti se agrupan y organizan grupos de writers o taggers, a ese grupo se le conoce como crew o tripulación. Estos grupos pueden tener como antecedente la unión que deriva de la amistad, que motivados por el movimiento deciden crear su propio crew:

"Somos, no todo esto empezó, como un grupo de amigos que nos dedicamos le digo a, nos juntamos por lo mismo a todos nos gustaba pintar, graffitear, no solamente, este, en paredes, sino, en diferentes técnicas no solamente a base de spray, sino, acuarela, pincel, en pasteles, carbón en diferentes tipos de técnicas, entonces este, nos juntamos y nos dedicamos a empezar a graffitear y empezamos ha hacer ese [...] fiestas, salimos salidas, hacemos este que más, eventos reuniones en casa de cada quien y ahí es cuando armamos diferentes tipos de eventos, de puede cual sea, ora si, si es salida o fiesta". (5,107,1)



Imagen 25: El crew está conformado por varios graffiteros que se encuentran vinculados por lazos de amistad, como cualquier otro grupo, pero además por compartir estilos artísticos (Netzahualcóyotl, Edo. de Méx., 2000)

Muchos de quienes forman crews comienzan conociéndose por otras actividades que están muy relacionadas con la elaboración del graffiti como lo es el patinar o ser scato:

"Primero empecé a patinar y después ya en el mismo ambiente." (4,91,1)

"cuanto antes patinábamos o hacíamos este el (risas), este grupos este de ... o sea echar desmadre y todo eso, y este de de ahí desde que empezaron a salir el pedo de los taggers y todo eso pus nos empezamos a interesar por la, por el graffiti y de ahí fue como nació la Idea" (8,30,15)

En ocasiones el origen del crew gira entorno a historias que se han transmitido de unos a otros:

El creador del crew, más bien lo hizo por la..., apatía que tienen los policías por, por las pintas y todo eso y puso el Policias Odiando Niños, según los pintores ¿no?, quiso ser así. (1,27,1)

4.3.2. Significado del crew

Las organizaciones de graffiteros, esto es, los crews, siempre tienen un nombre que los distingue y representa al interior del movimiento. A través de ese nombre pueden expresar lo que sienten o lo que quieren comunicar a otros. Algunos consideran que es una forma de manifestar el ego personal o grupal:

"siempre aboca a la, un tanto a la egolatría, pintamos o nuestro nombre o el nombre del crew, o un dibujo que aboque a nuestro... aspecto" (3,114,22)

"Es como quisiera decir aquí estuve o sea con esto," (4,108,1)

pero lo cierto es que el nombre de crew, representa mucho de lo que estos jóvenes pueden traducir de lo que ocurre en su contexto.

<u>CREW</u>	<u>SIGNIFICADO</u>
DMK*	Decorando México Cabrones Decora-Mata-Corre De Mexican Kilas
CHK*	Policias Odiando Niños (en inglés) Los Policias Odian a los Niños (en inglés) Heat Kids (Niños Buscando Policias) Policias Persiguiendo Niños
WK	Asesinos de Paredes (en inglés)
AMX	Aeromurales Extremos
AD	Arte Discriminada
FW	Jodiendo Muros (en inglés)
EFK	Extremadamente Fuera de Control
UC	Unión de Crews
TPK	Todos Pintando Calles
GK	Gráficas Corrosivas
CKM	Confederación Callejera Mexicana
SF	Sin Fronteras
HR	Homicidas Reales
SPAKI	Pinten Arte
AT	Decorando Tenochtitlán
FHC	Jodiendo Cabezas Criminales
DFK	Todos Contra el DF
IDEA	Ideal Destructivo Artístico

* El significado de algunos crews no es muy preciso, esto ocurre sobre todo, en aquellos crews que han logrado una expansión importante y que, por lo tanto, cuentan con muchos integrantes

4.3.3. Principios de regulación al interior del crews

Al interior de los crew existen algunas reglas o principios que regulan su organización, éstas comúnmente no son del todo explícitas, pues se sustentan a nivel de acuerdos verbales. Una de ellas tiene que ver con el ingreso a los crews: para poder ingresar a un crew reconocido, el candidato debe demostrar que tiene un buen manejo y control en sus trazos, además de que debe contar con un estilo propio:

*“para entrar a su crew tienes que saber rayar muy bien, necesitas tener un 70 u 80 por ciento y tener varios estilos, lo que nosotros tenemos es un 40 o 30 por ciento, (7,311,5)
“también hay otros que te hacen pruebas de líneas,” (7,309,15)*

Aunque si es rechazado por este alto nivel de exigencia que tienen ciertos crew, se tiene la posibilidad de entrar a otros que dan una mayor apertura:

“él llega solo y nos dice que quiere entrar, por ejemplo, en otros Crew's te piden estilos, o sea ya quieren que sepas rayar y nosotros no, nosotros les enseñamos a rayar, les damos oportunidad a los que no saben, o los que ya saben y se quieren unir pues vente, o sea entre más mejor.” (7,598,15)

En el movimiento crew se reconoce el renombre que alguien ha adquirido por su trayectoria, muestra de ello es la importancia que adquiere que una figura reconocida en el graffiti sea quien asigne a otra persona su tag:

“ponía York en mi cuaderno y en una ocasión, él vio mi cuaderno y me pregunto que si me gustaba pintar, le dije que sí, que sí me gustaba y el me, el me dio mi placa de Best, el fue el que me dio la placa, fue el que me enseñó a pintar” (1,194,38)

4.3.4. Principios de regulación entre diferentes crews

La relación que existe entre diferentes crew está lejos de ser un acercamiento carente de conflictos y vicisitudes. A comparación de otros colectivos juveniles, los crew cuentan con mecanismos inherentes a su estilo de organización que les permiten resolver disminuir o paliar las tensiones que se generan entre ellos.

El principal motivo de conflictos entre los crew, por lo general tiene que ver con la “falta de respeto” hacia los lugares y las obras que elaboran:

“con algunos que no conocen, o llegas a encimar alguna cosa, algún tag, alguna bomba, un graffiti, es como si ahorita, viniera alguno de ellos y nos quisiera pintar encima de nuestros graffiti, es una forma de agresión hacia nosotros, es agresión plena,

es como si yo llegara y te soltara un descuentón y todo eso” (5,256,10)

Uno de los acuerdos implícitos entre los crew se rompe cuando un graffiti es encimado o rayado, ya sea de manera accidental o intencionada:

“otros crews, hay otros crews que se unieron para andarnos, o sea, todo lo que hacíamos nosotros, andarlo tachando” (6,34,32)

Pues esto representa entre ellos el motivo más fuerte para romper con una manera tranquila de convivir:

“Lo peor que te pueden hacer a ti en tu placa es rayarte, es como ofender a tu mamá” (7,243,21)

Cuando esto sucede, se toma como una declaración de agresión al crew afectado:

“llega uno y ¡o encima o lo tacha, pone su crew arriba, eso es declarar la guerra” (7,245,21)

Y como consecuencia de esto, se origina una permanente búsqueda de los graffiti que pertenecen al crew contrario para también encimar:

“y la guerra es ¿cómo? rayando,” (7,247,27)

Cuando se ha llegado a estos niveles de conflicto, donde existe una declaración expresa de rivalidad, esto es, cuando abiertamente se encima o se raya el graffiti de un crew rival sólo acaba cuando alguno de los crew involucrados reconoce su inferioridad respecto al otro, lo cual lo llevará a su disolución y que sus integrantes formen otro crew o se adhieran algún otro.

Uno de los conflictos que también son frecuentes es cuando un tag (la firma personal) es copiado o coincide entre dos o más personas, es decir, cada graffitero debe contar con un tag que lo identifique y lo diferencie dentro del movimiento crew, pero ese tag debe ser único, no debe haber una persona que tenga un tag igual al de otra persona. Cuando esto llega a ocurrir, es importante que se defina quién de ellos se quedará con ella; la forma para definir esto es por medio de un “tiro de líneas”:

“hace un trabajo de un graffiti y uno lo encima sin querer o como sea, empiezan los problemas, empieza una que se llama guerra de líneas” (7,573,6)

“si otro crew tiene otro igual que esta placa, se avientan un tiro de líneas, (7,225,32)

“a ver quién raya mejor y el que raye mejor se queda con la placa.” (7,230,6)

El tiro de líneas da cierta garantía de quien cuente con un estilo más definido en sus trazos será quien se quede con el tag y la otra persona tendrá que buscar otro tag con todo lo que esto implica: perder la trayectoria y el prestigio que había acumulado. Los mecanismos para tomar esa decisión, esto es, quién taguea mejor están soportados en la honestidad de las personas que acompañan a quienes compiten y quienes, por lo común, son de crews diferentes:

"¿Y quien es, digamos, el juez para decir que línea estuvo mejor? Entre los dos crew o sea son honestos," (7,254,1)

Esta forma de resolver la competencia por la competencia de un tag, modifica de manera importante la percepción que estos jóvenes tienen en torno a la violencia:

"es lo que tratamos de evitar, la violencia." (7,650,33)



Imagen 26: "Tomorrow is promised to NO MAN". Los graffiti pueden ser en sí mismos un mecanismo para regular la violencia que impera en una zona o barrio (Queens, N.Y., 1999)

La forma en que se diseña la organización del movimiento, permite romper fronteras personales y resignifica el contacto con otros aún cuando físicamente no se les conozca. Permite fluir un sentido de pertenencia con otros impersonales, facilitando una actuación conjunta:

"a veces muchos crew's se juntan a hacer un mural, así especial de todos los crew's formaron ese mural;" (7,338,23)

En lo que corresponde a la estructura jerárquica al interior de los crew, se encuentra un componente que le distingue de otros movimientos juveniles: se carece de una figura

superior que establezca o imponga sus criterios. En la decoración urbana a través del graffiti como objetivo del movimiento crew:

“es casi... igual porque casi todas tienen el mismo... el mismo plan de... para llevar a cabo todo, como libertad de expresión, pintar, placas, atascarse, por toda la ciudad eso sería pues... todos los crews, yo digo que está relacionados, o sea, así sería.” (8,41,11)
el reconocimiento de la contribución de otros es sumamente importante porque a partir de esto se logra dar fuerza a este movimiento de arte callejero.

“simplemente, no todos, exponemos una idea y, y, así se lleva a cabo, no específicamente es el mejor y, y el líder, no hay líder.” (8,70,1)

La figura de un líder es algo que no se ve necesario, incluso se le asocia con dificultades y problemas:

“el que quiera haber un dirigente político o un dirigente de los crew’s, crea muchas envidias, entonces, no hay como ser totalmente libres, y hacer lo que a uno se le plazca, que nadie lo mande. (3,315,23)

incluso unos opinan que esta convivencia no es representativa de la cultura del graffiti a nivel mundial, sino algo que se ha generado principalmente en nuestro país.

“Europa y Estados Unidos existe una élite, entre los buenos, los medios y los bajos y aquí no, aquí la convivencia es general.” (3,23,1)

4.3.5. Relaciones con otras organizaciones diferentes

La relación que establecen los grafiteros con otras organizaciones ha estado marcada organizaciones políticas, particularmente por partidos políticos. Varios de estos últimos han tratado de “apadrinar” o asumirse como los organizadores de los festivales o expos, en los que se otorgaban varios metros de muros. Las intenciones eran claras, la captación del voto juvenil, que en México es uno de los sectores poblacionales más importantes, y dar una imagen de apertura como lo fue la política juvenil y el gobierno perredista en el DF a finales de los noventas.

La participación de los diferentes crews y taggers parecían muy clara: aprovechar los espacios otorgados en beneficio de sus intereses, esto es, elaborar y dar a conocer su obra, pero tratando de mantener una posición de no involucración con las organizaciones políticas:

*"pintamos, siempre y cuando no trates de utilizar esto como movimiento político, (3,213,50)
 "acuérdense nada más quien organizo esto, para que voten por este candidato'
 y nosotros decíamos, 'está bien, a mí no me importa', o sea, porque simplemente
 venimos a pintar y venimos ha graffitear y venimos ha hacer algo que nos gusta, nos agrada,
 nosotros en general no nos hemos puesto que está el PRD, PRI, PAN, simplemente oímos
 lo que dicen, si nos parece, lo apoyamos, si no nos parece, lo ignoramos." (5,411,1)*



Imagen 27: Los partidos políticos suelen estar detrás de la organización de las expo. Una camioneta del PRI cerrando la calle de una expo en la colonia Pantitlán (Del. Venustiano Carranza, México, D.F.).

Quando se rompe el equilibrio entre los intereses político-partidistas y el de los jóvenes, las consecuencias eran negativas para los primeros:

"cuando un político, organiza una o un movimiento tratan de hacerlo con el debido respeto hacia nosotros, porque si no lo tienen se les viene abajo, ellos se queman nosotros no." (3,224,10)

"si tú lo quieres abanderar, si tú ves una bandera política aquí, créeme que nosotros tachamos todos los murales y lo único que va a pasar es que vas a tener algo en contra", (3,215,18)

"si aquí aparece un dirigente político, vamos a pintar todas las casas y el único que se va a quemar es el político", (3,218,23)

Esta parece ser una constante al interior de los crew: aprovechar la situación y las circunstancias a su favor, jugando a su favor lo que otras organizaciones puedan darles, sin involucrarse con los intereses de éstas:

"la política sirve para dos cosas, para nada y pa ni madres," (3,207,1)

4.3.6. La filosofía de los crew

El movimiento crew es muy heterogéneo en todas sus formas, en maneras de pensar y pensarse adhiriéndose todo esto a su actividad. En este sentido, la posibilidad de poder encontrar una forma de pensar que coincida totalmente con quienes conforman los crew es muy remota, sin embargo lo que parece dar unión o una eventual solidez al movimiento son pensamientos menos permanentes en cuanto a forma, pero estables en cuanto a su propuesta de estilo:

"Pues en sí no hay una filosofía eh , nos dejamos guiar por el momento, pintamos a gusto y a como nos plazca, es parte de lo que tiene el graffiti, mucha libertad. Pues que más que nada pintar y que nos dejen pintar que no nos este, que no te, te restrinjan las gentes porque piensen que es violento o porque piensen que es algo que no va con la sociedad." (3,16,1)

"Pues, buscar una identidad, ser diferente a los demás, yo creo que... el ser libre el querer hacer lo que uno quiere el graffiti lo permite," (3,88,1)

Es cuando un simple trazo condensa una forma de expresar lo que se piensa; cuando se puede tener la experiencia de tocar la libertad en un medio que se caracteriza más por la represión que se ejerce hacia los deseos y hacia las opiniones que se fugan del control social:

"la expresión libre... en todo lo que...es... expresión libre en todo lo que pintamos." (8,24,5)
"Rayar, joder muros." (4,31,1)

Contar con una idea más o menos clara del sentido que tiene la elaboración del graffiti para el colectivo, más allá de ser un recurso de expresión artística, hace factible que el movimiento no sea fácil de verse transgredido por otro tipo de intereses ajenos a él.

4.3.7. La tendencia a la expansión

El movimiento de los crew por tantos rumbos de la ciudad como sean posibles es una estrategia de sobrevivencia, aquí no hay lugar al estatismo, lo estático es sinónimo de caducación, de disolución. El movimiento representa la circulación y la animación de las formas para ser conocida y reconocida por otros, para seguir existiendo como crew

"nuestra filosofía era mover nuestro, empezamos queriendo mover nuestra placa, moviendo el crew, moviendo en los más lugares que pudiéramos estar, mover el crew más que otros crews ¿no?, o sea que nuestra placa, el crew estuviera en lugares en donde no han estado otros crews, meternos en donde no, para que moviéramos el crew, así, mover el crew." (1,47,15)

El expandir el crew por el mayor número de lugares posibles es parte de las reglas del juego, entre mejor se logre este objetivo, mayores posibilidades habrá de colocar el crew de pertenencia en un mejor lugar ante otros crew

"mantenernos en una posición o sea por ejemplo si, con movernos, mover el crew, mantenernos, que, que, mantenernos que otros crews, más movido ¿no?, para que estemos arriba de ellos, esa era la cuestión, que la onda era que el que estuviera más en más lugares, el que tuviera más plucas en la ciudad era el que más se, pues era el mejor ¿no?, más bien era lo que intentábamos hacer nosotros, mantenerlo en el primer lugar, eso es lo que intentamos." (1,59,16)

"más que nada que te vea la gente que pinta o sea que esta en crews diferentes, o sea si tuve..., tú ves que están en cualquier lado, así que vayan y digan, no pues ahí está y te vas o sea vas alcanzando la importancia de de tu crew o sea lo vas haciendo más importante o sea que empiece a decir, no pues ése es el mejor" (2,154,8)

La búsqueda por lograr una mayor expansión del crew influye de manera importante en su organización interna y en los mecanismos que utilizan para la selección de sus integrantes. Esta convocatoria de selección logra traspasar las barreras de la geografía local y se extiende a otros puntos. Ejemplo de lo anterior ha sido el alcance que el CHK ha logrado

"En Guadalajara, está en..., El Paso." (1,99,1)

"también hay por ejemplo CHK también hay en Guadalajara, o sea están expandidos por todos lados." (7,272,2)

"Si esos CHK están ya más expandidos por todos lados, son los más grandes, hay hasta en los Estados Unidos" (7,277,20)

Lo anterior, marca una alteración a los estilos de interacción convencionales y a los mecanismos que normalmente regulan la pertenencia a estos grupos; se ubican como una alternancia a formas tradicionales de organización juvenil.

4.4. Conflictos

La vida, por naturaleza es compleja, constantemente pone a prueba la resistencia de los sujetos. Tan es así que se habla de la necesidad de contar con determinadas habilidades sociales y de vida para poder afrontar las vicisitudes que se presentan en la vida cotidiana. Una de estas habilidades es la capacidad de resolución de conflictos

4.4.1. La pantomima de la corrupción

El actuar de los jóvenes, como el de cualquier otro actor social, se encuentra definido por la relación que se establece con las instituciones que regulan su comportamiento. Así, el vínculo que los jóvenes tienen con muchos de los ámbitos institucionalizados está mediado por la credibilidad que se tiene hacia los mismos.

Una de las imágenes que los jóvenes frecuentemente plasman con el graffiti está relacionada con la corrupción que perciben de su medio, de la corrupción que viven a diario y que les afecta de distintas maneras:

"podemos expresar muchas cosas en las pintas como sentimientos que tenemos adentro, este, la corrupción que hay en el país, o sea pues." (6,25,6)
"dibujar ahorita un policía y a un chavo, ahí más bien está reflejando la corrupción que tiene la ciudad y eso ante las personas." (7,42,12)

La corrupción, desde la perspectiva de estos jóvenes, es uno de los principales problemas que tienen que enfrentar y lo que hace que a la sociedad le impida encontrar soluciones viables:

"la corrupción, la drogadicción, muchas veces, este la falta de apoyo, o sea, este, tanto económico como familiar, cosas así." (6,192,5)
"la gente es corrupta, por eso roban mas, asaltan más, es un verdadero caos aquí." (7,113,7)

Aprenden que la corrupción es como un juego de azar en donde, para salir bien librado se debe, en principio saber jugar, y como en cualquier otro juego a veces se pierde y a veces se gana:

"en unas veces tenemos a favor la corrupción," (3,268,1)
"hay que decir la verdad, a nosotros no nos perjudica, sino a nosotros hasta nos da de ganar, nos hace ganar porque ni nos llevan ni nada." (7,190,19)

Pero como también todo juego aburre y cansa, es ahí cuando este juego deja ver su cara real, un ejercicio de poder y sometimiento:

"si tienes billete ya se van muy felices, pero pues ese no es el pedo, el pedo es ¿qué transa? una solución real." (8,285,1)

Un juego en la que la mayor parte de las veces son a ellos, a los jóvenes a quienes les toca "morder el polvo"; un juego donde siempre se saca la peor partida, deja de ser divertido.

Quien para ellos es el adversario, es quien se encarga de hacerlos pagar esta pérdida, ese adversario es por excelencia la policía, quién cuenta con sutiles mecanismos de presión psicológica:

"nos dieron una vueltecita." (2,265,12)

Hasta el cobro directo:

"siempre quieren lana, entonces te digo con 20, 30 pesos en la bolsa te la librate, aunque te agarren pintando." (3,289,1)

"todas las veces que nos agarran, nos sacan dinero, nos quitan cosas aunque no traigamos dinero." (5,570,23)

Por esto es que el ser policía es sinónimo de corrupción. Cuando se les pinta en los graffiti se les representa como "puercos". Pero también son autoritarios y agresivos:

"¿los policías? Pus que algunos son gandallas, otros sí dan [...], pero pues la mayoría no, por querer sacar dinero, se agandallan con uno, no, no, nos laten." (4,210,15)



Imagen 28: Un cerdo vestido de policía o ¿un policía vestido de cerdo?, con dinero que representa la corrupción y con una macana que representa la represión, a un lado se lee "Pinche corrupción de mierda" (Netzahualcóyol, Edo. de Méx., 2000)

Son figuras que no merecen la más mínima confianza pues lejos de ser quienes les cuiden, lo único que les representa es desconfianza y no creen que sea algo que pueda cambiar:

"tú crees que miles de policías que son corruptos van a cambiar, si a ellos les pagan ora sí que una mierda, de lo que viven es de las mordidas." (7,174,22)

"yo no conozco un policía que no me acepte la mordida," (7,178,23)

Por eso lo mejor para estos jóvenes, según ellos, es adaptarse a ese medio que les presenta una serie de adversidades:

"los policías, son una parte del juego que está entre nosotros," (5,596,35)

Pero el policía finalmente es entendido como un instrumento ejecutor de una estructura más amplia: "el gobierno" quien es el principal responsable de toda la corrupción. Si se entiende al graffiti como un movimiento de resistencia de los jóvenes y al "gobierno" como al principal generador de la corrupción podrá comprenderse por qué, en el caso de los sucios, se dirigen principalmente a todos aquellos inmuebles o transportes relacionados con este último:

"el gobierno pus está mal, no, no decimos que nosotros estamos bien, pero pues, también ellos no hacen por mejorar este país, simplemente lo van hundiendo más." (8,254,19)

De esta manera la corrupción, como otros problemas de la sociedad, se convierten en parte de los detonadores del movimiento crew como una forma de manifestarse sobre todo ello

"Si la gente fuera sencilla, humilde y no hubiera tanta corrupción, tal vez ni estuviéramos rayando así, ni estuvieran rayadas las paredes, (tal vez ni estuviéramos aquí, hablando contigo ¿no?), estuviéramos estudiando. (7,115,6)

4.4.2. Diferencias con otros grupos juveniles

Otro de los problemas que tienen que sortear quienes elaboran los graffiti, está en los conflictos que tienen entre los mismos crew o con otros grupos de jóvenes. En ocasiones, algunos de estos jóvenes que están involucrados en el graffiti, lo viven desde un lugar muy romántico donde los conflictos con otros son nulos o pueden resolverse fácilmente.

"o sea en vez de agresividad o de pelearse, llegan los dos, se ven los dos y se avientan un tiro de líneas," (7,227,32)

Pero la interrelación entre los jóvenes no suele ser tan sencilla, la existencia de diferentes movimientos juveniles, también trae consigo que entre ellos se cataloguen de

una u otra forma lo que hace, a su vez, que se definan con ellos desde determinadas distancias de lejanía-cercanía.

“¿otro tipo de bandas? Pues bien mientras no se quieran pasar, no que” (2,240,22)

Algunas de estas expresiones son consideradas más agresivas que otras, quienes siguen el movimiento punk, por ejemplo, se les consideran muy violentos.

“nos diferenciamos de muchos de los cholos y de que será?, de los ska, de los punketos que los cholos cada que no puedes pintar en su barda porque, ya llegan y te golpean, o te hacen algo, y nosotros no, nosotros podemos pintar en la barda que gustemos.” (1,149,1)

Un aspecto sumamente importante de analizar en este sentido, es aquel que tiene que ver con la forma en que se asumen diferentes características, dependiendo del movimiento juvenil con el cual se identifiquen. En el caso de los crew, aún cuando puede ser una idea romántica el hecho de que resuelvan sus conflictos y diferencias por mecanismos como el *tiro de líneas*, lo que es notable es la forma en que han ido incorporando en su discurso y en sus referentes más significativos la no violencia como un estilo de vida:

“la violencia no, cero violencia, es lo que tratamos de evitar la violencia.” (7,650,1)

A lo cual se le encuentra una explicación, si se toma en cuenta que los movimientos artísticos y culturales de los cuales surgió el graffiti, esto es el *subway art* y el *hip hop*, se han proclamado como una alternativa a la violencia que prevaleció en los años 70 y 80 en los barrios neoyorquinos y que afectó de manera importante a la comunidad afroamericana y latina:

“graffiti, break dance y todo eso nació para ver en qué manera íbamos a poder ser mejores, sin necesidad de matar, sin necesidad de golpear, sin necesidad de hacer, de hacer cosas que vienen” (5,850,1)

4.4.3. Conflictos con otras personas diferentes

Por otro lado, los problemas que los graffiteros tienen con otro tipo de personas, están marcados principalmente por una opinión reprobatoria o negativa hacia su forma de vestir:

"a nosotros por vestirnos así, la gente no nos acepta (nos discrimina), no habla con nosotros," (7,86,5)

y hacia su actividad decorativa:

"lo confunden como vandalismo" (8,223,4)

4.4.4. Los actos de represión

La elaboración del graffiti representa múltiples riesgos, entre ellos se encuentra la represión de la que son objeto estos jóvenes, principalmente por parte de los cuerpos policíacos:

"En general, toda la policía, desde arriba hasta abajo, siempre ha habido una represión en contra de nosotros," (3,266,1)

En opinión de estos jóvenes, cuando se les detiene por alguna presunta infracción o falta, se les da un trato que no corresponde con lo que han hecho, pues no significa una falta, mucho menos un delito, sino que es parte de una construcción artística que es condenada y perseguida por las estructuras oficiales de la represión, dándole con esto al movimiento crew, un toque muy particular al convertirlo en un arte que debe ser defendido:

"te tratan como si hubieras acibillado, golpeado, matado y asaltado a una casa, sin ver que estamos simplemente tirando nuestro arte," (5,617,22)

4.4.5. Las condiciones de empleo

La situación económica de la mayoría de los jóvenes en México no es fácil, encontrar un trabajo que les agrade, que les dé la posibilidad de desarrollarse y satisfaga sus necesidades está lejos del alcance de la mayor parte de ellos. La elaboración del graffiti requiere que sus actores cuenten con algún tipo de ingreso o de alguna forma de proveerse de recursos financieros para comprar latas o cualquier otro material o insumo que haga falta, además de que tiene que cubrir las necesidades básicas de cualquier otro joven.

Ante una escasa oferta de trabajo, los taggers se las arreglan consiguiendo trabajos eventuales o en el mercado informal, aunque por lo general no son actividades en las que tengan mucha permanencia:

"hay veces que tengo que trabajar para conseguir, para las pinturas o, o compras cosas y las vendes, o sea vas a los tianguis te pones a vender algo y de ese modo sacas para comprar pinturas." (2,279,14)

"A que te dedicas actualmente: No estoy haciendo nada, iba a trabajar con mi papá pero...se acabo" (7,6,1)

El trabajo o una actividad económica está lejos de representar para estos jóvenes un medio de desarrollo, en todo caso se vive como un medio de satisfacción de necesidades inmediatas

4.5. Actividades juveniles

Las actividades convocan al encuentro de intereses gustos y espacios compartidos. Los grupos sociales, entre ellos aquellos que se identifican por su edad, son a su interior altamente heterogéneos; esta variedad de matices son posibles principalmente por las diferentes actividades y motivaciones que los llevan a posicionarse de una u otra forma ante diferentes circunstancias.

4.5.1. Inconformidad

Las manifestaciones de conformidad suelen ser frecuentes, desde aquellas que refieren a lo que afecta por igual a todo tipo de jóvenes, como es el desempleo, por ejemplo, hasta las manifestaciones de inconformidad que hacen referencia a la forma en que otros los ubican o conceptualizan por el hecho de graffitear:

"Nadie se acerca a nosotros y nos dice que pensamos, no nos toman en cuenta, piensan que somos criminales, que asaltamos." (7,90,1)

"no nos ve la gente estamos estudiando o estamos haciendo algo ¿no?, provechoso." (7,163,28)

El manifiesto de una inconformidad simboliza el desacuerdo o el no compartir algo con alguien. Este alguien es, en muchos casos, lo que refieren como la “sociedad”, es decir, todos aquéllos que no comparten ciertos códigos con los taggers. La incomprensión de esta sociedad es una de las sensaciones más comunes que solieron manifestar los entrevistados.

De esta manera, las inconformidades pueden ser entendidas como una serie de afirmaciones, una fuerte objeción u oposición abierta, individual o colectiva, de desacuerdos; una forma de discernir de los procedimientos del “sistema” o “gobierno”; es la expresión de lo que se cree justo desde una posición particular.

4.5.2. Demandas

Muchas de las demandas que se generan a raíz de una serie de inconformidades, manifiestas, están centradas en la búsqueda y solicitud de un mundo más seguro y menos violento del que han nacido:

“no vandalismo, no drogas, pues eso, lo principal, no?,” (4,243,4)
“no a la violencia, no a la corrupción que hay en el país, no a las drogas,
que se calmara toda esa porquería que esta creciendo aquí.” (7,95,1)

Aún cuando algunos de ellos participen de manera directa o indirecta en muchas de esas actividades, el consumo de algún tipo de drogas, por ejemplo, su demanda se dirige principalmente a las formas más problemáticas que se asocian con esas actividades. Usualmente es posible encontrar en muchas expresiones artísticas de estos jóvenes referencias hacia problemas que afectan de manera importante a ellos mismos como consumo de drogas duras, cocaína, crack o inhalables, y la violencia.

Además, una demanda debe ser entendida como un punto de vista, la cual por lógica, no necesariamente debe ser comprendida por otros, sean estos iguales o similares a ellos; en tanto que algunos se expresan en un determinado sentido su opinión, habrá otros que lo hagan de manera contraria.

La libertad para continuar expresándose con el graffiti, es una importante demanda:

"Así como los adultos se expresan trabajando, así nosotros expresamos rayando." (7,84,1)

así como la solicitud de mecanismos para impulsar o fortalecer el movimiento:

"los medios los queremos aprovechar para informar a la gente que si van a otorgar espacios sean espacios de... que los jóvenes los puedan aprovechar." (3,187,28)

También otras demandas que les garanticen mayor seguridad ante las adversidades a las que quedan expuestos cuando graffitean en la calle:

"lo que nosotros queremos es que las autoridades lleven parte de los jóvenes que están en estas convivencias y sean asesorados o sea que no traten de engañarnos," (3,241,50)

Otras demandas más directas se dirigen a solicitar el respeto a sus actividades e intereses personales y de grupo, esto ante la constante intromisión de la que son objeto por parte de otros grupos o personas quienes, por lo general, expresan opiniones contrarias entorno al graffiti:

"Por lo menos que se ocupen de su vida y no se metan en la vida de los demás y que no critiquen, ahora sí que cada quien su vida," (7,120,25)

Una de las intromisiones más directas, se asocian con las figuras de autoridad con quienes tienen mayor contacto en la calle:

"muchas veces ha habido sí ha habido confrontaciones entre policía y la banda ¿no?, pero simplemente nosotros, con nosotros no se metan, y nosotros no podemos andar agrediendo a quien se nos ponga enfrente," (8,291,5)

4.5.3. Lugares de Reunión

Los lugares a los que frecuentemente acuden los taggers, como otros muchos jóvenes, son espacios muy específicos de la ciudad: al tianguis del Chopo, el Centro de Coyoacán, espacios donde el sentido de la vivencia, se construye a partir de sus actividades o de los productos que en ellos pueden intercambiar o comercializar. Son en estos lugares en los que por lo común, pueden encontrar desde los atuendos y accesorios que utilizan, hasta los instrumentos que requieren para la elaboración del graffiti.

Otros lugares de reunión que con frecuencia refieren son espacios, la Raza, el tianguis de San Juan en Cd. Netza, el tianguis de La Lagunilla, entre muchos otros. En todos ellos se distingue una gran confluencia de personas y una importante actividad comercial



Imagen 29: La bodega un corredor de venta de ropa en el tianguis del Chopo, en donde se puede encontrar la ropa de moda y varios otros accesorios (Del. Cuauhtémoc, México, D.F.)

Los lugares están estrechamente asociados al tiempo y a las posibilidades de cada uno de estos jóvenes para acudir a ellas, muchas veces en los espacios que les permiten sus actividades cotidianas:

"Normalmente, bueno, ahorita no estamos, bueno yo no frecuento muchos lugares con los de mi crew porque estoy estudiando y le ayudo con, aquí a mi mamá en su puesto ¿no?, pero casi siempre vamos al Chopo o los domingos a Coyoacán al Centro de Coyoacán [...]" (1,116,1)

En este sentido, los lugares de reunión son espacios que son vividos a partir de la posibilidad de poder compartir y encontrar en ellos una serie de ritos, imágenes y productos que los identifican como parte de esos lugares.

Pero el lugar de reunión por excelencia es el espacio público más próximo al espacio privado de cualquiera: la calle. La calle, por lo común, es un espacio no restringido al acceso de nadie a no ser de ciertas colonias que han limitado su tránsito aludiendo a

razones de seguridad. La calle es un lugar abierto que invita a la participación y a la expresión de cualquier sentimiento que en ella se genere:

"es más fácil llevar nosotros nuestras obras a la calle a la gente," (3,333,26)

Los lugares de reunión, son lugares apropiados en términos simbólicos, donde la permanencia y lo que se hace en esos lugares configura el sentido de tal apropiación. Así, el tiempo transcurre entre encuentros y desencuentros con los contenidos de expresiones culturales alternas, lo que hace doblemente valiosa la existencia de estar en estos lugares.

4.5.4. La música y el baile

El movimiento graffitero está estrechamente relacionado con corrientes musicales como el hip hop, el ska, el break dance y rap; incluso algunos ven en estas expresiones musicales el origen y la razón que impulsó el graffiti:

"la gente toma como una alternativa ya no bailar, sino empiezan a crear obras en, con aerosol." (3,42,28)



Imagen 30: El slam, baile en el cual se gira en torno a un centro y donde al ritmo de la música los movimientos se van haciendo más violentos, predominando la participación masculina (Netzahualcóyol, Edo. de Méx., 2000)

Cada una de estas corrientes musicales, más allá de ser vivenciadas como simples géneros musicales, se les debe comprender como una serie de prácticas culturales en las que los jóvenes encuentran vías para manifestar lo que piensan y consideran de aquello que viven, y desde las cuales se generan formas de relacionarse, manifestarse y

organizarse. La música es un conductor para poder llevar a cabo prácticas culturales con una fuerte carga simbólica.



Imagen 31: "Las taggers" también participan en bailes, aunque menos violentos al slam. En esta fotografía, demostrando su coordinación y bailando frente un grupo de hombres, como una forma de retarlos; posteriormente ellos bailarían frente a ellas con la misma actitud (Netzahualcóyotl, Edo. de Méx., 2000)



Imagen 32: Es frecuente que en las expos, se organicen conciertos masivos de música. En la fotografía el concierto organizado en el interior de una ex tienda Conasupo en Cd. Neza, donde previamente se había repartido entre los crew todas las paredes interiores del inmueble para graffitearse. (Netzahualcóyotl, Edo. de Méx., 2000)

4.5.5. Actividades que desarrollan

A los taggers además de graffitear se les asocia con patinar, lo cual no es tan generalizado. Quienes se reúnen principalmente para practicar y demostrar sus destrezas

con la patineta, se les conoce como skatos, pero aún cuando estos y los taggers participen en movimientos muy cercanos:

"la mayoría de los que patinan también rayan patinan aunque sea poquito pero patinan," (7,635,7)

para ellos es importante marcar la existencia de ciertas diferencias y adherirse más aun movimiento que a otro:

"dedicamos más a rayar que a patinar." (7,633,1)

Pero lo cierto es que las actividades que suelen hacer los taggers son muy variadas como las que hacen otros muchos jóvenes:

"bien hay mucha gente que relaciona el tagger con el patinar y por ejemplo yo y unos amigos que tengo por aquí que también son del CHK y del DM, pues nos dedicamos casi siempre a jugar básquetbol, básquetbol, básquetbol, así." (1,174,12)

"Este, nos vemos ahí, o sea nos juntamos, cotorreemos, nos pasamos estilos, o nos juntamos para ir a un lugar a pintar entre todos o para ir a fiestas o para comprar cosas" (2,73,1)

Lo que dicen no hacer, pero que otros creen que hacen, es algo que hace patente en cada momento la incompreensión de la que son objeto:

"piensan que es una banda y piensan que por lo mismo, o sea te juntas para robar, te juntas para drogarte, para andar golpeando a la gente pero pos no es cierto, cada quien se junta con un tipo de personas para cotorrear o para hacer diferentes cosas, no nada más drogarse, para, para hacer actos de violencia." (2,231,8)

4.5.6. Pautas de Organización

Cuando se observan las bardas saturadas de graffiti, es difícil pensar que quienes lo hacen cuenten con algún tipo de organización. Pero al estar involucrados con estos grupos, se conoce, por referencia directa, que existen ciertos procedimientos que deben ser respetados y que su omisión o infracción desencadena determinadas reacciones en otros.

Quizá uno de los acuerdos sobre los cuales pese de manera más clara un ordenamiento es el hecho de respetar el graffiti de otro tagger o crew:

"hay otros que se dedican a pintar, o sea a encimarte, y ponen tu crew y son otros y te metes en problemas con ellos." (7,240,28)

Cuando esta pauta de respeto a no encimar un graffiti se ve violentada, las consecuencias, por lo general, se traducen en una persecución de los graffiti del crew que ha violentado la norma con el fin de encimar sus obras.

Existe otra pauta de organización muy cercana a la anterior, pero que cuenta con procedimientos más pacíficos para resolver el conflicto. Dentro del movimiento crew sólo debe existir un seudónimo por cada tagger, es decir, el tag con quien cada uno de ellos raya, no debe ser el mismo que sustente otro tagger, cuando esto llega a ocurrir, el procedimiento para resolverlo es aquél que ya se ha mencionado anteriormente y al cual se le conoce como *tiro de líneas*.

En cuanto a la existencia de algún tipo de pauta o restricción, en el caso de los trazos para elaborar el graffiti, ésta es prácticamente nula, no existen reglas, incluso algunos lo identifican como una bondad que no es posible encontrar en otros espacios creados para el aprendizaje y desarrollo más formal de la expresión creativa:

"todas las escuelas de diseño gráfico tienen reglas, en las escuelas de pintura, tienen reglas y lo que hace el graffiti, es que rompe con todas esas reglas," (3,145,36)

Esta falta de restricciones es entendido por los taggers como la libertad que implica el rocío del spray sobre la pared:

"no hay como ser totalmente libres, y hacer lo que a uno se le plazca, que nadie lo mande." (3,317,1)

Otra de las pautas que permiten una organización entre los crews es que al momento de que quieran, o por conflictos por otros, un crew puede cambiar de nombre sin que necesariamente esto implique un cambio en cuanto a sus integrantes:

*"pueden cambiar el nombre del crew, sin necesariamente cambiar de miembros" (7,567,10)
"Cuántas veces lo han cambiado? solo tres veces," (7,261,1)*

Se identifica un tránsito en la alteración del significado que había guardado el territorio como espacio de pertenencia que genera una identidad abiertamente arraigada al lugar, hacia significados del territorio como un punto más efímero y globalizado, donde se rompen las fronteras de pertenencia y la identidad se asocia ahora más con la actividad que con el lugar; en el caso de la expresión artística a través del graffiti, prevalece esta modificación de manera importante en cuanto a las referentes afectivos que se generan entre los jóvenes que moldean una forma particular de organización:

"nosotros la verdad no tenemos territorio, o sea jugamos entre nosotros, o sea dentro de nosotros hay mucha hermandad, o sea todos nos apoyamos." (6,213,9)

Como parte de esta organización, donde el cuidado del colectivo representa un aspecto fundamental, se plantean estrategias para proteger su movimiento y a las personas que lo generan. Un ejemplo de esto fue la intención de elaborar e imprimir un documento informativo donde se explicara los delitos y las sanciones jurídicas a las que podían ser expuestos cuando se elaboraba el graffiti o cuando se participaba dentro de este ambiente:

"sacar una un fa informativo a los jóvenes de que sepan qué delito cometen, dónde lo cometen, cual es su sanción y con qué se la libran," (3,277,1)

Un aspecto que consideran que les favorece para hacer posible una organización como ésta, es el número y la variedad de las personas que se encuentran vinculadas con el movimiento crew por que muchas de ellas estarán dispuestas a contribuir desde diferentes campos en que trabajan, laboran o participan en beneficio del colectivo

"se pintan los graffiteros se va a hacer una cadenita, de esa cadenita, los chavos van a saber qué hacer, estamos buscando asesoría legal con gente que es grafitero y ya esta integrado en este, son abogados, son licenciados y entonces ellos son los que nos están dando la asesoría y van a formar un bufete en el cual nos van a apoyar a nosotros" (3,297,37)

De esta manera, el graffiti convoca a una organización juvenil que rescata la importancia de la convivencia y de la tolerancia como una forma de dar soporte y apoyo a su movimiento.

4.5.7. Drogas permitidas socialmente

En el conocimiento que se genera a partir de los estudios epidemiológicos que se realizan en nuestro país para identificar la magnitud y la prevalencia del consumo de drogas legales e ilegales, se encuentra arraigado el discurso científico de las disciplinas que apoyan sus estrategias de actuación en estos estudios, como la medicina, la psiquiatría y la psicología. Estas disciplinas comparten, entre otras cosas, que la etapa de la adolescencia, por la que generalmente transitan quienes participan en el graffiti, es una etapa que ha sido conceptualizada como un momento sumamente crítico para generar conductas antisociales y de riesgo (Comas, 1993). El consumo de drogas, sean éstas permitidas o no, está considerado como uno de los mayores problemas de salud pública que afectan de manera importante al sector más joven de la población en los países occidentales.

En este sentido, es importante poder acceder a algunas prácticas que los taggers mantienen sobre este asunto; sin que por esto se esté tratando de afirmar que exista una relación directa entre drogas y graffiti, sino lo que se trata de conocer es si en esta actividad artística callejera se representa algo de ello.

En cuanto al consumo de tabaco, desde el punto de vista de las personas entrevistadas no existen motivos por los cuales alarmarse, su consumo es común y a temprana edad, a ellos, como a la mayoría de los jóvenes, no les preocupan los daños que puedan ocasionarse como consecuencia de este consumo porque estos tardarán en presentarse. Por lo anterior es que se puede afirmar que generalmente tienen una baja percepción del riesgo asociado al consumo de tabaco.

En lo que toca al alcohol, el consumo más habitual es el de las “chelas”, nombre que se utiliza comúnmente en las zonas centro del país para referirse a la cerveza. Por lo general, no es común poder observar que se este consumiendo alcohol cuando se está

graffiteando, cuando se observa lo que en estos momentos hay en el piso, cerca de ellos, se pueden distinguir varias latas de spray, mochilas, cuadernos entre otras cosas, pocas veces junto con todo esto se puede observar alguna “caguama” o botella de cerveza de un litro.

El graffiti y sus prácticas son algo que los taggers saben que no son muy aceptadas por la “sociedad” y para ellos es fundamental no contribuir con otras prácticas que empeoren su imagen:

“Pues sí, o bebidas alcohólicas, sí, pero no va exactamente pegado con el graffiti, es otro, o sea eso ya, es personal, eso ya es personal.” (8,96,1)
“varios no se drogan, pero pues varios también, entonces lo que da como mala impresión” (4,144,1)

4.5.8. Drogas no permitidas socialmente

En el caso de las drogas no permitidas o consideradas como ilegales sólo algunas cosas cambian respecto a las anteriores. Las drogas (categoría social que en el discurso común sólo integra las drogas ilegales) como significantes adquieren diferentes significados que se condensan en los discursos que sobre los usos de drogas se estructuran.

Se pueden encontrar desde los discursos de quienes se ubican como totalmente ajenos a las prácticas asociadas a las drogas:

“Pues, al menos, bueno yo no, drogas no ocupo.” (1,136,1)
“nos dedicamos a rayar, mientras otros a robar a drogarse.” (4,192,4)

Hasta quienes lo entienden como un problema que está afectando a muchos de ellos y algunos consideran que a través del graffiti puede ayudárseles a resolver este problema:

“son los más lógicos, los que todos sabemos, la drogadicción, el alcoholismo, y todas esas cosas, las adicciones, la falta de comprensión y todo eso, muchos de nuestros compañeros pintan por, por este, por el hecho de que este, se sienten mal, se sienten deprimidos, son muchos casos entre nosotros, son muy especiales, yo la verdad, conozco a muchos de los que estamos en esto y pus gente que está muy tirada, entonces este, muy perdida, entonces en todo esto, este simplemente, yo conozco todo tipo de gente, entonces este, yo, yo, pienso que yo, este, más o menos es lo que me ha ayudado en todo esto para poder sob..., sacar todo esto adelante y poder, bueno llevar así más, más amenablemente.” (5,427,6)

por el contrario, quienes creen que las drogas son uno de los principales factores por las que el graffiti y su movimiento se denigran:

"hay mucha gente que, con nosotros que está metida aquí, pues no lo hace por pintar, sino nada más por estar denigrando el arte y por estar haciendo, drogándose y todo eso, si llegan a pintar, llegan a hacer puras tonterías y todo el arte se va cayendo y se va denigrando con esa gente." (5,494,7)

o quienes están consientes de los daños que provocan algunas de ellas, como el caso de los inhalables.

Están también quienes lo pueden entender como algo que ocurre en su medio, que seguirá ocurriendo y con lo cual tendrán que convivir adquiriendo estrategias para no verse involucrados o para afectarse lo menos posible en el caso de involucrarse:

"Son muy adictos a lo más, desde lo más bajo que viene siendo desde oler thiner y todo eso, o sea yo los he visto porque agar..., traemos el thiner y luego andan ahí husmeando y todo eso, traen resistol y todo eso, pero traen marihuana, traen de todo, nosotros, nosotros hemos este, estado, no nos hemos puesto ha, no estamos metidos en esas cosas, simplemente." (5,450,1)

Las drogas a las que suelen hacer referencia no difieren a las drogas de mayor consumo que reportan los diversos estudios epidemiológicos, como la Encuesta Nacional de Adicciones de 2002: Marihuana, cocaína, inhalables:

"Por lo general, qué tipo de drogas se meten los chavos que andan en estas ondas? marihuana, coca, activo, toda una lista, aceites. (risas)." (2,88,1)
"son comunes que se metan los chavos andando en esta onda? Marihuana, marihuana." (6,76,27)

Pero para muchos de ellos, las drogas más que representar un problema son algo más que pueden experimentar sin que por ello necesariamente tenga que tratarse como un problema de adicción:

"Yo la verdad no, bueno, sí me he llegado a meter, pero o sea no soy, o sea no me gusta, las drogas." (6,73,1)

4.5.9. El atuendo y la vestimenta

A través del tiempo, el estilo de vestir ha representado una forma de manifestar un tipo de ideología, una manera de apreciar su contexto y un vehículo que permite diferenciarse de otros. El estilo de vestir de los graffiteros, por lo general, es con ropa holgada: pantalones anchos, playeras, tenis, gorras

"Pues, guanguitos." (6,101,1)
"la ropa aguada, gorras, este tenis, más que nada tenis que, que zapatos por la comodidad." (2,94,17)

En ocasiones se le relaciona con la forma de vestir de los cholos, pero tienen claras diferencias, sobre todo en algunos atuendos

"Flojones, aguadon, no así como los cholos que traen sus, como mayitas en el pelo y su paliacate así como..., no o sea camisas, playeras, más bien playeras, pantalón, mezcilla, tenis, sin botas, no botas, ni zapatos, tenis." (1,167,1)
"mucha gente dice, no es que andas con ropa chola es mentira o andar guango, por comodidad simplemente." (3,71,33)

La defensa de su libertad para decidir por la forma de vestir que más les plazca y les parezca, se apoya algunas veces en su respuesta ante la falsedad que la sociedad en la que se vive, mantiene con las "buenas maneras de vestir"

"estereotipo de que si andas de traje eres buena gente, los narcos andan bien vestidos y creo que son los andan causando más problema" (3,252,44)

y por la discriminación de la que son objeto en muchos aspectos.

A finales de los noventa, vestir pantalones guangos, playera, tenis y llevar gorra y mochila, era suficiente razón para ser detenido en las instalaciones del metro de la ciudad de México y ser "cateado" (revisado) para buscar el "cuerpo del delito": una lata de spray o una "piedra de azúcar"

"nosotros por el simple hecho de andar con ropa holgada ya se nos puso el dedo, siempre ha sido así y será así durante toda la eternidad," (3,255,15)
"si los hippies porque se vestían diferente y tenían ideas diferentes eran correteados, nosotros es lo mismo, no hay una tolerancia," (3,257,39)

Pero también vestir así tiene para muchos un valor funcional que les favorece cuando tienen que salir huyendo para no ser detenidos

"porque como están más amplios tienes más libertad de correr, pero pues también con el pantalón más ajustado, o sea que no hay problema." (2,101,22)
"la policía te puede perseguir o cualquier cosa y es por la libertad de correr," (7,612,29)
"muchos traen una cadena para agarrar su cartera, sus llaves para que a la hora de correr no se les caiga." (7,614,11)

4.6. Identidad

La identidad hace referencia a la posibilidad de reconocerse uno mismo a través de un otro; en términos de cultura juvenil urbana, se considera que, dada la aparición en escena de variados movimientos y corrientes de referencia y adscripción, es más adecuado hablar de *identidades juveniles* más que de *identidad juvenil*, pues en todo esto aparecen imágenes sucesivas y vinculadas con lo fragmentario.

4.6.1. Alteridad

Uno de los elementos más importantes en la construcción de identidades es la identificación del objeto opuesto, la alteridad. La noción de un otro opuesto define o facilita definir de una manera importante lo que se es y lo que no se es. Los graffiteros manejan, por lo general, distintas representaciones de otros grupos de jóvenes que pueden distinguirse como diferentes a ellos al no compartir determinados códigos. A partir de la posibilidad de reconocerse como diferentes de otros, se abren las posibilidades de otorgar una ubicación definida al propio grupo, están quienes pertenecen al movimiento ska, los cholos o los punketos.

Como parte de los procesos de la construcción de su identidad, los grupos que representan una alteridad, en ocasiones se les asocia con imágenes estables y generalizables por ejemplo, a los cholos se les considera que tienen raíces étnicas distintas a los taggers, con una influencia de los grupos que viven en la frontera norte de México

"son los latinos, y nosotros no" (7,630,42)

"es un pocho" (7,628,35)

quienes ostentan un estilo de interacción violento

"los cholos son... agresivos" (7,625,1)

pero que mantienen una cierta semejanza con los graffiteros manteniendo intereses comunes:

"yo creo que lo único que nos llega a enlazar es que...eh, la expresión" (3,69,22)

pero son claras diferencias, porque en principio, las obras que con spray hacen los cholos no son precisamente graffiti sino les llaman placazos y se caracterizan por incorporar en su expresión muchos de los elementos de su cultura que guardan un importante motivo simbólico, como son pintar trocas (camiones pick-up), imágenes de la virgen de Guadalupe y cholitas (imágenes de mujeres):

"ellos manejan mucho la hispanidad, y nosotros eh... manejamos eh... cualquier tipo de tema" (3,65,41)



Imagen 33: Una cholita dibujada a un lado de la puerta de la casa de un "Cholo". Generalmente el concepto sobre el territorio, en el caso de los cholos, difiere de la que tienen los taggers (Del. Coyoacán, México, D.F., -1998)

Otro movimiento juvenil con quienes marcan una notable diferencia son con los punketos a quienes también consideran violentos y defensores de un territorio, elemento que en los taggers se mantienen con un concepto de apropiación distinto:

"los punks, pues esos si, como que nos atacan, o sea, nosotros no nos metemos con nadie," (4,204,35)

Pero no todos los graffiteros se agrupan en crews, también existen aquéllos a quienes se les llama tageadores solitarios, que son graffiteros que alcanzando un cierto nivel de perfección en sus obras, se independizan de la organización crew para trabajar el graffiti desde su propia cuenta. Entre los crew estos personajes son, por lo general, respetados y reconocidos por su estilo

4.6.2. Exclusión

El graffiti fue creado en sus orígenes fuera de todo círculo normativo, y desde ese entonces, se ha mantenido como una actividad excluida de la aceptación del grueso de la sociedad y del gusto de quienes les corresponde ponerse en contacto con este arte callejero, aún cuando esto último es muy relativo porque al parecer esa exclusión y condena al graffiti, en ocasiones no pasa por una cuestión de gusto del graffiti en sí mismo, sino por las estructuras morales de quien lo observa. Es decir, podrá causar asombro el talento integrado al graffiti observado pero, como toda pinta clandestina, debe ser reprobado:

"una gente sí le gusta pero la mayoría lo toma mal,"(1,240,10)

Esta desaprobación o falta de valoración que hace la sociedad sobre el graffiti, genera sentimientos de exclusión en sus autores o en quienes comparten con ellos este arte callejero:

"gente grande piensa que rayar una pared así es como un vandalismo un arte por diversión, y realmente no es un vandalismo ni una diversión, sino que es una forma de expresión de nuestras ideas."(7,77,16)

Otra forma más sutil de desaprobar al graffiti es minimizando su trascendencia al considerarlo sólo como un acto pasajero y producto de las inconsistencias propias de la adolescencia; ésta es una forma más de exclusión hacia los jóvenes, que se convierte en un elemento que puede ayudar a comprender el papel tan importante que tiene el graffiti para que expresen lo que sienten, creen o perciben de su ambiente; lo que de otra forma es prácticamente imposible que lo hagan:

La exclusión por su actividad como graffiteros, viene a sumarse la exclusión de la que son objeto gran parte de los jóvenes de nuestra sociedad:

"la gente, porque ya te juntas con alguien o con un grupo de amigos, piensan que es una banda y piensan que por lo mismo, o sea te juntas para robar, te juntas para drogarte, para andar golpeando a la gente pero pos no es cierto" (2,229,31)

La exclusión de la que son objeto y la desaprobación de las actividades que para ellos resultan altamente significativas, por parte de otros considerados por ellos como diferentes es un campo idóneo para generar fuertes sentidos de identidad.

4.6.3. *Forma de ser*

Las características más personales que identifican los graffiteros son una variedad de rasgos, algunos casi exclusivos y otros no tanto:

- Se consideran apolíticos: *"Somos apolíticos totalmente,"* (3,207,1)
- Su contacto con la calle es y ha sido una base fundamental: *"muchos de ellos hemos crecido en la calle y nuestra convivencia siempre ha sido en la calle,"* (3,234,12)
- Se sienten libres de toda norma que les dicte o les restrinja lo que deben hacer: *"dentro de todo esto somos muy libres de hacer cada quien lo que quiera,"* (3,306,15)
- Son persistentes para consolidar y defender su actividad artística: *"pero nosotros simplemente lo vamos a seguir haciendo, y la gente se oponga o no se oponga,"* (5,383,24)
- Tienen confianza del valor artístico de su obra y seguridad de que a través de ella pueden proyectar sus más importantes intereses: *"las cosas salen naturales y en la manera en que las va haciendo y si las hace uno con gusto y con alegría y con lo que uno tiene, va a salir y como te lo digo, todo ha salido como, como yo pienso,"* (5,705,22)
- Comparten gustos que los identifican y que les permite una forma de reconocerse: *"es como, como un "hobby", o como otra parte de mi que tengo, es otra, otra, otra cara, es mi otro yo, no, no me dedico enteramente a lo que es la cultura, me gusta el hit pop, el graffiti, me gusta el rap, me gusta bailar, me gusta convivir con los demás, esto es lo que es nuestra cultura,"* (5,659,5)
- Tienen claridad en cuanto a los motivos que los llevan a realizar el graffiti: *"lo hago y no por el simple hecho de que me sienta mal, me sienta deprimido, o me sienta*

tirado, agotado o así alguna cosa, sino lo hago porque es para mí, me hace sentir bien conmigo mismo y todo lo que hago, esto más que nada lo hago para mí, no para la gente.” (5,180,1)

4.6.4. Formas de hacer

Las actividades que están muy asociadas con la identidad que sustentan los taggers las cuales a su vez refuerzan y mantienen tal identidad, son muy diversas:

- El interés por fomentar la expansión de su graffiti y con esto incrementar el renombre del crew al que pertenecen: *“mover nuestra placa, moviendo el crew, moviendo en los más lugares que pudiéramos estar,” (1,48,29). “El mismo plan de... para llevar a cabo todo, como libertad de expresión, pintar, placas, atascarse, por toda la ciudad eso sería pues.” (8,42,26)*
- La búsqueda de formas alternativas para vincularse con los demás y solucionar las diferencias: *“la manera de que pueden competir con nosotros es demostrándonos al lado de un graffiti, que ellos son mejores,” (5,265,34)*
- Actividades de recreación y entretenimiento características de su edad, como son patinar o hacer acrobacias en bicicletas, con lo que desarrollan habilidades y destrezas que les otorgan una especie de status entre los demás miembros del grupo: *“Vienen ellos seguido para acá: patinan con nosotros” (7,50,1). “nosotros le damos a la patineta, aquí se dice skeps, pero nos dedicamos más a rayar que a patinar.” (7,631,28)*

4.6.5. Metas

Las expectativas o metas que tienen estos jóvenes son muy variadas, desde aquéllas relacionadas con las actividades cercanas a la elaboración del graffiti, como es por ejemplo, el continuar perfeccionando su estilo:

“Sí, sí, continuar todavía más ahorita, ahorita que, que pues he, bueno más bien, que empezamos a pintar y que empecé a subir un poco mi nivel, pus no, no pienso dejarlo ahorita.” (1,308,1)

o impulsar el reconocimiento del crew a través de un graffiti de mayor calidad, con un mejor estilo y expandiendo por el mayor número de puntos posibles de la ciudad para obtener con ello un status más elevado dentro de los crew:

“mantenerlo en el primer lugar, eso es lo que intentamos.” (1,68,1)

Hasta aquéllas metas de vida que son trazadas como consecuencia de esta actividad; una de éstas, es el interés que van adquiriendo por continuar estudiando alguna carrera donde pueden perfeccionar el estilo que han desarrollado con el graffiti, una de estas disciplinas es el diseño gráfico:

“Pues por ejemplo, la vida, bueno, este, las pintas por ejemplo, mi hermana está estudiando Diseño Gráfico, y veo que hace carteles y le dejan hacer letras, combinaciones de colores y todo eso, y ella me ha dicho no, o sea me ha pedido opinión, ¿cómo podría hacer esto? y le ayudo y le veo que, o sea que si tiene, se nos da, nos da algo, ¿cómo será?” (1,315,1)

El graffiti crea sobre algunos una real perspectiva de desarrollo profesional los cuales ven en este arte callejero un campo que se mantendrá, evolucionará y se fortalecerá con los años:

“donde van a acabar los buenos graffiteros, va a ser, teniendo ya sea un lugar donde explotar su creatividad en un buffete de publicidad o en museos,” (3,327,11)

Pero más allá de las metas o expectativas que el graffiti pueda generar, esta actividad es una forma de vida que debe, según nos dicen los taggers, sentirse para hacerse y para ello lo más importante es que el graffiti es un medio para expresar algo en el momento en que se siente

“el graffiti es una cosa muy personal, yo simplemente, no espero, no espero ganarme premios mundiales, irme a reconocimientos, sino simplemente con el hecho de que yo pinte por mí mismo y por, hacia mí, eso me tiene más que contento, es, no solamente la hago en el graffiti, lo hago en las demás cosas que hago,” (5,667,27)

4.6.6. Grupos de referencia

Los crew son los grupos a los que, por lo general, los graffiteros hacen referencia por considerarse parte de ellos, pero aun cuando el crew es el grupo de referencia

inmediata, esto no impide que puedan sentirse como parte de un movimiento más amplio que los reúne por su objetivo: el graffiti

"lo de los crews no importa, mientras tú pintes y te conozcan y te lleves bien con la gente, pus, no es, es como si tuvieras, para que completes tu placa, eso lleva el crew ¿no?," (2,51,11)

La apertura que existe en este movimiento juvenil y la organización intra e intercrew, permite que entre ellos encuentren estrategias para afrontar las vicisitudes que les rodean, como es el conflicto con otros crew contrarios

"nosotros hicimos, un, otras este, otra unión de crews, que se llama la UC, somos este, por si llega ha haber pleitos, pues reunirnos todos y así apoyamos entre nosotros mismos."
(6,37,32)

CAPÍTULO 5. De la discusión a la seducción del espíritu urbano

Decir que las relaciones que se entretienen en el espacio de lo social, tienden a llenar espacios, podría llevar a pensar a cualquiera en el movimiento del graffiti, pero cuando Corraliza (1995) hizo esta aseveración, seguramente no tenía en mente a ninguna expresión cultural en particular. El espacio urbano se llena, vía el simbolismo, con acontecimientos o prácticas cotidianas y concretas. La pigmentación urbana toca distintas modalidades para llenar ese espacio: el tag, la bomba, la pieza y los sucios, cada una de las cuales encierra distintos niveles de complejidad en su elaboración y formas de expresión personal y grupal.

Precisamente es un dispositivo grupal y las características que definen la generación, mantenimiento y transformación de estos grupos, lo que hace posible que los jóvenes *montados* en el movimiento graffitero, maten sus creaciones con una alta diversidad de simbolismos. La identificación del crew es un referente casi obligado en la elaboración de un graffiti, porque es a partir de éste que las obras generadas por personas concretas adquieren una adscripción y un sentido de continuidad.

El tag: ¿Delimitación-apropiación del espacio público?

Es pertinente recordar que el boom de las bandas en los años ochenta, estuvo vinculado fuertemente a un cambio en el aspecto de los barrios de la ciudad, principalmente en las zonas marginales o en el llamado cinturón de miseria que rodea a todo el D.F. En ese entonces, se podían identificar algunos graffiti que se caracterizaban más por su función de delimitar zonas geográficas de dominación que por su diseño y estilo para su elaboración, además de ser una forma de intimidación a otros grupos que no pertenecían a ese barrio.

Actualmente, los graffiti de los noventa resultan tan singulares como novedosos, lejos de ser unidimensionales y monotemáticos, como lo fueron sus antecedentes en las décadas pasadas. Se puede decir que existen diferentes categorías cada una de las cuales tiene su particular complejidad. Comencemos por lo que pareciera ser lo más sencillo el *tag* o la placa.

Quienes vivimos en el área metropolitana de esta urbe, hemos sido testigos de un cambio notorio en la forma en que se satura cualquier tipo de espacio público o los lugares menos imaginados a través de un tipo de graffiti que parece garabatos y líneas tratando de parecer signos de escritura: es el *tag* o la placa.

El *tag*, consiste en la firma o el sobrenombre con el que se *raya*, y con en cual se le conoce en la comunidad graffitera o el *crew*. Cada graffitero tiene su propia placa y por su elaboración tan rápida, se le encuentra en todos lados: paredes, camiones, teléfonos públicos, torniquetes, andenes o escaleras del metro y en cualquier otro lugar que simpatice con el spray.

La placa es algo muy personal. El tag resuelve un importante dilema de identidad, pues al adoptar un estilo de trazo un seudónimo definido, se facilita el proceso de incorporación a una comunidad que les resulta a ciertos jóvenes significativa, por encontrar en ella, prácticas y espacios de expresión lo bastante cercanos a sus inquietudes y necesidades.

Se incluyen siglas, apodos, sobrenombres, el nombre de algún personaje de historietas, comics o cualquier otra palabra trillada. El *tag* o placa es generalmente de 3 a 7 caracteres, aunque pueden encontrarse más cortos o más largos. Esto está directamente relacionado con el tiempo y espacio para escribirlo: así como la complejidad de la firma de un hombre de negocios aumenta las probabilidades de que ésta no será falsificada y, por tanto, no se verá envuelto en un problema de fraude financiero; la complejidad y precisión del *tag* garantiza al chavo *tagger*, por un lado, que no le será copiada su placa y estilo, y, por otro lado, disminuye las posibilidades de que sea aprehendido por algún

representante del orden público ("Zorro", "puercos", vigilante del metro, etc), se tiene que hacer "de volada y sin hacer panchos".

La placa puede tener una gran cantidad de significados, por lo cual, no basta con poder descifrarlo. Así como la palabra "gracias" puede ser entendido desde un punto de vista honesto, sarcástico, despectivo, o de cualquier otra forma, el *tag* adopta diferentes sentidos, por lo que la palabra en sí misma no importa tanto, en este sentido lo que más importa es el diseño y el estilo que tenga. Generalmente el apodo con el que la banda les nombra no es el mismo con el que rayan, o por lo menos no en un principio, esto puede deberse a dos cosas:

- 1) No toda la *banda* es graffitera, es decir, la *banda* es algo más que un grupo de chavos identificados por una práctica particular, como es el caso del graffiti dentro del *crew*, la *banda* es un lazo afectivo más vinculado a la camaradería y a la fraternidad expresada en un ambiente de orden colectivo; y,
- 2) Porque al paso del tiempo cuando un graffitero es ya más conocidos por su placa, así es como se les nombra. Ejemplo de algunos *tag* son: *Kaiser, Fliper, Escoba, York, Atari, Pasto, Corcho, Espía, Face, Bons, Ralf, Best y Next*.

Un *tag* sin estilo puede ser equiparado al pensamiento de un escritor sin el compromiso y la devoción espiritual para con la que quiere escribir, o quien sólo escribe porque no le queda de otra cosa que hacer en la vida. Se suele decir que el *tag* que hacen los *taggers* puede ser equiparada al orín de un perro porque así como un perro orina por donde pasa, estableciendo una relación entre los otros perros, el lugar y él, al graffiti se le atribuye la misma función, pero esto no es tan simple, hasta a los chavos más *verdes* en la graffiteada o a los juguetes¹⁶, esto les suena como una idiotez o una falta de conocimientos de los que significa hacer un graffiti. Un perro que orina por donde transita nunca podrá tener ni crear conciencia de lo que hace.

Uno camina por alguna calle o avenida de la ciudad e inevitablemente se topará con alguna de estas placas que a muchos ciudadanos molesta porque "son puros rayones" todavía el graffiti más artístico, con mayor elaboración, tiende a tolerarse más. Esto en parte es así porque, la impenetrabilidad de sus líneas para poder ser entendidos es parte del encanto de los *tag* o placas, son los códigos ocultos de una tribu más del asfalto. El *tag* aparece más rápido en cualquier lugar que cualquier otro tipo de graffiti: a los primeros días de levantada la primera barda o estructura en las instalaciones de la inconclusa línea B del metro, ya estaba sumamente graffiteada.

Las bombas: la explosión de la pigmentación urbana

Otra categoría del graffiti son los llamados vomitados o bombas que aluden generalmente a las siglas del *Crew*, por ejemplo: *MFC* (*Mexicanos Fastidiando Cop's*); *A* (*Aztlán*); *FW* (*Jodiendo Muros*); *WK* (*Asesinos de Paredes*), *AS* (*Adicción Subversiva*); *HR* (*Homicidas Reales*), *AT* (*decorando Tenochtitlán*), *GK* (*Gráficas Corrosivas*); entre otros. El estilo de las bombas generalmente son redondeadas, semejantes a una forma de burbuja o en picos. En su elaboración pueden participar uno o varios miembros del *crew*, pero generalmente es uno o algunos de ellos los que contribuyen de manera más importante.

Destacan por su estructura y el contenido artístico que expresan, por el estilo tridimensional de sus letras y por la diversidad de colores que se entrelazan en una forma iconográfica para comunicar y manifestar la lectura de las realidades que se logran transmitir desde muy variados estilos.

Un complemento a las bombas, son las llamadas piezas o murales que también llevan las siglas del *crew* al que pertenecen quienes lo elaboraron, acompañado por una o varias imágenes lúdicas o caricaturas (recurrentemente de personajes de caricaturas japonesas, de comics, dibujos sacados de la subcultura *ska* y del *hip hop* o de algún otro personaje que los *tagger* logran identificar con su forma de vida). El caso de algunos murales o

¹⁶ Nombre que se le conoce al novato o al inexperto en el graffiti, también se le llama así a quien no tiene un interés genuino en el arte.

piezas es sorprendente y, en ocasiones, incomprensible por la forma en que son elaborados, pues pueden llegar a cubrir paredes hasta de dos pisos de alto.

Aparte de la experiencia y del estilo del graffiti, los materiales que se utilizan es lo que le da el acabado; el tipo de boquillas o válvulas de spray que se utilicen, ya que éstas son intercambiables. Rocían una línea gruesa (reduciendo la cantidad de pintura que puede gotear) o liberan la pintura de forma más lenta. La lata en sí, no es una pintura para manos lentas: cada movimiento debe ser rápido y liso (para evitar goteos y líneas temblorosas).

Para querer rayar, además de decidirse a *desmadrar* cualquier superficie con una lata de spray, hay que foguearse y eso solamente se consigue haciéndolo, *pegándose* con aquéllos que ya llevan un tramo recorrido. Algo que merece destacarse, es la forma en cómo se puede identificar un rápido progreso artístico entre quienes se *aplican*, la forma en que se desarrollan habilidades en el trazo, primero en un cuaderno, en donde se ensaya cualquier graffiti, para después plasmarse en alguna pared. El cuaderno de los estilos y ensayos es un elemento fundamental para todo graffitero, pero también es un riesgo porque traerlo consigo puede resultar la evidencia de ser graffitero, sobre todo, cuando los vigilantes del metro le pasan *báscula*, esculcándole su característica mochila, que junto con su gorra, siempre lo acompañan. En este sentido, la representación que se conforma sobre este movimiento, involucra una serie de imágenes fijas en torno a algunos de los rasgos que caracterizan a los jóvenes, llevando a una simplificación de pensamiento que economiza la falta de conocimiento del otro en una interacción social de este tipo.

Este cuaderno generalmente guarda la historia de su tag y los saltos de un tag a otro, las siglas de los diferentes *crew's* a los que se ha pertenecido y los vomitados que hacen constar el progreso que ha obtenido en cuanto a su estilo y aplicación. En éste se practican, elaboran y diseñan sus propios estilos o se los piratean, adopta una función algo similar a un curriculum o una carta de presentación para ser admitido en algún *crew*. También les sirve como repertorio para despertar el interés de algunas personas

que son convencidas para dejar decorar sus paredes: con suerte, en algunas ocasiones se podrá observar a miembros de algún *crew*, tocar de puerta en puerta en los ejes viales más transitados y a plena luz del día, para solicitar permiso de graffitear alguna paredes dañadas o descuidadas. Así podrán tener la libertad de hacer una gran pieza sin que nadie los moleste, incluyendo a los de la "preventiva". Los estilos plasmados en un cuaderno también se podrán encontrar en alguna parte de las instalaciones del metro en forma de stickers o etiqueta adhesiva.

Para que se reconozca que alguien se *aplica* y por lo tanto, mantenga un cierto prestigio ante la comunidad, es necesario haber pasado por un proceso de formación como graffitero, debe de llegar a ser un experto antes de poder realizar un graffiti artístico. Sólo podrá ser un artista callejero, real decorador de paredes urbanas, quien pretenda la fama, la gloria y el reconocimiento a costa de sacrificar muchas horas, latas y haber pasado por uno que otro *apañon por lo puercos* para poder tener las habilidades requeridas para desarrollar un estilo más o menos propio; aplicarse, en lo más textual de la palabra, es decir, tener la sensibilidad para poder dejar pintada en las paredes algo suyo. Poder traducir en líneas rápidas una infinidad de emociones en un proceso que nunca concluye, que es parte de la esencia de un graffiti, nunca se podrá decir que el estilo se ha concluido.

Al rayar, se deja algo propio, un pedazo de memoria, de recuerdo de lo que se fue en función de lo que se es ahora, como lo demuestra el testimonio de un graffitero "Yo todavía veo cabinas de teléfono y latas de basura con etiquetas viejas mías sobre ellos, me avergüenzo de ellos ahora porque ya tengo un mejor estilo. Me avergüenzo porque en ellos se demuestra mi ignorancia a los sentimientos y pasiones que abastecen este arte. Avergonzado porque en ninguno de ellos veo estilo. Pero ya no, ahora vuelvo a los lugares en los que pinté, vuelvo no para admirarlo, sino para analizarlo y criticarlo"¹⁷.

El estilo es algo que está constantemente en evolución. Una vez que se considera que se ha encontrado un estilo propio, lo que sigue es ir haciendo más complejo este estilo y

¹⁷ Cfr. http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/fag/graffiti_intro.html

expandirlo por la mayor cantidad de lugares posibles de la ciudad. Lo cual es una expresión del sentido de continuidad y expansión artística, fuertemente asociada a este movimiento callejero.

Otro dispositivo que es posible de identificar, y que hace revolucionar los estilos y mantener una actitud de constante superación en cuanto a la calidad de los trazos, es el factor de la competencia por el conocimiento de la comunidad. Esto funciona como un espollearse entre unos y otros para descubrir técnicas innovadoras y algunas inverosímiles para rociar el spray. No hay que olvidar que la dificultad de accesibilidad en donde aparezca un graffiti lo hace aun más prestigiado y admirable.

Indudablemente, siempre se ha jugado con un imaginario del graffiti neoyorquino, influyendo fuertemente en los graffiti de todo el mundo, volviéndose un sueño a alcanzar; aun cuando en cada contexto adquiere un pulido o estilo muy relacionado con su cultura. Si la interacción simbólica de los actores sociales en el manto urbano pudiera ser pensada como un cuerpo que adquiere vida, que se expande y contrae al ritmo de las distintas manifestaciones que en él ocurren; entonces los graffiti podrían ser equiparados al contenido manifiesto de los sueños urbanos, en tanto su simbolismo representaría su contenido latente. El graffiti, por artístico que sea, en un sentido estricto es algo más que una expresión individual o de grupo, es la solidificación de la afectividad urbana que se encuentra esparcida en el ambiente citadino, encontrando su decantación y concentración en una pared pública

La ciudad vista desde un cristal sucio

"Sólo en el tiempo de ocio se libera el principio de placer [...] Cuando desaparece el futuro, la juventud pierde su razón de ser. De etapa de paso se convierte en etapa de estancia: una instalación inestable, instalación en una frontera.", decía Tomas Ibáñez (1994).

La pretensión de expandir y difundir el crew al que se pertenece y el tag que le distingue, ha llevado a conceder mucha más importancia a la cantidad de los graffiti que a su calidad, llevando a un proceso de detrimento. Una de las resultantes de este giro ha sido la búsqueda de otros métodos alternativos a los acostumbrados como han sido los stickers y los sucios, este último conocido como *scratchtagging*, que son los rayones que se hacen con piedras de afilar en objetos de metacrilato o en vidrio, comúnmente en los cristales de los transportes u otros cristales de uso público. Para la *Old School* este tipo de actos denota un vandalismo arraigado en la ignorancia de quienes se dicen graffitieros, pues dada la agresividad tan poco "ecológica" del acto y la imposibilidad de realizar un buen estilo, por las complicaciones de esta técnica.

Si el graffiti artístico irrita la pupila de muchos transeúntes, los rayones de cristal llamados "sucios", terminan por sangrar su pupila. Los sucios comenzaron a aparecer hace algunos años, bajo la consigna de rayar todos y cada uno de los cristales de las propiedades del "gobierno" y del "sistema": cristales del metro, trolebuses, autobuses, oficinas administrativas, bancos, etc. lo cual los ha hecho proliferar en cada rincón de la ciudad. Sus autores comúnmente son los mismos taggers que graffitean.

Aun después de la discreta campaña hecha por el Sistema de Transporte Colectivo Metro para evitar que siguieran expandiéndose los rayones en cristales de los trenes, siguen apareciendo una gran cantidad de letras, muchas veces, peleando por los espacios que no han sido ensuciados todavía. Los sucios los hacen con una piedra llamada "de azúcar" que lima cuchillos o losetas y que pueden ser adquiridos en cualquier tianguis. Pero ¿Qué significan esas extrañas letras? Tages o placas: *AMES, EVANER, ZERO, KATO, SAKE, NERVE, FUGTUO, ZANK...* o también el nombre del crew: *WA, CDS, AC, RP3, CLY, STW, MAP, πG, GEX...* ¿Bastará con observar la borrosa realidad que se mira a través de un sucio, para comprender el motivo que tiene rayar?. Los sucios no sólo connotan un acto delictivo hacia los sistemas de transporte público, sino también denotan un importante grado de tensión y agresividad contenida en las interacciones de la vida cotidiana y la pocas o nulas vías de expresión con que, por lo general, los jóvenes cuentan.

El crew, la nave de tripulación colectiva

Quienes se denominan como *taggers* se agrupan en grupos comúnmente conocidos como *crew's* o tripulaciones, la cual es una novedosa forma de organización más o menos subterránea que cuenta con toda una lógica estructural y con reglas implícitas internas muy particulares.

Los *crew's* son organizaciones de graffiteros que cualitativamente difieren de forma sustancial de los grupos juveniles a quienes se les denomina como la banda, la cual tiene determinadas características, como son la asociación de un grupo juvenil determinado por variables geográficas y afectivas (recuérdese la importancia que se tenía del barrio y del carnalismo). En cambio, los *crew* siguen otra lógica para su conformación, la cual está más asociada a la búsqueda del reconocimiento individual (la placa o el *tag*) y grupal (del *crew* en la comunidad) a través de lo novedoso y original de los estilos que componen el graffiti, además de lo excéntrico o riesgoso que sea el lugar donde se pinte, por ejemplo, los vomitados que el *York* solía pintar en los túneles de las diferentes líneas del metro que va rumbo a la estación Pantitlán. Esto no quiere decir que los aspectos barriales o de amistad hayan dejado de ser factores que fundamenten la identidad de estos grupos juveniles, sino que los puntos centrales de la identidad grupal se desplazan hacia otros campos más relacionados con determinadas actividades cotidianas y que tienen un alto grado de interés para ellos, como es todo aquello que gira en torno a mejorar cada vez más la calidad del graffiti y el número de estilos del mismo.

De esta forma, el proceso de inclusión o el pertenecer a un *crew*, sobre todo cuando éste es considerado como uno de los más fuertes (los que mejor se rifan, quienes tienen un gran número de graffiti por varias partes de la ciudad, quien han logrado rayar en los lugares más inhóspitos) depende en mucho de la habilidad que se haya adquirido y lo creativo que sean sus propios diseños.

El poder y el reconocimiento de los *crew*, parece estar directamente asociado con cuatro puntos:

1. La calidad y la cantidad de los graffiteros que lo conforman;
2. La cantidad de estilos con los que cuentan;
3. El grado de expansión que tengan sus graffiti, esto es, a mayor número de lugares de la ciudad hayan llegado sus graffiti, mayor será su prestigio y reconocimiento; y,
4. El grado de dificultad para el acceso que tenga el espacio que haya sido pintado y lo espectacular y transitado que sea el mismo.

El tipo de relación que se establece entre los distintos grupos de graffiteros, es decir, entre los *crew* por lo general suele ser armónica, y esto se debe a que parece existir una tendencia a evitar la violencia entre ellos y a expresar su desacuerdo rayando. Existen antecedentes de ciertas rivalidades por el prestigio y el reconocimiento y que eran el tema de conversación de la mayoría de los *tagger*: la conformación de una asociación de *crews* llamada *5R (5 resistencias)* en la cual estuvieron involucrados 5 *crew*; entre ellos el *ERA (Existe, Resiste y Ataca)* y el *SF (Sin Fronteras)* con el objetivo de contrarrestar el poder que había tomado el *CHK* (que algunos traducían como *Los Niños Odian a los Policías*, por sus supuestas siglas en inglés), el cual es considerado como uno de los primeros *crews* en México y uno de los más grandes, con miembros en varias ciudades de la república, incluso con algunas células activas en ciudades norteamericanas como en Los Ángeles o San Francisco.

Como se puede imaginar, los mecanismos para conformar un *crew* no está atravesados necesariamente porque sus miembros se conozcan, pues un *crew* reconocido puede contar con varios graffiteros en varias parte de la ciudad o de otras ciudades que no necesariamente se conocen, sólo los liga el nombre y el prestigio del *crew*. Esto coloca al movimiento dentro de una lógica de interacción marcada por una dinámica global, en donde las interacciones cara a cara, dejan de ser determinantes para definir los procesos de identidad social.

En un principio, algunos *crew's* sostenían que cuando diferentes personas coincidían en tener la misma placa, decidían quien se quedaría con ella, rifándose un *tiro de líneas*, el cual consiste en hacer una especie de concurso para definir quién tiene mejor calidad y

estilo para rayar, es decir, quién se *aplica* mejor. Quien perdía estaba destinado a tener que buscar otra placa y ello significaba perder el prestigio que hubiera conseguido hasta ese momento. Por ello la placa que se escoge, entre más original sea, más seguro se puede estar de que no se encontrará a otro graffitero que *raye* con esa misma placa. Pero esto, con el tiempo, ha ido cambiando. Actualmente, por las dimensiones que ha adoptado este movimiento callejero, resultaría difícil imaginarse poder toparse con quien *raye* igual y si se le encuentra ¿qué más da? El movimiento del graffiti ha representado para muchos un espacio alternativo donde es posible la reformulación de valores, normas y pautas de interrelación. Los *tiro de líneas* constituyen un giro en la forma de tratar de entender la violencia y la lucha por espacios y protagonismos, un referente grupal, que si bien, puede estar más derivada de una ideología difícil de mantener en la práctica, es también un intento de regular fenómenos que les afectan de manera importante.

CONCLUSIONES: lo reflexivo como estilo de mirar

Al centrar el interés por las expresiones artísticas urbanas, como es el caso del graffiti, en un momento histórico cultural en el que prevalece una expansión e influencia con tintes globalizadores, un punto imprescindible de discusión es el efecto de seducción que actualmente han tenido la propuesta estética contenida en algunos de los estilos de vida juveniles sobre el pensamiento ciudadano, contribuyendo con ello a la alteración cultural del lugar; así como la forma en que esta situación cultural se recicla y transforma, para volver a tocar de nueva cuenta la afectividad juvenil e influir en el posicionamiento artístico que se manifiesta, en este caso, en el graffiti.

El graffiti denuncia una implicación circular, por ese motivo, cuando lo que se pone en duda, aunque sea de forma mínima, son las razones o motivos que han llevado a un grupo de jóvenes a expresar en un muro o una pared determinados pensamientos, se da el primer paso para descubrir que somos nosotros mismos quienes mirando, habíamos dejado de vernos como los sujetos que observan, en este sentido, *nos descubrimos como descubridores*, abriéndose así la posibilidad de dejar de vernos sólo como observadores e implicándonos como parte de aquello que antes observábamos sintiéndonos ajenos.

Pero esta implicación circular, motiva, por un lado, a reconocer que partimos de suponer que el hecho de seguir el camino trazado por el *progreso científico*, sin asumir un posicionamiento crítico, fortalece el posicionamiento asimétrico respecto al conocimiento de los distintas manifestaciones juveniles urbanas, particularmente a la irrupción del graffiti en la vida cotidiana; y, por otro lado, también reconocemos la imposibilidad de permanecer en un eterno relativismo discursivo sobre lo real. Quizá el hecho de reconocernos como portadores de un discurso que se encuentra situado respecto a un determinado conocimiento y que, éste se constituye por el posicionamiento que guardamos respecto a una serie de condiciones psicosociales, nos ayude a comprender que no es posible localizar un punto de vista privilegiado como único generador de conocimiento. Por lo tanto, quizá para comprender algo más sobre estas y otras manifestaciones juveniles urbanas no baste con escuchar al sistema de expertos

involucrados, pero tampoco lleguemos a los apasionamientos de la empatía y pretender solucionar este dilema con el simple hecho de querer ubicar en el lugar de otros. Lamo de Espinosa (1998) diría a esto último, que el sólo hecho de ponerse en el lugar del otro sería en todo caso insuficiente, habría más bien, según él, *ponernos en el lugar del otro y vernos a nosotros mismos desde su punto de vista*. Buscar no nuestra parte referencial (representaciones sociales) sino en todo caso autoreferencial (posicionamiento reflexivo). Esto no parece ser un asunto que esté relacionado con pasar de mano el micrófono del hablante, sino más bien de escuchar con atención el timbre y ritmos que sigue de nuestra propia voz al otro lado del amplificador, aunque lo que más difícil es estar atentos de manera simultánea a lo que se dice y al cómo se escucha. Tratar de completar el giro reflexivo puede más bien ser una utopía incorrecta, pues el movimiento que sigue la mirada reflexiva se asemeja más a la trayectoria que sigue una espiral (giro multidimensional), que a la de un círculo (giro unidimensional).

La organización crew y su expansión artística constituye uno de los tantos movimientos contraculturales (en el sentido de la ideología hegemónica) que se ha generado en la época de la posguerra y que ha contribuido a conquistar pequeños espacios en los cuales han podido crecer, modificarse y expandirse. Esta organización se fomentó y mantuvo por ideales muy específicos, uno de ellos fue la llamada *decoración urbana*: tirar su arte sobre los huecos que conectan, unifican y cohesionan las imágenes panorámicas de los espacios públicos (paredes, muros, cristales, tinacos, autotransportes, zaguanes, etc.) en un espacio más compactado.

La llamada *decoración urbana* es un proceso simbólico de convertir o transformar un espacio público en algo más cercano y propio; es un proceso de apropiación a través de los afectos de algo que inicialmente se percibe como ajeno, pero que pertenece al mismo entorno social. Al decorar los *huecos* de lo urbano se da paso a una incorporación del espacio, lo que a su vez genera motivos de identidad con el espacio y convierte al sujeto en parte de ese ambiente que envuelve al lugar, anclando al sujeto con el espacio al ser un territorio cargado de significación.

Los motivos contenidos en el graffiti constituyen una lectura del sentir urbano, la decoración sobre el lugar, transforma, en el acto mismo de su pigmentación, una pared, pues éste no es sólo un espacio listo para la acción del spray, sino es también un espejo que refleja pensamientos.

El graffiti forma parte de los múltiples elementos que conforman la memoria colectiva de un estilo de vida urbano que se desplaza de forma gradual y constante hacia las demandas de la modernización y hacia la configuración hegemónica de formas de expresión. Una de las características de estos estilos de vida lo constituye la cultura que prevalece de un consumo exacerbado que ha generado fuertes procesos de exogeneración que ubican las fuentes de satisfacción personal fuera del sujeto: son casi nulas las motivaciones que pueden encontrarse de manera interna, esto es, que el propio sujeto pueda proporcionarse por sí mismo haciendo uso de sus recursos personales. Al graffiti puede considerársele que está posicionado, en este sentido, como un elemento externo pero que es reflejo de un sentir interno: un complemento de lo que se siente y lo que se ve fuera de sí, identificándose en todo ello un proceso de autoreconocimiento: el graffiti permite reconocer a sus actores como partes vivas y activas de un lugar.

El efecto de plasmar la perspectiva que se tiene sobre algo (lo interno) en un lugar concreto, como una pared o muro (lo externo), es la forma de transformar lo subjetivo en un objeto materializado que hace susceptible la apropiación colectiva, es en sí mismo, un acto reflexivo que integra al sujeto con su creación externa, misma que tenderá a irse alejando de su significado original, en la medida en que los elementos que lo integran, se alejen gradualmente de su ser creador para incorporarse a la memoria colectiva del lugar.

El grado de complejidad contenida en cada uno de los trazos, de las letras o de las imágenes de un graffiti es también una imagen reflejada del grado de complejidad que tiene el entretendido social del lugar. Por lo general, el nivel artístico implicado en el graffiti está altamente correlacionado con el nivel de complejidad de las sociedades, a la variedad de posibles formas de expresión cultural y a la heterogeneidad de corrientes socioculturales que permita esa sociedad.

Pero todo sueño acaba, aunque lo que prevalece es la posibilidad de volver a soñar. El panorama parece endurecerse cada vez más. Las políticas sobre juventud en nuestro país, no han vacilado en considerar como normativas las medidas para erradicar las manifestaciones juveniles alternativas a los parámetros oficiales. Estas medidas resultan excluyentes al sustentar un posicionamiento de unificación y homogeneización de lo juvenil, que no permita mantener una mirada más reflexiva sobre políticas reales de integración juvenil. Entre las 146 recomendaciones emitidas por Giulianis Partners Group en su calidad de asesor a la Secretaría de Seguridad Pública (SSP) para disminuir la delincuencia en el país, se incluye un control estricto de graffiteros, y para ello, se ha propuesto crear la Unidad de Control de Graffiti que tendrá la tarea de registrar y sistematizar los mensajes que se dedican a la venta de drogas.

Esta medida deja ver una actitud intolerante y la desinformación que prevalece entre quienes tienen la responsabilidad de la toma de decisiones sobre la seguridad de millones de personas, para quienes el único rostro del graffiti es el rostro de la delincuencia. Ante esta “tolerancia cero”, se prevé que se intensifique la confrontación de los jóvenes taggers con las autoridades y el aumento del graffiti ilegal y de menor calidad artística. Sólo el acercamiento de las autoridades a los referentes que generan sentidos de identidad entre los jóvenes y los significados que se producen en su medio, podría lograr flexibilizar esas políticas y lograr de manera más inteligente redirigir, fomentar y reforzar los intereses graffiteros que tienen como objetivo la expresión altamente artística de su actividad, disminuyendo con esto la posibilidad de la creación de graffiti en propiedades ajenas, así como promover la consolidación de crews con actitudes proactivas que consideren como objetivo principal el mejoramiento del entorno, la profesionalización de sus integrantes y la búsqueda de un estilo de convivencia basado en la tolerancia y el respeto. Además, sería importante que las instituciones y las personas que trabajan de manera cercana con los jóvenes, tengan la sensibilidad de identificar y encausar formas de expresión del graffiti más propias de la cultura local, en particular, y de la cultura mexicana, en general.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar, Miguel Ángel (1995). "La cultura urbana como descubrimiento del lugar" en *Ciudades. Culturas del espacio público*, No. 27, México: Red Nacional de Investigación urbana, pp. 51 – 55
- Andrés Ortega y Pilar Gangas. "Renovación generacional y cambio político", en *Claves de Razón Práctica*, núm. 66, Madrid, España, octubre de 1996. citado en Becerra Laguna, Ricardo (1996)
- Baeza Correa, Jorge (2001). "La visibilidad del joven en la cultura escolar" en *JOVENes*, Revista de Estudios sobre Juventud, nueva época, año 5, núm. 14 (mayo –agosto), México: Instituto Mexicano de la Juventud-Secretaría de Educación Pública, pp. 110 - 131
- Baudrillard, Jean, (1974): "Kool Killer: Les graffitis de New York ou l'insurrection per les signes", en *Papers* num.3, Barcelona: Barral editors
- Becerra Laguna (1996). "Participación política y ciudadanía" en J. A. Pérez Islas y E. P. Maldonado Oropeza (coords.), *Jóvenes: una evaluación al conocimiento. La investigación sobre juventud en México 1986 – 1996*, México: Instituto Mexicano de la Juventud, pp. 139 – 206
- Berger y Luckman (1968). *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Paidós
- Brito Lemus, Roberto (2002). "Identidades juveniles y praxis divergente; acerca de la conceptualización de juventud" en Alfredo Nateras D. *Jóvenes, cultura e identidades urbanas*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 43 – 59.
- Castleman, Craig (1982). *Getting Up. Subway Graffiti in New York*, New York: Scial life and customs
- CEPAL (2000). *Juventud, Población y Desarrollo en América Latina y el Caribe*, México: CEPAL
- Chalfant, Henry y James Prigoff (1987). *Spraycan Art*, New York: Thames and Hudson
- Cisneros Puebla, C.(1997) "Posidentidad juvenil en el mundo contemporáneo" en *JOVENes*, cuarta época, año 2, núm. 5 (jul.-dic.), México: Causa joven, pp. 32 - 41
- Comas Arnau, D (1993). La necesidad de modelos teóricos ante los resultados de las investigaciones realizadas desde 1980. En *Las drogodependencias: perspectivas sociológicas actuales*, Madrid: Ilustre Colegio Nacional de Doctores y Licenciados en Ciencias Políticas y Sociología, pp. 15 - 32
- Corraliza, José Antonio (1995). "Procesos psicosociales y marcos físicos" en *Psicología social*, Madrid: McGraw-Hill, pp. 43-65
- Cooper, M. & H. Chalfant (1984). *Subway art*, Henry Holt and Company, Inc.
- De Certeau, M., L. Giard y P. Mayol (1999). "La invención de lo cotidiano 2", en *Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana/ITESO, pp. 7-8 (Citado en la Encuesta Nacional de Juventud, 2000)
- De Diego, Jesús (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*, Barcelona: Los libros de la frontera
- De Garay, Adrián (2000). "Jóvenes universitarios" en *JOVENes*, Revista de Estudios sobre Juventud, nueva época, año 4, núm. 12 (julio - diciembre), México: Instituto Mexicano de la Juventud-Secretaría de Educación Pública, pp.6 - 15
- Encuesta Nacional de Juventud 2000. *Jóvenes mexicanos del siglo XXI*, México: Instituto Mexicano de la Juventud

- Feixa, Carles (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona: Ariel
- Fernández Christlieb, Pablo (1991). *El espíritu de la calle*, Universidad de Guadalajara, México
- Fernández Christlieb, Pablo (1994). *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*, Anthropos-Colegio de Michoacán, Barcelona-México
- Fernández Christlieb, Pablo (1996). "La mente como espacio" en *La psicología social en México*, vol. VI, pp. 243-246
- Fernández Poncela, Anna M. (1996). "Los jóvenes y la política: una aproximación" en *JOVENes*, cuarta época, año 1, núm. 2 (oct.-dic.), Causa joven, México, pp. 10 - 23.
- Galindo, Jesús (1998). *Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Addison Wesley Longman
- Gari, Joan (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco
- Gillis, J.R. (1981). *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations, 1770-present*, New York, Academic Press.
- Kaplan S. (1983). "A model of person environment compatibility", *Environment and Behavior*, (15, 3), p. 311 - 332, citado en Corraliza, 1995
- Klapp, Orrin E. (1972). *La identidad, problema de masas*, Editorial Pax, México, 286 pp.
- Ibáñez, Tomás (1994). *Psicología social Construccionalista*, Universidad de Guadalajara, México, p.157
- INEGI, *IX Censo General de Población y Vivienda, 1990 y Conteo 1995*, datos preliminares
- Lamo de Espinosa, E. (1998) "El retorno del sujeto: ¿Unidad o multitud?" en Alfonso Orti et. al. *Reflexividad y sujeto*, Santander: Universidad de Cantabria
- Leandri, Antonio (1982). *Graffiti et société*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail
- Machado Pais, J. (2002). "Praxes, graffitis, hip-hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal" en Carles Feixa, C. Costa y J. Pallarés (ads.) *Movimientos juveniles en la Peninsula Ibérica*. Graffitis, Grifotas, Okupas, Barcelona: Ariel, pp. 13 – 33
- Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus*, Barcelona: Icaria
- Marcial, Rogelio (1996). *Desde la esquina se domina*, Colegio de Jalisco, Zapopan
- Masiosare (2000). "Graffiteros principiantes" en Masiosare, México: *La Jornada*, 13 de febrero del 2000
- Mead, H.G. (1982). *Espíritu, persona y sociedad*, Paidós, Buenos Aires
- Merino, Mauricio (1995). *La participación ciudadana en la democracia*, Instituto Federal Electoral, (cuadernos de divulgación de la cultura democrática, No. 4), México, pp. 58
- Merlo, Roberto y Efreml Milanese (2000). "La construcción social de la juventud desde la prevención de la exclusión social" en Roberto Merlo y Efreml Milanese, *Miradas en la ciudad. Métodos de intervención juvenil comunitaria*, México: Instituto Mexicano de la Juventud, pp. 13 – 37
- Montesquieu (1748). *Del espíritu de las leyes*, México: Porrúa
- Mørch, Sven (1996). "Sobre el desarrollo y los problemas de la juventud" en *JOVENes*, Cuarta Época, Año 1, No.1, Causa Joven-CONADE, México, pp. 78 - 106
- Muuss, Rolf E. (1989). *Teorías de la adolescencia*, Paidós, México
- Navarrete, Emma Liliana (2000). "Presencia de jóvenes en los mercados laborales" en *JOVENes*, Revista de Estudios sobre Juventud, nueva época, año 4, núm. 12 (julio -

- diciembre), México: Instituto Mexicano de la Juventud-Secretaría de Educación Pública, pp. 16 – 29
- Pacheco, Lourdes (2003). “El sur juvenil” en José Antonio Pérez Islas, et. al. (coords.) *Nuevas Miradas sobre los Jóvenes*, México: Instituto Mexicano de la Juventud-Secretaría de Educación Pública y Office Québec-Ameriques pour la jeunesse, pp. 198 - 209
- Peschard, Jacqueline (1994). *La cultura política democrática*, Instituto Federal Electoral, (cuadernos de divulgación de la cultura democrática, No. 2), México
- Reyes, S.F. y A. M. Vigarra T., (2002). “Graffiti, pintadas y hip-hop en España” en Félix Rodríguez (ed.), *Comunicación y cultura juvenil*, Barcelona: Ariel, pp. 169 – 226
- Romaní, Oriol (2002). “Grifotas, contraculturales, pastilleros. Juventud, drogas y cambio social en España” en Carles Feixa, C. Costa y J. Pallarés (ads.) *Movimientos juveniles en la Península Ibérica*. Graffitis, Grifotas, Okupas, Barcelona: Ariel, pp. 47 – 67
- Romano, Giovanni (1996). “Imágenes de la juventud en la era moderna”, en Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt, *Historia de los jóvenes. II. La edad contemporánea*, Madrid: Taurus, pp. 9 – 21
- Salazar, L. y Woldenberg, J. (1993). *Principios y valores de la democracia*, Instituto Federal Electoral, (cuadernos de divulgación de la cultura democrática, No. 1), México
- Schindler, Norbert (1996). “Los guardianes del desorden. Rituales de la cultura juvenil en los albores de la era moderna”, en Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt, *Historia de los jóvenes. I. De la antigüedad a la era moderna*, Madrid: Taurus, pp. 303 – 363
- Silva Arciniega, Ma. Del Rosario (1993). *Escala de Identidad Psicosocial Emotiva para Jóvenes Preparatorianos (EMIJ) de Rosario Silva*, Tesis de doctorado en Psicología social, UNAM, México, 165 pp.
- Silva Tellez, Armando (1986). *Graffiti: una ciudad imaginada*, Tercer mundo, Universidad Nacional de Colombia,
- Silva Tellez, Armando (1987). *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Urteaga Castro-Pozo, M. (1996). “Flores de asfalto. Las chavas en las culturas juveniles” en *JOVENes*, Op. cit. pp. 50 - 65
- Valenzuela Arce, J. Manuel (1991). “Modernidad, postmodernidad y juventud” en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. LIII (ene.- marz.), IIS-UNAM, México, pp. 167 – 202
- Valenzuela Arce, J. Manuel (1997). “Culturas juveniles. Identidades transitorias” en *JOVENes*, cuarta época, año 1, núm. 3 (enero-marzo), México: Causa Joven, pp. 12 - 35
- http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/fag/graffiti_intro.html
www.ci.phoenix.az.us o al E-mail: grafbusr@ci.phoenix.az.us

ANEXO

1. ¿Cuál es tu placa y que significa?
2. ¿En qué colonia vives?
3. ¿A qué crew perteneces?
4. ¿Qué significa tu crew?
5. ¿Cómo se les ocurrió ese nombre?
6. ¿Qué representa para ustedes?
7. ¿A cuántos crew's has pertenecido y de qué ha dependido tu estancia en ellos?
8. ¿Cuál es la filosofía o la forma de pensar de tu crew actual?
9. ¿Cómo se llevan con otros crew's?
10. ¿Existe algún tipo de competencia o rivalidad entre los crew's por los estilos y la calidad de los grafos?
11. ¿Cuál crees que sea el crew más importante que existe actualmente? y ¿Por qué?
12. ¿Qué relación existe entre el surgimiento de los crew's y la elaboración y expansión de los grafos?
13. ¿Cómo se clasifican ustedes: taggers, skates, u otro y que los caracteriza y diferencia de los demás?
14. ¿Cuál es la forma de vestir que más les agrada?
15. ¿Qué otras actividades por lo general hacen los chavos que graffitean?
16. ¿A qué lugares frecuentan ir?
17. ¿Qué tipo de música escuchan comúnmente (que bandas musicales prefieres)?
18. ¿Crees que el consumo de drogas esté muy relacionado con lo que la juventud actualmente está viviendo?
19. ¿En tu crew se llegan a meter algún tipo de droga?
20. ¿Cuáles crees que sean las causas por las cuales los chavos se meten drogas?
21. ¿Desde cuando pintas en las calles?
22. ¿Cómo comenzaste a hacerlo?
23. ¿Quién te enseñó a hacerlo?
24. ¿Consideras que la exposición prolongada a las sustancias volátiles de las latas llegue en algún momento a afectar su salud?
25. ¿Utilizas o has pensado en utilizar algún tipo de protección para rayar?

26. ¿Crees necesario que para poder graffitear bien se requiere de cierta disciplina o algún tipo de cualidad en particular? ¿Qué se requiere?
27. ¿El graffiti puede ser considerado como un arte?
28. ¿En qué difiere el graffiti de otro tipo de obras de arte más reconocidas por la gente?
29. ¿Donde se origina el graffiti?
30. ¿Cómo es que llega el graffiti a México?
31. ¿Tiene alguna importancia para tí que el graffiti sea una actividad que se haya originado en otro país y que algunos opinen que es un extranjerismo?
32. ¿Qué opinas acerca de la actual influencia cultural de otros países tienen sobre nosotros?
33. ¿Que es lo que pintas por lo general y que significa para tí?
34. ¿Existe algo en particular que quieran comunicar a la sociedad a través de los grafos?
35. ¿En qué lugares pintas y por que en esos lugares?
36. ¿En qué otros lugares tienen planeado o desean graffitear?
37. ¿Cuántos tipos de pintas y estilos de grafos diferentes existen?
38. ¿Qué colores son lo que más se utilizan en el graffiti? ¿Por qué?
39. Últimamente los cristales de los vagones del metro, autobuses, microbuses, etc., los han rayado con limas ¿Cómo se llaman y qué piensas de este estilo de taje?
40. ¿En que medida crees que sea la molestia de los usuarios de estos servicios por este tipo de tajés?
41. ¿Es común que los chavos que graffitean en la calle lo hagan con los cristales?
42. ¿Qué opinas de los graffiteros que son considerados como atascados y que su placa está por diversos lugares de la ciudad?
43. ¿Cómo sienten que la gente que no está involucrada en los grafos tome todo esto?
44. Algunas de las Expo-graffiti han sido organizadas por diferentes partidos políticos, ¿Qué piensas de esto?
45. ¿En qué medida te interesa los acontecimientos políticos del país?
46. ¿Cómo calificarías la actual situación que se viven en los estados de Chiapas, Oaxaca y Guerrero, principalmente, donde se han dado brotes de violencia y movimientos armados?
47. ¿Cuál crees que sea la mejor posición de los jóvenes puedan asumir ante la política?
48. ¿Cuáles crees que sean los principales problemas de esta ciudad y cuales de ellos afectan más a los jóvenes?
49. ¿Crees que las personas involucradas con la política y que esten organizando eventos juveniles, entiendan de lo que la banda y los crew's quieren y necesitan?
50. ¿Ustedes se consideran violentos?

51. ¿Cuáles crees que sean los motivos por lo cuales algunos jóvenes son violentos?
52. ¿Cómo se llevan con otras bandas que tengan una onda diferente a la de ustedes, por ejemplo de los punk's y cholos?
53. ¿Qué piensan de los policías?
54. ¿Han tenido algún tipo de problemas con la policía, relacionado con los grafos?
55. ¿Actualmente a que te dedicas?
56. ¿Representa alguna dificultad para tí conseguir dinero para graffitear?
57. ¿Piensas continuar un tiempo en estos rollos?
58. ¿Qué piensas hacer después?
59. ¿Cuál crees que sea el futuro de los grafos que actualmente se están pintando?