



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

La función social de los conceptos del graffiti.
Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero,
en el valle de México

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

Licenciado en sociología

PRESENTA

Miguel Angel Junco Méndez

Asesora: Dra. María Cristina Casas Flores

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan Estado de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE TEMÁTICO

Agradecimientos.	i
Introducción.	iv
Capítulo 1. La patina histórica de los muros.	1
1.1 Posibles antecedentes.	1
1.2 El peso del pasado.	7
Capítulo 2. El peso de sí mismo.	42
2.1 El crisol de la escritura.	42
2.2 El mosaico del valle de México.	63
Capítulo 3. La eclosión de un campo cultural.	99
3.1 Marco conceptual de referencia.	99
3.2 El juego del graffiti.	104
Capítulo 4. La función social de los conceptos de graffiti.	141
4.1 Lo caminos para el análisis. Método y técnicas.	141
4.2 Sobre la clasificatoria.	146
Consideraciones finales.	182
Anexo I. Estilos de graffiti.	191
Anexo II. Glosario. Argot utilizado por los escritores de graffiti.	214
Anexo III. Listado de entrevistas.	217
Anexo IV. Carta informativa.	218
Anexo V. Antecedentes de mi relación con el graffiti.	244
Bibliografía.	247

Agradecimientos.

“Procura que tus palabras sean igual de dulces que tus silencios.”
Antiguo proverbio hindú.

“Una palabra no dice nada y al mismo tiempo lo esconde todo.”
Carlos Varela, Una palabra, 2000.

He de admitir que este momento ha sido el más delicado a la hora de escribir este texto, pues me parecía más correcto agradecer a mis seres queridos de manera personal. Viendo más tiempo al espejo que a la ventana y contemplando una sucesión de puntos sobre esta página de vida, creo que es mejor agradecer públicamente a quienes han creído e invertido en mí, con la esperanza de enorgullecerlos y la promesa de mantenerme siempre con la voluntad que me brindan.

Antes que a otras personas, quisiera agradecer a mis padres por traerme y soltarme a este mundo; a mi madre María del Carmen Méndez que, a pesar de los años, se ha encontrado y se encuentra en la línea de frente con la filosofía del salmón que nada contracorriente; a mi padre Manuel Junco que, a pesar de su temple, se ha mostrado como un apoyo absoluto. A ambos les agradezco el obsequio de su amor, de la comprensión, que por ratos desfallece pero que nuevamente erigimos y de la libertad que me ha permitido construirme.

A mi familia, que con su ejemplo directa e indirectamente construyeron mi juicio; a Manuel, por infundirme con su imagen hercúlea y noble y a Marlene, por trasmitirme su generosidad y solidaridad, a los dos gracias por su deliciosa comida; a Nina, por instruirme en las impulsivas aventuras que necesita la vida y a Heriberto, por ser un buen compañero en las melopeas familiares, a ambos gracias por ser mis cómplices en la edad de la punzada; a Francis, por mostrarme el verdadero significado de vínculo y cordura y a Jonathan, *el Doc.*, principal responsable de mi de/formación, la reflexión filosófica-existencialista y mi gusto por la academia, a ustedes gracias por abrirme las puertas de su hogar y su biblioteca; a Luis, por ser un parteaguas sinuoso a mi pasión por el graffiti y figurar una meta en mis primeros años y a Monsse, por su efusiva empatía y bondad, a ambos gracias por enseñarme la voluta de la vida.

A mis abundantes sobrinos que me contagian de su vitalidad y alegría, permitiéndome ser niño nuevamente. Especialmente a Ixchelt y Soren, quienes desde el principio han sido mis hermanos menores, y a Danna, quien desde el inicio prefirió decirme *Graun* que tío, gracias por ser un lindo reflejo de esta vida. A toda mi familia gracias por enseñarme que a pesar de las discusiones siempre estaremos juntos.

A mis amigos, por su real e incondicional acompañamiento, todos ellos parte fundamental de este viaje llamado vida; a *Reps*, Julio Juárez, por enseñarme de prudencia y discreción y a *Dis*, Iván Silva, por su humildad y dejarme ser parte de su familia, a los dos gracias por su particular compañía en esos casi siete años de graffiti, *SUG crew familia por siempre*; a mi hermano Florentin Goulefer que, a pesar de venir de una cultura distinta, me mostro el significado de la verdadera fraternidad que se obtiene a través del arte y el amor, gracias por exhortarme a la importancia de los lazos sinceros entre los corazones.

A Omar García, por las fantásticas aventuras y el valor consentido a mis manías y a Jorge Benítez, que desde el bachillerato me ha manifestado una naturalidad y franqueza; a mis compañeros de facultad, especialmente a Moisés Olvera, por sus deliciosas discusiones y continuas confrontaciones, a Angélica López, por su solidaridad en el extranjero y a Osiris Hernández y Melina Ortega, por hacer de las aulas un ameno y placentero espacio de conocimiento; a mis camaradas de distancia Alejandro Soler y Miguel Guzmán, por estimular mi capacidad de compasión, comprensión y asombro en el otros-nosotros.

Más allá del bien y del mal y una inocencia letal. A *Mapache*, y su *Chip*, el canto veinticinco de la odisea, joya y tabú. A *Ewok*, *IT*, piedra fundacional en mi corazón, destello de mercurio en la oscuridad.

A mi tutora principal, María Cristina Casas, por su empatía y cariño que me brindo desde el primer día, fecha singular y especial que llevo conmigo. A usted, promotora de mi gusto por la docencia, le agradezco el apoyo y la orientación a este proyecto que intenta ser diferente.

A la UNAM, que desde el Colegio de Ciencias y Humanidades, ha representado mi segundo hogar. Donde he podido crecer y definirme como persona, fortaleciendo mis conocimientos y compenetrándome de los valores y responsabilidades que tenemos los universitarios de esta H. casa de estudios.

A todos los escritores de graffiti, especialmente a Humo y Marla, SR. Niuk y Eckoer.

Por último, momentáneamente atrapado en la pasión que se hace escritura, agradezco al graffiti que me ha dado todo y que en ocasiones le he dado todo. El sacrificio de muchas cosas que me motiva decir que el graffiti me hace feliz. Me llena el corazón, me tranquiliza y da paz a mi espíritu.

Introducción.

“Siempre alguien espera que regrese algún otro que nunca vuelve. Siempre alguien que quiere a algún otro que no lo quiere. Y al fin uno busca destruir a ese otro, quienquiera que sea, para que no nos lastime más. El monstruo se acercaba al faro. La sirena llamó.”
Bradbury, Ray.¹

A partir de que el graffiti hace su aparición en la historia escrita, distintos personajes se han dado a la tarea de formular múltiples conceptos² presuntuosos a captar la esencia de esta actividad. De ahí que, al paso de las flexiones del tiempo, sea evidente encontrar una cantidad considerable de información respecto al tema. Así que, es de imaginarse mi sorpresa cuando me enfrento por primera vez con vídeos como los de *Real Vandals*³, *Dirty Handz. Destruction of Paris City y Otros Nosotros. México Ciudad Hiphop*. Estos, habían llegado a mi conocimiento cubiertos de gloria y recordados siempre en mi adolescencia como manuales del *deber ser* del escritor de graffiti.⁴

Los dos primeros de estos vídeos manifiestan de forma implícita que el escritor de graffiti es y debe de ser un personaje transgresor, ilegal, clandestino y contestatario, dispuesto a asaltar el espacio público. Jóvenes marginados y estigmatizados socialmente que realizan actos de vandalismo. Mientras que el último integra escenas de una estructura dialéctica del graffiti, dos polos correspondientes a circunstancias legales e ilegales. Asimismo, este documental explica una jerarquía en torno a la grafía de los estilos de la escritura de graffiti, así como muestra las herramientas a utilizar en dicha actividad. También, se mencionan conceptos e interpretaciones que buscan explicar el movimiento de graffiti y a éste por sí mismo, por ejemplo, el concepto de narco-graffiti o la interpretación desde el arte.

¹ Bradbury, Ray, *Las doradas manzanas del sol*, décimo tercera edición, Minotauro, Barcelona, 1982. p. 4.

² El término concepto se entiende como una representación de la realidad en el pensamiento, que va tomando una existencia propia al exterior del mismo. La definición más amplia, se desarrolla en el primer capítulo. Véase página 1.

³ Esta serie *Real Vandals* hace alusión a las primeras cuatro ediciones, en las cuales se proyectan escenas de graffiti ilegal. En ediciones posteriores Mask 629 incorporará escenas de graffiti legal.

⁴ En las primeras investigaciones del graffiti de la ciudad de Nueva York a finales del siglo XX, se registra que los agentes practicantes de esta actividad se autodenominan con el término escritores de graffiti, principalmente debido a que esta acción consta de escribir su nombre o seudónimo. Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 57.

Ahora nos puede parecer ridículo que con fieles instructivos de graffiti aún existan controversias y diferencias entre los escritores. Polémicas en el ser y deber ser de éstos y el graffiti. Diversificaciones teleológicas en gustos, materiales, técnicas y juicios. Cuál sería mi sorpresa que a través del dialogo y momentáneas confrontaciones, aparentemente cada escritor define sus percepciones e intereses en torno al graffiti.

Pero, para explicar y defender sus juicios se debe de acudir a una fuente prototípica y la explicación que algunos escritores dan a sus semejantes es el germen fundacional de la actividad del graffiti. Éste, conforme la leyenda, se da en la ciudad de Nueva York durante la década de los sesenta, personificándose en Washington Heights sobre un joven llamado Demetrius, el cual empezó a escribir su apodo, *Taki*, junto al número de su casa, 183. Ahí, es que se reconoce el mito de origen del nuevo movimiento cultural conocido como graffiti, el cual desarrollara su mayor esplendor en los años subsecuentes. Por lo menos, esto es lo que confirman Henry Chalfant y Martha Cooper en uno de los textos más relevantes de la bibliografía especializada en graffiti *Subway Art*, 1984.

La relevancia de este trabajo es la amplia descripción en la organización e intereses de los escritores de graffiti, así como, la contundente diferencia que se establece entre el graffiti realizado por los escritores de Nueva York y otros tipos de graffiti. Igualmente, uno de los aspectos a destacar de esta obra, conforme a los autores, es la plena constitución de la práctica del graffiti a finales de la década de los setenta y principios de la década de los ochenta.

Ahora detengámonos un momento, no necesariamente para dar una explicación tautológica a las controversias y diferencias entre los escritores, sino simplemente, para intentar vislumbrar la forma tras la figura de nuestra problemática. Desde el fin de la década de los setenta la práctica del graffiti ya estaba constituida, las pautas culturales ya se encontraban establecidas y diferenciadas de otros tipos de graffiti. ¿Cuáles son esos otros tipos de graffiti? Pero sobre todo, ¿Qué es el graffiti?

Cuentan los que saben, que el graffiti se remonta mucho en el tiempo y que servía también a las gentes para dejar el testimonio de su paso por un lugar. Un ejemplo de esto es la antigua ciudad de Pompeya, así como la escritura llamada latrinalia, inscripciones informales realizadas en la ciudad de Roma. Uno de los autores que registra la extensa existencia de estas inscripciones informales es Robert Etienne en su publicación *La vida cotidiana en Pompeya*, 1996.

Por otra parte, hay vestigios de graffiti en otras regiones distantes en vida, en el artículo de Michael Kampen *The graffiti of Tikal, Guatemala*, 1978, se

reconoce que el graffiti de Tikal es distinguible entre los otros tipos de inscripciones formales, escritura, dibujo y pintura, sobre la base del estilo o técnica convencional. Asimismo, en el artículo de Josué Lozada y Alejandro Tovalín titulado *Graffitis prehispánicos en Bonampak. Elementos para su interpretación*, 2010, se exponen restos de graffiti del edificio 3 de las pinturas, Bonampak, y del edificio 33 y 41 de Yaxchilán, la Pasadita y el Tecolote.

En el año 1974 el sociólogo Jean Baudrillard publica el artículo *Kool Killer. Les Graffiti de New York ou l'insurrection par les signes* en el cual describe las apreciaciones que tuvo a cerca de los graffiti de Nueva York. Un aspecto interesante de este trabajo es la diferencia que se establece entre los graffiti del metro de Nueva York y otros movimientos, como el de las pandillas y las revueltas gestadas a finales de la década de los sesenta.

Algo semejante sucede en el año 1986, el lingüista colombiano Armando Silva Téllez publica el libro *Graffiti: una ciudad imaginada*, y un año después el título *Punto de vista ciudadano: Focalización Visual y Puesta en Escena de los Graffiti*, 1987. En estos, el autor hace un registro de las inscripciones urbanas en la ciudad de Bogotá, sin embargo, desconocía rotundamente la coexistencia de los distintos tipos de graffiti. Asimismo, Silva pretende generar una teoría sobre las características y circunstancias que deben de reunirse para que una inscripción urbana pueda considerarse graffiti. Una característica interesante de la obra de Silva, es que considera que los graffiti que él registra son herederos directos de las revueltas mundiales del año 1968. Posiblemente, el éxito de Silva consista en el hecho de que resalta los caracteres efímeros, marginales, anónimos y colectivos de varios tipos de graffiti.

Ahora bien, después de explorar diversas fuentes pareciera que se resolverían algunas interrogantes, sin embargo, más allá de esclarecerlas se formaría un cuadro sintomático de dudas. De forma persistente ¿Cómo es el graffiti?

Para explicar este punto distintos pensadores han dado una respuesta, que por lo menos, les sirve a ellos. Como por ejemplo, la investigación de Marco Tulio Pedroza *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, 2010. En ésta se reconoce la existencia de diferentes semiosferas del graffiti, en consecuencia el autor admite dos importantes sentidos en los conceptos de graffiti.

El primero corresponde a la tradición arqueológica, que hace referencia a los primeros conceptos empleados en la esfera académica, relacionados con el desarrollo de las investigaciones arqueológicas de la antigüedad y la época

clásica. En éstas se hace una interpretación del concepto de graffiti como todas aquellas inscripciones informales en contraste a lo distinguible de los valores sobre el cual la mayor parte de la historia del arte menciona, así como, por la sencillez en su trazado similar a un boceto. Algunos ejemplos de la tradición arqueológica son las investigaciones de la apocalíptica ciudad de Pompeya o los estudios de la América indígena y época novohispana.

El segundo sentido de los conceptos de graffiti que Marco Tulio admite pertenece a los diferentes estudios en torno a los diversos graffiti y grupos practicantes de esta actividad que surgen a finales del siglo XX, así como, a las distintas interpretaciones de graffiti que le otorgan los mismos escritores de graffiti. Algunos ejemplos de este segundo sentido son los conceptos de graffiti relacionados al pandillerismo, a los movimientos socioculturales cholo y chicano y a las revueltas sociales ocurridas a finales de la década de los sesenta. En estos conceptos se considera a este tipo de graffiti siempre como un acto ilícito y vandálico, una característica en la demarcación territorial, un elemento para la identificación cultural y reivindicación y resistencia sociopolítica. Mientras que, para este mismo segundo sentido, las interpretaciones que los escritores de graffiti hacen a dicha actividad son referentes a las múltiples opiniones e identidades que éstos generan. Así como, a las explicaciones que ciertos autores otorgan al graffiti. Algunos ejemplos de esto son los registros de Jean Baudrillard, Craig Castleman, Henry Chalant, Martha Cooper, Nicholas Ganz, Louis Bou y Fernando Figueroa Saavedra.

Otro autor que realiza una distinción en los conceptos de graffiti es Víctor Mendoza, con su trabajo *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, 2011. En este texto Víctor Mendoza afirma que no todo lo que se escribe en las paredes puede ser considerado graffiti, por lo cual realiza una contundente diferencia entre la tradición arqueológica y los múltiples sentidos del concepto de graffiti en que es utilizado por los escritores. Esto debido a que en la actualidad aún se emplea el sentido de la tradición arqueológica para explicar el graffiti contemporáneo. De ahí que, Mendoza mencione que recurrir a las pinturas rupestres o a los muros de Pompeya es una engañosa interpretación cronológica y dialéctica para hablar del graffiti hiphop. Por consiguiente, Mendoza plantea comprender el concepto de graffiti desde dos flancos, lo estético y lo social.

“Desde lo estético es toda aquella inscripción realizada en cualquier superficie del entorno urbano, fija o en movimiento, con o sin voluntad artística, legal o ilegal, producida con diversas herramientas como el aerosol, plumones y piedras de esmeril, con una tipología definida a partir de tags, bombas, wild styles, tridimensionales, caracteres y actualmente, street art (posters,

estampas, estencil); Desde lo social, entiendo al graffiti como resultado de un conjunto de relaciones sociales establecidas entre jóvenes, comunidad e instituciones.”⁵

Cabe señalar que, el graffiti hiphop es otro concepto de graffiti acuñado por Jesús de Diego, el cual hace énfasis en el contenido artístico, el soporte urbano y los elementos que lo constituyen.

“El graffiti nace como expresión gráfica de este amplio movimiento cultural, hiphop, en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales. Allí se genera una terminología y un lenguaje icónico y textual autóctonos y originales que son de imprescindible conocimiento para la comprensión adecuada de las nuevas formas del arte contemporáneo que muy probablemente estén marcando las pautas de lo que será la producción artística del siglo XXI”.⁶

Llegados a este punto, el silogismo más aceptable sería que, a partir de la coexistencia de una cantidad considerable de interpretaciones en torno al graffiti, se genere una pugna conceptual que tiene como fin último dar un sentido a dicha actividad. Y para obtener este resultado, es necesario que la explicación más incluyente se legitime para ser aceptada.

Por lo tanto, podemos argumentar entonces que las diferencias teleológicas entre los escritores corresponden a sus percepciones e intereses en torno al graffiti. Sin embargo, ¿Esto no sería una respuesta parcial a la problemática de fondo? ¿No sería explicar un producto terminado sin contar las operaciones que se llevaron a cabo? ¿Una solución tautológica autogratificante?

Y si lo que motiva las controversias entre los escritores son sus gustos y percepciones, entonces me pregunte ¿No existe un motor de fondo? ¿Para qué sirven los múltiples conceptos de graffiti de la tradición arqueológica y del sentido en que es utilizado por los escritores? ¿Esta es su única función? ¿De dónde surgen? ¿Quiénes los crean? ¿Estos diversos conceptos definen a los escritores

⁵ Mendoza, Víctor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 45.

⁶ Ibid. p. 79.

de graffiti? ¿Orientan a los escritores de graffiti en su quehacer? ¿Sólo definen a los escritores? ¿Se mantienen, reproducen o cambian?

A pesar de que existen estudios sobre el graffiti, más allá de sus matices circunstanciales y explícitos, escasean los trabajos que profundicen específicamente sobre lo que puede influir en la construcción social de los escritores y del mismo fenómeno. Sobre todo en la relación entre la función social que tienen estos numerosos conceptos de graffiti⁷ y su producción, modos de recepción y validación social. Y a pesar de que pareciera para algunos algo de lo más evidente y por hecho superado, a la luz del contexto actual e histórico cultural, retoma una gran importancia. Baste con considerar el significativo crecimiento, aceptación e impulso social de esta actividad. De ahí que, se haya buscado demostrar la necesidad de retomar el análisis complejo a partir de la relación entre lo conceptual, lo práctico, lo social e individual, permitiendo tener una visión más completa de un fenómeno sociocultural, tal como la comprensión real y mejor trato hacía el graffiti.

Por supuesto, no sería posible explicar todo el movimiento de graffiti de forma ecuménica o incluso nacional, por lo que solamente se proporcionan más elementos para un análisis específico que preste ayuda a quien intenta comprender mejor esta cultura. Por lo tanto, hubo que delimitar nuestro interés a algunos sitios del valle de México, entendiendo a éste como la Ciudad de México y parte del Estado de México. Razón por la cual, nuestra pregunta de investigación se establece de la siguiente forma: ¿Cuál es la función social de los conceptos utilizados en el campo cultural graffitero de la Ciudad de México y algunos municipios del Estado de México?

Para vislumbrar esta pregunta, se tuvo que fijar un objetivo general:

- Clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo.

Asimismo, para poder tener un acercamiento a ese objetivo general, hubo que delimitar también objetivos particulares, a saber:

- Evidenciar los procesos sociales que influyen al conceptualizar el graffiti.
- Establecer la distinción entre los valores: estéticos, comunicacionales, sociales, políticos, económicos y contextuales-históricos.

⁷ En los fundamentos metodológicos del funcionalismo existen diversas consideraciones teóricas en torno a la función social. El desarrollo más amplio de estos fundamentos, se realiza en el Marco Conceptual de Referencia. Véase página 103.

- Identificar las características del campo cultural del graffiti.
- Distinguir si los conceptos del graffiti enmarcan esta práctica.

A partir de lo anterior, se dio la ocasión de generar los siguientes supuestos:

- La función social de los conceptos de graffiti en esta Metrópoli genera distintas percepciones, apreciaciones y representaciones de la realidad social de su campo cultural. Cristalizadas en las formas de percibir su entorno, legítimas y dominantes-homogéneas. Esto fragmenta y jerarquiza a los agentes en distintos grupos dentro del campo, lo cual bifurca comportamientos, creencias y prácticas, las cuales son re/producidas, transmitidas, mezcladas o aisladas entre ellos.
- Estos comportamientos y percepciones son compartidos y en algunos casos contrapuestos entre los múltiples grupos de escritores de graffiti y agentes practicantes de esta actividad, lo cual origina diversos tipos de confrontaciones. A la par, esto ha permitido en menor grado, por la ortodoxia y cierta estabilidad (inercia) de la función social de los conceptos de graffiti, el cambio social dentro de este campo.

Dados estos objetivos y supuestos, quizá la parte más seductora del trayecto fue definir el marco teórico al que me adheriría para los fines de esta investigación.

Así pues, para la aproximación de una sociología con enfoque cultural, resultó provechoso los aportes del sociólogo francés Pierre Bourdieu. En primer momento, por medio de los modelos del campo, capital y habitus, por los cuales busca explicar los problemas en los que la cultura se vuelve fundamental para comprender las formas de construcción de sentido y de individualidad en el interior de las estructuras de la sociedad.

Siempre teniendo presente la relevancia de la estructura global de la sociedad, es decir, una mediación entre la estructura y la superestructura, así como entre lo social y lo individual. De ahí que, Bourdieu evite situarse en la idea de las determinaciones macro-sociales, las cuales suponen el origen automático de los comportamientos de los agentes. Dicho en otros términos, previene incurrir

en determinismos reduccionistas, como en individualismos espontaneistas. En segunda estancia, también resultaron útiles las aportaciones en torno a la reproducción cultural, mediante las cuales el autor busca explicar el origen de las condiciones sociales de formación, adquisición y reproducción de las relaciones de clase en el campo y las estructuras que constituyen el habitus.

Quizá, la parte más complicada del trayecto, fue optar por un concepto de graffiti al que me adheriría para los fines de esta investigación. De tal forma que, se estableció utilizar como definición de graffiti a los sentidos empleados tanto en el registro etnográfico de Craig Castleman titulado *Getting Up*, 1982, así como, en el registro fotográfico de Henry Chalfant y Martha Cooper *Subway Art*, 1984. Los cuales representan las nociones de graffiti en que es utilizado por los escritores de la ciudad de Nueva York durante las décadas de 1970 y 1980. Esto es, nociones que a nuestra fecha han permanecido vigentes y que comprenden las directrices y características primordiales de este fenómeno cultural.

Las directrices referidas, aluden a los principales conceptos utilizados como son: el getting up, el cual representa la voluntad e intención en la constancia y asiduidad del escritor dentro de esta práctica, es decir, la proliferación de sus graffiti por diversos lugares; el estilo, el cual corresponde al aspecto característico del graffiti de cada escritor, a partir de la composición y complejidad de su graffiti; la calidad, la cual hace referencia a los parámetros estéticos establecidos entre los escritores en correlación entre el estilo y la técnica; el can control, el cual es la técnica del graffiti y que tiene que ver con el poder del control que un escritor tiene sobre el aerosol, las habilidades para poder realizar distintos tipos de trazos finos, gruesos, difuminados o en plasta, así como, la combinación de colores y la dominación de la presión del aerosol; y los estatus sociales conferidos entre los escritores, king y toy. Mientras que las características registradas en estos trabajos hacen referencia principalmente a la captura directa del vocabulario empleado dentro del círculo de escritores de graffiti, así como, a la identidad asumida como escritores de graffiti y a la organización social de éstos.

Cabe señalar que, debido al sentido de la investigación, a lo largo del texto se irán incorporando otros conceptos e interpretaciones en torno al graffiti, tomando como directrices dos grandes campos, a saber: tanto la tradición arqueológica como los diferentes estudios de finales del siglo XX en los que se incluye las distintas interpretaciones de graffiti que le otorgan los mismos escritores, lo cual hacía el final del escrito permitirá hacer un análisis más amplio sobre la situación actual y real del campo cultural del graffiti. Retomando así mismo, las nociones anteriores y posteriores al graffiti neoyorkino.

Ahora, una vez habiendo establecido el marco teórico que será nuestra perspectiva a lo largo del texto, continúe con definir la metodología a la que me inscribiría para los fines de esta investigación.

Dado a que el tipo de estudio es descriptivo-exploratorio y su diseño metodológico es no experimental, sino cualitativo de corte transversal descriptivo, así como buscando mantener el equilibrio con el sentido de la investigación y con la intención de acercarme lo más fiel posible a los intereses de la misma, se determinó emplear, junto a una aproximación histórico-conceptual, como medios para obtener información dentro del campo cultural del graffiti las siguientes técnicas de recolección: Observación participante y entrevista semiestructurada. El registro de estas actividades se procuró realizar en la mayoría de los casos por medio de fotografías y videograbación, las cuales podrán ser consultadas de forma extensa en los CD anexos.

Ahora bien, como se mencionó anteriormente, para el caso en particular de esta investigación se ha delimitado como espacio de trabajo a sitios del valle de México, cuyo territorio incluye la Ciudad de México y municipios del norponiente del Estado de México. Por lo tanto, hubo que hacer uso del muestreo de informantes clave, es decir expertos como sujetos-tipo.

Procurando un equilibrio con la viabilidad de la investigación, tanto en cuanto a objetivos alcanzables, reales, y manejo apropiado de la información. Se determinó una muestra conveniente de 12 personas, en función de tres categorías correlativas a la problematización de esta tesis. Tomando como universo tres grupos, a saber: escritores de graffiti de larga, mediana o corta trayectoria al interior de esta práctica. En segundo término, autoridades del medio, investigadores y/o expertos del tema y en tercer aspecto, organizadores, promotores de proyectos o programas en torno al graffiti. Lo cual, nos permitió acercarnos a las tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, lo que permitió dar cuenta del título de esta investigación.

Como toda investigación lleva un proceso, esto es, establecer los objetivos y el problema a investigar, seleccionar la metodología a utilizar, determinar los agentes a participar, planear las técnicas y el trabajo de campo, así como, su aplicación, identificar las regularidades y desacuerdos en el ámbito de estudio. Codificar los datos y sintetizarlos para su presentación final. Todo ello, sustentada en una aproximación teórica, histórica y social según corresponda, lo cual compele emplear citas extensas a lo largo del texto. Los tres primeros capítulos conforman el cuerpo de trabajo y el cuarto capítulo servirá para la exposición del análisis sociológico. Mientras que el primer anexo ilustra los estilos en la escritura de graffiti, el segundo explica algunas de las palabras empleadas en el argot de los

escritores, el tercero corresponde al listado de las entrevistas, el cuarto se refiere a la autorización y datos generales de los entrevistados y el quinto a los antecedentes en torno a mi relación con el graffiti.

En el capítulo primero, se exponen los conceptos que han sido utilizados para interpretar al graffiti a lo largo de la historia, esto sin establecer un análisis histórico correlativo. Se introduce textos que atienden a las ciencias sociales como de la antropología y la sociología entre otras, así como, documentos en torno a la producción de graffiti de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del siglo xx. A lo largo de la presentación se mencionan diversos contextos sociales, evidenciando con ello, las particularidades que influyeron al momento de conceptualizar los distintos graffiti. De modo que, la mejor forma se comprenda el sentido de cada uno de los diversos conceptos y nociones en torno al graffiti. Como resultado, en este capítulo se establecen dos importantes etapas referentes a la práctica del graffiti. El primero, relacionado a la tradición arqueológica y el segundo que tiene como base el sentido de los estudios en torno a los diversos graffiti y grupos practicantes de esta actividad que surgen a finales del siglo XX. La intención de este capítulo no tuvo como recuperar estos datos que han permanecido vigentes, a pesar de la indiferencia de ciertos agentes en torno a ellos, mismos que han promovido una pugna conceptual y social dentro del campo cultural graffitero.

Una vez abierto este espacio, en el capítulo segundo se aborda de forma más específica datos sobre la gestación y desarrollo de la actual identidad de esta actividad, la cual corresponde a nuestro concepto base, esto es, las nociones de graffiti en que es utilizado por los escritores de la ciudad de Nueva York durante las décadas de 1970 y 1980. Esto con el fin de analizar los mecanismos sociales de apropiación y condensación de las características y directrices de esta actividad, tanto a nivel mundial como a nivel nacional, pero sobre todo a nivel del valle de México. En consecuencia, para este último caso, se describió los diversos vasos comunicantes entre las regiones de vida, las circunstancias históricas sociales y los diferentes graffiti y expresiones en este contexto. Así como, algunos enfoques en torno a los diversos valores asignados al graffiti en el valle de México. También, en este capítulo se ilustra a partir de diferentes documentos la influencia social que los escritores de graffiti, investigadores, expertos, organizadores y/o promotores de graffiti (las tres miradas) tuvieron en el desarrollo y modificación de esta actividad y del mismo campo cultural graffitero. De ahí que, se exponga en este mismo capítulo las bifurcaciones que tuvieron las nociones de graffiti de los escritores, dando paso a nuevos conceptos de esta práctica.

Ya expuestas las características del movimiento de graffiti del valle de México, en el capítulo tercero se hace un análisis a partir de los modelos del campo cultural y la reproducción cultural de Pierre Bourdieu. Con el objetivo de identificar las peculiaridades de este contexto social específico, al cual se ha denominado como *campo cultural graffitero*, todo esto en correlación con nuestro concepto base. Igualmente, se retoman algunas características y directrices descritas en los capítulos anteriores, con el fin de construir una lógica y estructura social de este grupo y de sus agentes. De ahí que, este examen sirva para establecer la imagen de una estructura cultural exógena del graffiti. O para decirlo más apropiadamente, a partir de los modelos sociológicos de Bourdieu se ha establecido una correspondencia entre el campo cultural graffitero del valle de México y el campo cultural graffitero internacional. Siempre, teniendo presente la existencia de salvedades específicas en cada región y cultura. Esto con el fin de presentar un análisis argumentativo que sirva de contraste con la realidad social de las distintas visiones del campo cultural graffitero recogidas durante el trabajo de campo.

El capítulo cuarto inicia con una descripción de las técnicas utilizadas. Asimismo, se especifica la situación presente del campo cultural graffitero del valle de México, a partir de los datos obtenidos durante el trabajo de campo. No obstante, a pesar de buscar un mayor énfasis a los argumentos del capítulo anterior, es decir, a la imagen construida de este campo cultural graffitero, se obtuvo un resultado distinto. Esto es, en vista del contraste entre las historias de vida, experiencias e interpretaciones de los agentes involucrados y la imagen construida de este campo cultural. Se observó una dicotomía de la realidad de éste, la cual consta de una operación más extensa y laxa de la limítrofe del campo y una amplia existencia en la toma de posiciones y de la expresión de los escritores, en contraste a los ceñidos efectos que la categoría de graffiti tiene sobre sus agentes. Dicho en otras palabras, los agentes involucrados manifestaron interpretaciones fuera de nuestro concepto base e imagen construida de este campo cultural, integrando representaciones y conceptos con base en la tradición arqueológica y los diferentes estudios de finales del siglo XX y posteriores. En consecuencia, se argumentó las premisas de Bourdieu en torno a la determinación en la existencia y límites de un campo y los estados sucesivos de éste.

Resulta entonces, como pre/texto a mis consideraciones, que la explicación de esta dicotomía pueda centrarse en la comprensión de la función social de los conceptos de graffiti en su campo cultural, así como a la clasificación de ésta. Particularmente, se estableció una reflexión teórico-metodológica respecto a los límites del campo cultural graffitero, a partir de la correlación de algunos conceptos

de graffiti de la tradición arqueológica y del sentido que algunos estudios de graffiti de finales del siglo XX ofrecen, así como, a algunas interpretaciones de graffiti que le otorgan los mismos escritores.

Por ello, al observar la percepción de graffiti que los agentes entrevistados tienen, con base en algunos conceptos como el graffiti pandilleril, el street art, el arte urbano o narco-graffiti, así como, las interpretaciones que los agentes tienen respecto a las directrices y características primordiales del campo cultural graffitero. Se argumentó que las acciones de diferencia y la creación de barreras de ingreso del campo cultural graffitero generan y son producto de un manual de la otredad, en el cual el concepto base de graffiti y los otros conceptos han adquirido un sentido restringido. Esto es, que a pesar de los alcances objetivos del concepto base de graffiti, es evidente la participación de otros conceptos de graffiti, los cuales sirven como otredad entre los escritores; a pesar de simular no pertenecer al campo cultural graffitero. En consecuencia, esto faculta la formación de la condición de existencia de las posiciones sociales de todos los agentes del campo, parte fundamental de la columna vertebral en la lógica y configuración del mismo.

Para ilustrar este argumento se formuló un esquema ordenador de abstracciones, el cual es una representación tetradimensional de la operación extensa y laxa de la limítrofe del campo cultural graffitero y de todo objeto, conceptos de graffiti, que lo atraviese. Asimismo, con base en la imagen de la cuarta dimensión geométrica, se buscó exponer en primer momento que el campo cultural graffitero integra los diversos conceptos e interpretaciones de graffiti antes mencionados e incluso la eventualidad de integrar nuevos conceptos. Es decir, la coexistencia entre el concepto base y los conceptos de graffiti que adquieren un sentido restringido. Todo esto, teniendo presente que cada concepto posee un sentido particular y que este análisis no representa una correlatividad en causalidad o determinación biográfica. De ahí que, la imagen de la cuarta dimensión sirva para esclarecer el flujo de interacción de los múltiples conceptos y los estados sucesivos del campo cultural graffitero como un todo.

En segundo lugar, este esquema ordenador de abstracciones sirvió como premisa para explicar que la función social de los conceptos de graffiti es generar una serie de estructuras estructuradas estructurantes, habitus, específicos para cada grupo de agentes del campo. Al mismo tiempo, de que éstos pueden estar mezclados o compuestos por los múltiples conceptos de graffiti, razón de la existencia de agentes con percepciones variadas en torno al graffiti. De ahí que, a pesar del entendido común de una alienación administra por un solo concepto, o bien, distintos conceptos que se comportan en estados sucesivos separados. Se

argumente que los múltiples conceptos de graffiti, sin ser tocantes, pertenecen a un todo en un mismo espacio. Es por ello, que se considere que estos habitus, capitales y el mismo campo, se retroalimentan, a partir de la otredad, de los numerosos conceptos coexistentes. Razón por la cual se considera, junto a Bourdieu, que estas estructuras estructuradas estructurantes tienen la peculiaridad de ser duraderas, trasferibles y moldeables respecto al cambio de espacio de los agentes.

De modo que, la función social de los conceptos de graffiti genera distintas percepciones, apreciaciones y representaciones de la realidad social del campo cultural graffitero del valle de México. Configurándose en las distintas formas de percibir su entorno, legítimas y dominantes-homogéneas. Jerarquizado a los agentes en distintos grupos dentro del campo y originando diversos tipos de confrontaciones.

Finalmente, con el objeto de evitar que esta tesis quede como una retórica me siento obligado en aclarar algunos criterios de fácil tergiversación. Definitivamente no fatalizo el graffiti, a los escritores o al movimiento graffitero. Mi intención se sustrae en discutir la ausencia o existencia de la libertad, la creatividad e innovación en los escritores o en la práctica del graffiti. Se busca el fondo tras la figura de la problemática planteada, yendo más allá de la homogenización en la vestimenta de los escritores, el análisis de las prácticas requeridas para la aceptación del grupo o el estudio vertical de las jerarquías sociales. Mi interés libra la controversia en el acuerdo o disconformidad de la técnica del graffiti y sus normas. No obstante, no por esto ignoro la relevancia del mínimo conocimiento de la historia y los métodos que hay que tener en cualquier disciplina. Igualmente, a pesar de que algunos consideren al graffiti como arte popular, vandalismo, cultura periférica, manifestación moderna, primitiva o expresión alternativa. Así, como embarullase o extralimitase en la diferencia entre el deleite estético, la crítica y creación artística y la sociología del arte. Para el caso particular de este trabajo, se consideró la disidencia de la disidencia, buscando así diferentes aproximaciones al graffiti. Cuidando siempre nuestro asunto, el cual no radica en afirmar o negar ninguna de las posturas anteriores.

Capítulo 1. La patina histórica de los muros.

1.1 Posibles antecedentes.

“Desde hace mucho tiempo hay algo que me ha despertado mucha curiosidad: ¿Quién dibuja, escribe o pintarrajea las paredes, zaguanes, monumentos y todo lo que se encuentra a su paso con graffiti?”.⁸ Sil, José.

Sensato es, al comenzar el estudio de una materia, ofrecer la definición de ésta. En el caso de los términos, concepto y graffiti, es necesario separar ambos con la finalidad de desarrollar que se entiende por cada uno de ellos.

De tal manera, que por concepto se entiende, parafraseando a Gabriel Gutiérrez Pantoja, como *“una representación de la realidad, de los objetos reales, de los objetos externos, en el pensamiento... cualquier objeto, natural o transformado por el trabajo humano, tiene una existencia propia, la cual se mantiene al exterior del pensamiento.”*⁹ Asimismo, el concepto como representación mental y expresión verbal del objeto tiene dos finalidades: *“una, refleja las propiedades del objeto mismo, y segunda, tiene una expresión comunicativa que se trasmite a través de los sonidos guturales articulados, mejor conocido como lenguaje.”*¹⁰ De igual forma, dentro de esta lógica todo concepto tiene dos características, el contenido y la extensión. *“El contenido tiene como finalidad exponer las cualidades de los objetos, o sus propiedades esenciales... asimismo, puede dividirse en clases cuando en él se encuentren conjuntos diferenciados...”*¹¹ *“La extensión del concepto es la suma o totalidad de objetos que se ilustran con el mismo...”*¹² puede ser clasificada en dos grandes rubros, los singulares y los universales.¹³

⁸ Sil, José, (ed.), *Reseñas de secundaria*, segunda edición, México, 2003. p. 55.

⁹ Gutiérrez, Gabriel, *Metodología de las ciencias sociales I*, Oxford University Press, México, 1996. p. 77.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. p. 78.

¹³ “El concepto singular se refiere a un objeto único, específico, concreto, independientemente de que éste se encuentre en una clase. El concepto singular se divide asimismo en dos especies individuales y colectivas. El concepto singular individual se refiere a los objetos que tienen una identidad propia y cuya particularidad lo diferencia de los otros, no obstante que pertenezca a una clase. El concepto singular colectivo ilustra al conjunto de objetos que forman la unidad... los conceptos universales se refieren a diversos objetos que pertenecen a una sola clase o tipo de objeto. Los conceptos universales son de tres clases: de extensión limitada, de extensión ilimitada o de extensión vacía.” “Si se comparan

Para este estudio se ha determinado que a lo largo de la historia, las distintas interpretaciones de graffiti se configuran como conceptos diversos por contenido y extensión, al ser universales y dividirse a su vez en clases, colectivos e individuales y representar conceptos comparables. Compatibles e idénticos.

El concepto de graffiti encuentra su más remota etimología en la locución griega, grafh1.

“Grafh1 (grafh); Escritura. || Escrito. || Descripción; pintura; cuadro; dibujo. || Estilo.”¹⁴

De esta se derivan otras como:

“Grafiko1z (grafikoz); Grafico. || Que sirve para escribir o pintar. || Relativo al estilo. || Expresivo. || Pictórico; pintoresco. || Pintado. || Hábil en la pintura.”¹⁵

“Grafikw=2 (rafikwz); De manera expresiva o pintoresca.”¹⁶

“Grafiz2z (grafiz); Dibujo; esbozo. || Cuadro. || Estilete; lápiz; pincel.”¹⁷

“Gra1fw (gráfw); Arañar, rasguñar. || Escribir, rayar. || Grabar. || Redactar, componer, escribir. || Inscribir, registrar. || Proponer por escrito. || Pintar, dibujar.”¹⁸

Mientras que en la lengua italiana, una de las lenguas romances derivada del latín, encontramos categorías tales como:

conceptos de contenido distinto, se encuentran algunos rasgos que son comunes y otros que son completamente divergentes. Cuando se ve la similitud de rasgos entre dos conceptos, a esto se les llama conceptos comparables. Pero también hay conceptos que por carecer de similitud en su extensión se les llama incomparables. Los conceptos comparables se dividen asimismo, en compatibles e incompatibles. Los conceptos compatibles se subdividen asimismo en idénticos, mixtos y subordinados.” Gutiérrez, Gabriel, *Metodología de las ciencias sociales I*, Oxford University Press, México, 1996. Pp. 78,79.

¹⁴ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 28.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

“Graffiare. Arañar, rasguñar, garrafiñar.”¹⁹

“Graffio. Araño, garra; garfio, garabato.”²⁰

“Graffito. Dibujo esgrafiado.”²¹

“Grafite. Grafito.”²²

“Sgraffiare. Rasguñar, arañar, aruñar, esgrafiar, grabar con el grafio.”²³

“Sgraffito. Pintado al grafio, pintura al grafio.”²⁴

“Graffito, puede usarse también para referirse a; garabato, grafio.”²⁵

Ahora bien, en diferentes textos existe la coincidencia de ubicar históricamente al concepto de graffiti en la etimología italiana *grafito*, y esta a su vez del griego γραφίς, -ίδος. La cual, hace referencia a un mineral negro o grisáceo, blando, de estructura cristalina; una forma alotrópica del carbono.²⁶ Esta locución remite al graffiti como una *escritura o dibujo en términos de instrumento*. Sin embargo, en el diccionario de María Moliner se menciona que la raíz graffito es un morfema *graf-* que proviene del griego grapho que significa *dibujar, escribir*, lo que contrariamente nos indica una acción o una señal de marca, de huella, de rastro sobre una superficie y ya no un instrumento.²⁷ De igual forma, el breve diccionario etimológico de la lengua castellana de Corominas menciona que grapho, la raíz griega, es *yo dibujo, yo escribo*.²⁸ Es aquí, donde se puede notar la inclusión de un ego, un sujeto efectuando una acción. También, se menciona que la raíz grapho generó en griego y en latín la palabra graphikós y graphicus,

19
Ibid.

20
Ibid.

21
Ibid.

22
Ibid.

23
Ibid.

24
Ibid. p. 29.

25
Ibid

26

Gran Diccionario Enciclopedico Ilustrado de selecciones del reader's digest., Decimonovena edición, Reader's Digest México, S.A. de C.V., México, 1982. p. 1684.

²⁷ Pineda, Jesús, *El nombre propio y el diálogo: Las formas lingüísticas del graffiti*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1992. p. 3.

²⁸ Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, tercera edición, Gredos, Madrid, 1987. P. 302.

respectivamente, y que significan *referente a la escritura y al dibujo, hábil en lo uno y en lo otro*, dejando la posibilidad de comprender al graffiti como la acción que efectúa un sujeto ya sea con palabras o con dibujos.

A propósito de esto, es pertinente mencionar que la etimología italiana grafito se ha intentado castellanizar. Lo que ha generado una serie de debates sobre si debe de escribirse con una sola f o con dos, grafiti/graffiti, y que si al pluralizarse se le debe de agregar un s al final, graffitis. Sin embargo, aunque en el vocablo italiano la terminación s puede ser utilizada para singular o plural, a partir de que la actividad se ha internacionalizado se ha respetado el termino graffiti. Donde, invariablemente para el singular o el plural, la i final de graffiti pierde su carácter morfemático de número, quedando reducida a un simple indicativo de procedencia en casi todos los idiomas.²⁹

Es así que, junto al grupo de términos griegos, italianos y el breve diccionario etimológico de la lengua castellana, se hace notar la relación de este concepto con un ego y la acción de marca, huella o rastro, acción en la que puede estar implicado el uso de la escritura o dibujo. Se puede encontrar esta relación en la referencia histórica de la antigua ciudad romana conocida como Pompeya, la escritura se realizaba en tablillas recubiertas de cera y para ello se utilizaba un gancho, el cual llamaban grafio. Es muy probable que las personas ocuparan estos grafios para escribir todo tipo de mensajes sobre las paredes de su ciudad.³⁰ Otro ejemplo, de esta relación, es la escritura llamada latrinalia. Este referente histórico encuentra su origen nuevamente en Roma, el cual era realizado en baños y letrinas, lugares propicios para dejar recados.³¹

Con esta última noción, se puede ir fijando una constante conceptual en el término de graffiti: la acción de escribir o dibujar en los muros o sobre cualquier superficie. Baste considerar, lo que Julio Escamilla comenta en torno al graffiti:

“es un hecho cultural que se remonta mucho en el tiempo. Sin embargo, los graffitis primitivos no eran diferentes a los actuales: les servían también a las gentes para dejar el testimonio de su paso por

²⁹ Silva, Armando, *Graffiti: Una ciudad imaginada*, segunda edición, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988. p. 9.

³⁰ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 29.

³¹ Mendoza, Víctor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 75.

un lugar, frases poéticas, obscenidades, consignas políticas, caricaturas, etcétera”.³²

No obstante, para vislumbrar con mayor claridad esta noción, es indispensable precisar el momento en el cual se empieza a utilizar el término graffiti.

Es en el seno académico donde se utiliza por primera vez el término graffiti, principalmente en la arqueología y antropología es donde se acuñe este término. Tiene como origen las investigaciones arqueológicas del descubrimiento de Pompeya, al encontrar el ejemplo más exhaustivo de graffiti, desde donde se establece este neologismo sajón, inspirado en la lengua materna de dicha ciudad.³³ Por lo tanto, el concepto de graffiti es un nombre dado por los arqueólogos a las inscripciones o dibujos hechos en los muros antiguos. En el siglo XVII, se tiene la primera noticia del descubrimiento de esta ciudad. En 1689, al tratar de cavar un pozo, tuvo lugar la primera excavación, donde se descubrieron objetos e inscripciones que hablaban de Pompeya. En 1763, gracias a la inscripción *republica Pompeianorum*, pudo por fin identificarse Pompeya.³⁴

El Corpus Inscriptionum Latinarum³⁵, establecido en 1853, contiene una colección de manuscritos, reproducciones y vaciados de las inscripciones latinas de Roma, Italia y las provincias del imperio romano. La información recopilada en este corpus, muestra que las paredes de la ciudad de Pompeya eran soportes de diversos mensajes: decretos, inscripciones que designan edificios públicos y establecimientos mercantiles; hasta inscripciones y mensajes personales, que pueden ser de contenido político, religioso, amoroso, humorístico, sexual e inclusive obsceno. Son a estas inscripciones y mensajes personales a los que se les designa comúnmente con el concepto graffiti. De esta forma, el concepto de

³² Pineda, Jesús, *El nombre propio y el diálogo: Las formas lingüísticas del graffiti*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1992. P. 4

³³ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 29.

³⁴ *Ibidi.* p. 30.

³⁵ Desde antes del siglo XIX, filólogos, paleógrafos y epigrafistas se habían preocupado por el registro de inscripciones, principalmente europeas, sobre todo las inscripciones de origen griego y latino. Auspiciado por la Real Academia Prusiana de Ciencias, y bajo la dirección de Theodor Mommsen, fue establecido en 1853, el Corpus Inscriptionum Latinarum. Actualmente los archivos del CIL (Corpus Inscriptionum Latinarum) se pueden consultar en su página web: <http://cil.bbaw.de/>

graffiti se entiende como los dibujos e inscripciones hechos en los muros y paredes de los edificios antiguos por los transeúntes.

No obstante, la manera en que se emplea este concepto tiene dos lecturas. Si bien, ambas se refieren a las inscripciones sobre los muros de Pompeya y otras ciudades antiguas. La primera hace referencia a inscripciones *formales*, y la segunda se encuentra relacionada a una cuestión personal de los habitantes de dicha ciudad, inscripciones *informales*. Esta última lectura es la que corresponde al término graffiti, utilizado por los arqueólogos en las investigaciones de Pompeya y otras ciudades antiguas. Baste con considerar, lo que Etienne comenta sobre los graffiti y la propaganda electoral de la ciudad de Pompeya:

“Las recomendaciones a favor de los candidatos, los homenajes y críticas humorísticas a los emperadores, jueces y gladiadores; como la propaganda religiosa, los mensajes amorosos, obscenos, sexuales y los nombres de pila, son ejemplos, todos ellos, de los graffiti pompeyanos”... “Además de esta propaganda de tipo personal existía la elaborada por pintores o letristas, los cuales dejaban la marca de su autoría junto con los trabajos realizados”... “La mayor parte de las inscripciones electorales están hechas por gente del barrio donde habita el candidato”.³⁶

Recapitulando lo expuesto, notamos que la palabra graffiti *“en su evolución, parece haber llegado a indicar más su objeto, el motivo que se dibuja en lugar de el “medio”, el carbono con el cual se elabora la imagen”*.³⁷ Lo anterior, permite establecer lo que aparentemente será lo más importante dentro de las diferencias de los conceptos de graffiti, *descripción temática* y *caracterización en sus rasgos*.

Por último, como se ha mencionado, este es el primer y más antiguo sentido en el que se ha utilizado el concepto graffiti. El cual, hace referencia a las inscripciones informales encontradas en las paredes y objetos de esta antigua ciudad, espacios que originalmente no estaban preparados para recibir ninguna marca.

³⁶ Etienne, Robert, *La vida cotidiana en Pompeya*, primera edición, EDICIONES TEMAS DE HOY, S. A., España, 1996. p. 87.

³⁷ Silva, Armando, *Graffiti: Una ciudad imaginada*, segunda edición, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988. p. 25.

1.2 El peso del pasado.

Hasta aquí, se ha estudiado el sentido más antiguo del concepto de graffiti, el cual obedece a la esfera académica en torno a las investigaciones de la apocalíptica ciudad de Pompeya. Veamos ahora, el tránsito y la transformación de éste en el desarrollo de la vida social del graffiti.³⁸ De este modo, vislumbrar las diferencias de este concepto dentro de distintos movimientos y campos. Así, trazar la gestación y cimientos culturales de dicha práctica.

Es fundamental destacar que desde la época de Pompeya, existe una intrínseca relación de producción, circulación y recepción, entre la calle, la escritura y el lenguaje. Perfilando a éstas como el soporte por excelencia del graffiti y de distintos mensajes. Asimismo, hay que recordar que para esa edad los graffiti realizados tenían distintas temáticas, es decir, las inscripciones de Pompeya eran recomendaciones, reconocimientos, propaganda religiosa, mensajes de amor, mensajes hostiles, obscenos, sexuales o de humor político.

Ejemplos de la naturaleza de estos graffiti:

Figura 1. Caricatura de Gladiadores. Según C.I.L., IV.



Fuente. Etienne, Robert, *La vida cotidiana en Pompeya*, primera edición, EDICIONES TEMAS DE HOY, S. A., España, 1996. p. 87.

³⁸ Con respecto a la expresión *la vida social del graffiti*, nuestra intención radica en la descripción del desarrollo y alteraciones que esta categoría padecerá en términos diacrónicos. Contrario, al establecimiento de una correlación entre categorías, a la determinación biográfica de esta práctica y al efecto causal entre los ejercicios particulares de cada campo o movimiento social.

Una peculiaridad de la propaganda electoral de Pompeya es que no existía un lugar especialmente reservado para ésta. “*La municipalidad no dispone ni siquiera de espacio en los muros de los edificios públicos*”.³⁹ Lo cual, fomenta que dicha propaganda, graffiti, sea de naturaleza personal. Cabe resaltar que no todos los letristas eran especialistas.⁴⁰

A. VETTIVM. FIRMVN. AED. O.V.F.
FVSCVS CVM VACCVLA FACIT

Cuya traducción sería:

VOTE A A. VETTIUS FIRMUS.
CANDIDATO A LA EDILIDAD
DE PARTE DE FUSCUS y DE VACCULA⁴¹

Como se mencionó, la mayoría de las inscripciones se deben a personas del barrio donde habita el candidato.

Figura 2. Inscripción electoral, C.I.L., IV, 1122. Según W. Krenkel, *Pompeianische Inschriften*, Heidelberg, 1963



Fuente. Ibid. p. 74.

³⁹ Etienne, Robert, *La vida cotidiana en Pompeya*, primera edición, EDICIONES TEMAS DE HOY, S. A., España, 1996. p. 84.

⁴⁰ Encontramos estrecha relación con este fenómeno y la propaganda electoral contemporánea. La cual, extiende su publicidad en diferentes espacios de la ciudad, al incluir la práctica del graffiti en estas acciones demagógicas de difusión política. Baste considerar, el *embellecimiento de 8.8 kilómetros de calles y azoteas en el municipio de Ecatepec, Estado de México*, en el año 2016. Motivo de la visita del papa Francisco. <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2016/01/15/1069135>

⁴¹ Etienne, Robert, *La vida cotidiana en Pompeya*, primera edición, EDICIONES TEMAS DE HOY, S. A., España, 1996. p. 85.

Podemos notar que los graffiti pompeyanos encierran una emoción contenida, filosofía resignada y encanto amoroso. No hay más que pasear por la calle, recordando a ésta como el soporte por excelencia de los graffiti, para que la mirada se sienta atraída por las grandes inscripciones sobre las fachadas de las casas o de las tiendas. Graffiti con motivos de propaganda política, favores, mensajería del amor o declaraciones obscenas. Todas estas realizadas en llamativos tonos rojos o negros.

“Estos graffiti, diseminados por los muros de las casas, de las tiendas y de los edificios públicos... nos transmiten el eco de la vida sana, ruidosa, trepidante de un pueblo que dialoga en la calle en voz alta, trasformando con sus confidencias un barrio, o incluso la ciudad entera, en una sola e inmensa casa donde cada vecino se conoce”.⁴²

“Los amantes al igual que las abejas exigen una vida dulce como la miel”.

“Viva el que ama, muera el que no sabe amar”.

“Yo te lo pido, que mi rival muera”.

“Si tú sintieras el fuego del amor, mulero, te apresurarías más por ver a Venus. Yo amo a un joven y hermoso muchacho; te lo ruego, agujonea a tu yunta, vamos. Tú has terminado de beber, vamos, toma las riendas y sacúdelas. Condúceme a Pompeya, allí donde está mi dulce amor”.⁴³

Hasta aquí, entendemos al graffiti como una expresión cultural de los pueblos, una manifestación informal de índole pública y personal de la cotidianidad de las personas. Documentos que han perdurado para servir a los arqueólogos, a pesar de lo efímero de su naturaleza. No obstante, el caso de Pompeya no es el único en mostrar graffiti, se ha encontrado rastro de estos trazos informales en distintos lugares, ejemplos distantes tanto en tiempo como en geografía.

Para el año de 1910, Henry Herbert Armstrong, se preocupó por un aspecto característico en algunas inscripciones, en particular de los graffiti. En ese mismo año publicó el libro titulado *Autobiographic Elements In Latin Inscriptions*, el cual describe la existencia de elementos autobiográficos en las inscripciones, no sólo

⁴² Etienne, Robert, *La vida cotidiana en Pompeya*, primera edición, EDICIONES TEMAS DE HOY, S. A., España, 1996. p. 217.

⁴³ Ibid. p. 218.

las realizadas en las paredes sino también en objetos de uso cotidiano.⁴⁴

Basado en el Corpus Inscriptionum Latinarum, Armstrong hace una de las primeras tipologías de graffiti, en la que ubica las primeras inscripciones autobiográficas fechadas en el siglo VI a.C.⁴⁵

Destaquemos que para Armstrong el concepto de graffiti es exclusivamente utilizado para referirse a las inscripciones informales, las cuales describe como “*similares a un tosco rayado en la roca viva o en ladrillos*”⁴⁶, los cuales fueron encontrados en distintas ciudades del mundo romano. Sin embargo, el interés de Armstrong se extiende más allá de las ciudades romanas, buscando así inscripciones y graffiti en otros lugares. De esta forma, encuentra antecedentes en países como Egipto, Alemania y España. En el caso de Egipto, asegura que la mayoría de los graffiti realizados fueron elaborados por visitantes a los lugares famosos de ese país, así ubica estas inscripciones en el año 100 a.C. y finales del segundo siglo d.C.; y especifica que “*sólo las clases bajas escriben sus epitafios y dedicatorias de este modo*”.⁴⁷ Igualmente, encuentra ejemplos de estas inscripciones en sitios turísticos de Egipto y Alemania, sólo que para estos casos eran inscripciones militares.

Por último, Armstrong propone una tipología de las inscripciones autobiográficas, y las divide en: “*dedicatorias, epitafios, inscripciones honorarias; grabados autobiográficos; documentos de negocios, marcas de fabricantes y otras inscripciones en pequeños objetos caseros; por último, los intensamente personales graffiti de Pompeya y otros sitios*”⁴⁸. De ahí que, divida a los graffiti en dos clases, la primera de carácter estereotipado y la segunda de carácter informal.

En síntesis, hemos visto que los graffiti se vienen realizando desde la antigüedad. A partir de la hecatombe del Vesubio, entre el 24 y el 25 de agosto del año 79 d.C., hasta los registros de Armstrong en Egipto, Alemania y España. También, se han encontrado documentos de graffiti en la Cueva del Puente, ubicada en el Karst de Burgos, Sierra Salvada, España. Los cuales datan del año 235 d.C.

⁴⁴ Establecemos una estrecha analogía con estas inscripciones y las costumbres de los escritores de graffiti. Prácticas en las cuales se realiza diseños o dibujos en accesorios de uso cotidiano: mochilas, gorras, calzados, etcétera.

⁴⁵ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 35.

⁴⁶ Ibid. p. 35.

⁴⁷ Ibid. p. 36.

⁴⁸ Ibid.

Por otra parte, se han localizado vestigios de graffiti en otras regiones distantes en vida, entre los cuales destaca el graffiti de la América indígena, especialmente en Centroamérica y Sudamérica. En este contexto, un caso a destacar son las inscripciones denominadas por los siguientes autores como *graffiti Maya*.

Si bien, aunque son pocos los autores que han abordado el tema del graffiti Maya, y en general del mundo, son muy valiosos por la información contenida. En este caso, existen estudios arqueológicos por parte de los autores “Coe, 1988 y Kampen, 1978; y para el caso de México ha sido abordado por los estudios antropológicos de los tesisistas Mateos, 2001 y Valdés, 2004”.⁴⁹

De lo anterior, encontramos particularmente atractivo el artículo de Michael Kampen titulado *The graffiti of Tikal, Guatemala*, publicado en 1978 por la revista *Estudios de Cultura Maya* editada por la UNAM.⁵⁰ Lo relevante de este artículo es el trato que Kampen le dio a la información recolectada. Reconoce que el graffiti de Tikal es distinguible entre los otros tipos de inscripciones formales, escritura, dibujo y pintura, sobre la base del estilo o técnica convencional. El autor menciona que el graffiti arquitectónico es separable de lo que parece ser la forma más deliberada y concebida dentro de los valores de las formas del arte maya, además del material sobre el cual la mayor parte de la historia del arte en Tikal menciona.⁵¹

Un dato a resaltar es el uso que Kampen le da a la palabra graffiti, ya que al utilizar este concepto establece una notoria diferencia entre éste y otros tipos de inscripciones formales. Asimismo, menciona que los graffiti de Tikal representan la más grande colección conocida de graffiti maya. De igual forma que Armstrong, Kampen distingue los graffiti arquitectónicos y las inscripciones que aparecen en los objetos de uso cotidiano; tales como conchas, cerámicas y obsidias encontradas en Tikal. El autor comenta sobre lo habitual y ordinario que parece ser el graffiti maya. Esto es, que el graffiti parece ser una característica común y esperable de los centros mayas, aparecen en casi todas partes de las paredes estucadas, bóvedas y superficies de los suelos, preservados y buscados específicamente para el graffiti.⁵²

⁴⁹ TINOCO, Pascual, RODRÍGUEZ, Elías, *Graffitis novohispanos de Tepeapulco*, siglo XVI, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006. p. XVII.

⁵⁰ También, puede encontrarse otra publicación sobre el trabajo de Michael Kampen. Véase: TRIK, Helen, KAMPEN, Michael, *The graffiti of Tikal*, The University Museum, University of Pennsylvania. 1983.

⁵¹ Kampen, Michael, *The graffiti of Tikal, Guatemala*, Estudios de Cultura Maya. Vol. XI, Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1978. p. 155.

⁵² Ibid. p. 155.

No obstante, según el autor los graffiti no son reconocidos como obras de arte, se considera que en términos de estilo los graffiti se relacionan estrechamente con nuestra idea moderna occidental de un boceto. Las líneas son ejecutadas con relativa rapidez y poca preocupación por su absoluta exactitud descriptiva. Aunado a ello, la ejecución de los graffiti no estaba controlada y tenía una tendencia a expandirse a través de los espacios arquitectónicos, esto se ve reflejado en la superposición de un graffiti sobre otro.

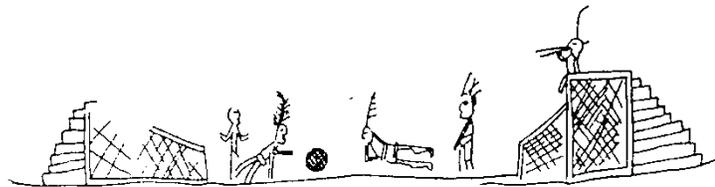
Como se ha examinado, en la ciudad de Tikal podemos encontrar el acervo más grande de graffiti maya, inscripciones las cuales cubren gran parte de las paredes de los cuartos. Entre estas, existen graffiti sobresalientes en los cuales podemos ver escenas de templos, la de una víctima, atada, empalada por una lanza arrojada por un individuo enmascarado y algunos jugadores de pelota.

. Figura 3. Escena de sacrificio. En esta se representa una víctima atada a dos postes sobre una plataforma pequeña y empalada por una lanza arrojada por un individuo enmascarado. A la derecha dos asistentes rituales, sostienen navajas de piedra fijadas en agarradera de madera curvadas.



Fuente. Ibid. p. 176.

Figura 4. Escena de juego de pelota. Esta imagen forma parte de una composición más grande que incluía templos, una estela y un altar.



Fuente. Ibid. p. 176.

A pesar de la importancia de Tikal, y éste no es un dato ausente en el texto de Kampen, también existen otros sitios mayas con reporte de *graffiti*, estos son: “Balankanche (Wyllys Andrews, IV), Benque Viejo (Gann, 1918), Dzibilchaltun (Wyllys Andrews, V), Calakmul (Ruppert), Chicanna (sin publicar), Chichén Itzá

(Morris), Comalcalco (Navarrete), El Cayo (Maler, 1910), Hochob (Pollock), Holmul (Merwin), Kinal (Graham), Labná (sin publicar), La Mar (Maler, 1901), Nakum (Tozzer), Palenque (Ruz), Payan (Ruppert), Piedras Negras (Maler, 1901), Río Bec (Ruppert), San Clemente (Mason), Santa Rosa Xtampak (Pollok), Uaxactun (Smith, 1937, 1950), Uxmal (Cirerol Sansores, Gann, 1924) y Kichmook (Thompson, E. H.)”.⁵³

Por ejemplo, en el año de 1954, el arqueólogo J. Erick S. Thompson, escribía en el prólogo de su libro *Grandeza y Decadencia de los Mayas*, sus impresiones al encontrarse por primera vez con los graffiti maya tallados sobre estuco que recubría las estructuras de la ciudad de Tikal.

“Me puse a divagar sobre los graffiti que había en las paredes del cuarto contiguo, uno mostraba escenas de un sacrificio humano con la víctima atada a un entramado; otro representaba a un Dios Maya, los demás allá figuraban basamentos piramidales con sus templos respectivos y otros, en fin, eran apenas algo más que unas líneas garrapateadas”.⁵⁴

Figura 5. Figuras de protección.



Fuente. TRIK, Helen, KAMPEN, Michael, *The graffiti of Tikal*, The University Museum, University of Pennsylvania, 1983. p. 175.

Otro notable ejemplo, para el caso del graffiti maya, es el artículo titulado *Graffitis prehispánicos en Bonampak. Elementos para su interpretación*, presentado por Josué Lozada Toledo y Alejandro Tovalín Ahumada, dentro de las Memorias del XX Encuentro Internacional *Los Investigadores de la Cultura Maya 2010*, celebrado en la Universidad Autónoma de Campeche.

⁵³ bid. p. 156. Traducción por Miguel A. Junco Méndez.

⁵⁴ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 41.

Figura 6. Detalle de un graffiti extensivo que representa una figura voladora antropomorfa que usa como tocado una cabeza de jaguar para completarse.



Fuente. Ibid. p. 179.

Lo relevante de este artículo es la exposición de restos de graffiti en el edificio 3 de las pinturas, Bonampak. Aunado a este, también se menciona la existencia de estas inscripciones informales en otros sitios de la región, como son el edificio 33 y 41 de Yaxchilán, la Pasadita y el Tecolote.

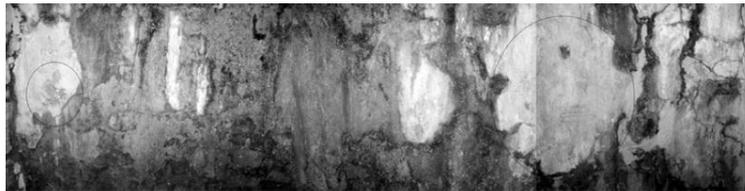
Seguido, los autores mencionan otros ejemplos de graffiti esgrafiados sobre estuco, donde se aprecian templos y figuras humanas asociadas, estos casos pertenecen a los sitios de El Planchón de Las Figuras, Chiapas; Comalcalco, Tabasco; Yaxchilán; Chicanná y Rio Bec-B en Campeche, entre otros.

Por último, los autores aclaran que la presencia de graffiti al interior de algunos edificios no formaba parte del proyecto constructivo-original de estos inmuebles y debieron ser aplicados tardíamente, cuando la entidad política de Bonampak había entrado en franca decadencia y la función original de los edificios cambió o quedó en desuso. De todo lo anterior, los autores proponen dos supuestos sobre la producción de estos graffiti. El primero, consta en que los mismos miembros del propio pueblo hayan realizado estos graffiti a partir de la caída del sistema político del lugar a finales del siglo VIII, mismos sujetos que pudieron ser también responsables de la destrucción de los ojos de diversos personajes plasmados en los murales. Mientras que el segundo supuesto, tiene que ver con la llegada de invasores en la misma época de la decadencia o poco posterior a ésta.

Con todo lo anterior, una singularidad en el trabajo de Lozada y Tovalín, es su descripción a primera vista de estas inscripciones. Los autores distinguen los graffiti de Bonampak como imágenes alusivas a ciertos personajes, posiblemente de gran jerarquía debido al tocado e indumentaria de los antropomorfos, como también asociados a templos y animales considerados como sagrados; asimismo, las imágenes geométricas de carácter abstracto, los cuales sugieren códigos específicos, restringidos a ciertos individuos o grupos de individuos, adquiriendo un carácter de tipo privado.

A pesar de lo expuesto, es elemental para el tema del graffiti de la América Indígena, mencionar hallazgos de éste en otros sitios alejados a la geografía Maya; los cuales, relativamente, son contemporáneos a esta cultura. Baste como ejemplo, el hallazgo que corresponde a las investigaciones en Teotihuacan, Estado de México. Donde, a partir de *“las exploraciones de la plataforma en “U” de la Pirámide del Sol, Teotihuacan, se halló un graffiti sobre el piso adjunto al talud, el cual representaba a un patolli”*⁵⁵.

Figura 7. Muro Sur, Interior. Edificio 3. Bonampak. Chiapas.



Fuente. LOZADA, Josuhé, TOVALÍN, Alejandro, *Graffitis prehispánicos en Bonampak*. Elementos para su interpretación, Los Investigadores de la Cultura Maya 2010, Universidad Autónoma de Campeche, San Francisco de Campeche, 2010. p. 4.

Como hemos visto hasta el momento, estas inscripciones pertenecen a la época Clásica. Sin embargo, ciertos autores piensan que algunas de estas marcas fueron realizadas en el período Postclásico temprano. Lo cual, nos habla de que las paredes no sólo contienen la memoria de la pátina antigua, sino, que también albergan recuerdos de iniciales, nombres y otros mensajes posteriores.

En otras palabras, baste considerar los estudios de *“Kraac (2006), Batín y Bargellini (1968), de Roma y de la Pompeya romana a Di Luca (2001) y del argentino Mortello (1995)”*⁵⁶. Todos ellos, ejemplos de investigaciones realizadas para el tiempo de la Europa medieval. Al igual, para el siglo XII y XIV, Alta edad Media, hay registro de la existencia de graffiti, este fue descubierto por el investigador Pablo Ozcáriz, especialista en Historia Antigua, en el monasterio de La Oliva, Carcastillo, Navarra, España.

⁵⁵ TINOCO, Pascual, RODRÍGUEZ, Elías, *Graffitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006. p. XVII.

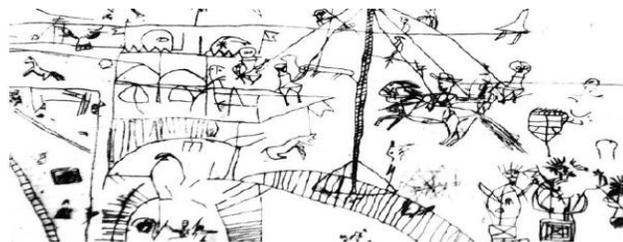
⁵⁶ Ibid. p. XVI

En el caso de México, se ha detectado graffiti que data del siglo XVI, estos corresponden a los exconventos de Zempoala, Tepoztlán, Epazoyucan, Tezontepec, Tepeapulco, San Miguel Tzinacantepec, Actopan y los graffiti realizados en uno de los contrafuertes del exconvento de Santo Domingo en Hueyapan, Morelos.

Con relación a lo anterior, cabe resaltar cuatro autores que se han dedicado al estudio de lo que se ha denominado como *graffiti novohispano*. La investigadora italiana Alessandra Russo, con su estudio *Códices murales; una pared esgrafiada en el convento de Tepeapulco*, se ha colocado como una de las precursoras de los estudios de graffiti coloniales en México. Por otra parte, el investigador hidalguense Villordo García, muestra los graffiti de Tepeapulco de forma general y sencilla. Por último, los investigadores Tinoco Quesnel y Rodríguez Vázquez, realizan un profundo trabajo sobre los graffiti del exconvento de Tepeapulco, Hidalgo. Estos, muestran los esfuerzos por recrear episodios de la vida cotidiana de la sociedad novohispana del siglo XVI.

Como se muestra, estos autores han coincidido en un caso de estudio que es el pueblo de Tepeapulco, Hidalgo. Posiblemente tiene que ver con la riqueza en graffiti y la vida desarrollada en ese sitio. No obstante, lo seguro es la relevancia de sus estudios que, a partir de *graffiti*, muestran una faceta poco conocida y no menos interesante de la Nueva España. Por ejemplo, en el estudio arqueológico *Graffiti Novohispanos de Tepeapulco, Siglo XVI* de Tinoco Quesnel y Rodríguez Vázquez, se describen los graffiti encontrados durante el otoño de 2005. Estos graffiti novohispanos representan una gama de temas de diversa índole, expresadas en diversas imágenes tales como: una gran cantidad de palos, castillos pirotécnicos, fiestas, mojigangas, caballeros españoles, árboles frutales, sacerdotes, Tláloc, ángeles, diablos, brujas, tamemes, santos, vírgenes, iglesias, castillos tipo medieval, rúbricas, palabras en náhuatl y español, aves, patíbulos, animales fantásticos, sirenas, toros, vacas, peces, caballos, eventos astronómicos, escenas eróticas, heráldicas, garitones, chapiteles, danzas entre la que destaca el palo volador, etcétera.

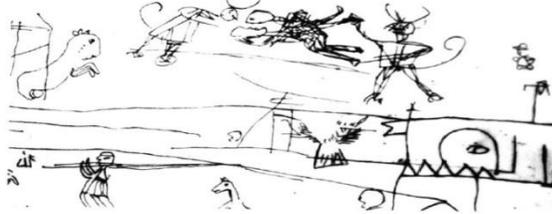
Figura 8. La escena ubicada en el claustro alto, muestra al palo volador como eje central de las fiestas de Tepeapulco, Hidalgo.



Fuente. TINOCO, Pascual, RODRÍGUEZ, Elías, Graffitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006. p. 126.

Es así, que esta publicación es un buen ejemplo de como los graffiti novohispanos se encuentran ocultos en rincones, columnas y guardapolvos de los claustros altos y bajos de algunos conventos de México, esperando ser descubiertos.

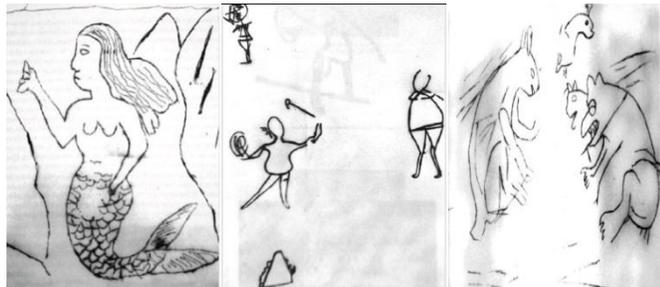
Figura 9. Par de diablos incitando al sexo a una pareja de enamorados. Claustro alto.



Fuente. Ibid. p. 104.

Al tratarse de ilustraciones clandestinas, poco se sabe sobre las manos que las habrían trazado. Probablemente, para dejar registró del momento o para expresar sus ideas.

Figura 10. Sirena/Figuras de animales/Figuras humanas y pirámide.



Fuente. Ibid. p. 95-168-181.

Figura 11. Español con armadura y quepi. Deambulatorio de la Fundación Sahagún.



Fuente. Ibid: 145.

Como se ha visto hasta el momento, el término de graffiti ha mantenido en la mayoría de los casos ciertas constantes conceptuales de trasfondo. Por ejemplo, la sencillez del trazado similar a un boceto, así, como la informalidad de estas inscripciones. La cual, reside tanto en el soporte material para la realización de éstas como en su acción.

En otras palabras, la informalidad de estas inscripciones no se refiere exclusivamente al soporte material para su realización. Sino, que *per se* su acción estos graffiti son informales. Esto, tomando en cuenta la forma sencilla de sus trazos, el contenido de sus mensajes el cual difiere a la intención de las inscripciones formales y lo distinguible de los valores sobre el cual la mayor parte de la historia del arte menciona. Cabe señalar, que esto se refiere a la acción por sí misma de los graffiti, contrario al supuesto de una calidad informal para los actores que ejecutan estas inscripciones.

Dicho esto, es en el seno académico de la arqueología que podemos ir perfilando una formación conceptual del término de graffiti. Posiblemente, responsable de una herencia conceptual e ideológica de éste. Baste considerar, el uso de esta noción en las investigaciones de los hechos ocurridos en el siglo XIX en la gruta conocida como Carlos Pacheco, Grutas de Cacahuamilpa, Guerrero. Los cuales, son una rúbrica estilizada de 1820 y 1870 e inscripciones del siglo XX. Así, como símbolos nazis en la gruta de Bustamante, Monterrey, Nuevo León o los *graffiti* realizados por los cadetes del Colegio Militar de México durante 1847, que fueron hallados por los arqueólogos en el castillo de Chapultepec, en el 2005.⁵⁷

No obstante, aun considerando a estos documentos históricos como un estado embrionario del concepto de graffiti⁵⁸, es importante recordar que la arqueología

⁵⁷
Ibid. p. 4

⁵⁸
Cabe señalar que, el empleo de estos documentos sirve como un marco histórico para el bosquejo primario del concepto de graffiti. No obstante, nuestra intención no radica en una determinación cronológica. No pretendemos justificar la génesis, desarrollo y principios de las representaciones y actividades de otros campos y movimientos culturales.

se encarga de estudiar los restos materiales de la cultura, implicando un proceso de hermenéutica en el que no se puede constatar los hechos reales ni los sujetos pertenecientes a la cultura que se intenta describir. En otras palabras, se mantiene un estado de interpretación sobre los hechos, lo cual no permite asegurar una identidad para dichos autores, mucho menos asumirlos como graffiteros.

En vista de lo anterior, será hasta el siglo XX donde se podrá vislumbrar con mayor claridad esta conformación conceptual, simultáneamente a la transformación que sufrirá el término graffiti en torno a su explicación histórica. Esto, debido a que se contará con la presencia de los sujetos productores y sus actos. Al mismo tiempo, de comparecer los movimientos culturales que éstos conforman.

En otras palabras, en este periodo, este término padecerá una alteración dentro de su carga conceptual. Permitiendo diferenciarse, parcialmente, de la tradición arqueológica. Al mismo tiempo, de sostener el peso del seno académico, el cual seguirá presente dentro de dicha herencia conceptual. Baste como ejemplo, uno de los primeros documentos precedentes al campo cultural graffitero y sus antecedentes más cercanos. El cual, se ubicará en el país de Estados Unidos de América a mitades del siglo XX: *Kilroy was here*.

Éste, es el *graffiti militar* más ampliamente difundido por los soldados estadounidenses durante la segunda guerra mundial. Éstos, lo efectuaban en diversos muros alemanes o japoneses, sin embargo, ninguno de ellos conocía el origen de esta frase. Debido a su afamada proliferación, en 1946 la American Transit Association lanzó un concurso a nivel nacional en Estados Unidos con el propósito de ubicar al verdadero Kilroy ofreciendo como premio un carro de tranvía.

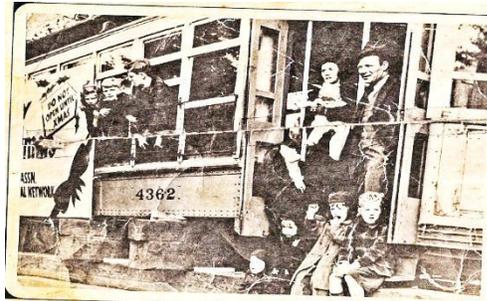
En un artículo publicado en el periódico The New York Times de 1946⁵⁹, se reveló que la verdadera identidad de este icónico personaje pertenecía a James J. Kilroy de Halifax, Massachusetts. En éste, Kilroy declara que el 5 de diciembre de 1941 había sido contratado en un astillero en Quincy como inspector de soldadura, teniendo como labor supervisar las planchas de acero con las que luego se harían los barcos y lanchas de desembarco. Así, al revisar las planchas y aprobarlas éste las marcaba con gis, sin embargo, a veces se borraba y por esto eran devueltas para volverlas a revisar, por lo que decidió escribir con pintura la leyenda *Kilroy was here* en cada plancha revisada. Luego, los soldados en las lanchas de

⁵⁹ *Transit Association Ships a Street Car To Shelter Family of "Kilroy was here"*. The New York Times, December 24, 1946.

desembarco y en los barcos aliados podían ver Kilroy was here en distintas partes de las embarcaciones. Es a partir de ahí que comenzó el mito, propagando esta leyenda en tierra firme. Lo curioso de este fenómeno es que el nombre más repetido en los frentes de la II Guerra Mundial perteneció a un civil que nunca salió de los E.E.U.U.

Cabe destacar, que aunque Kilroy no se asumía como graffitero, su frase es comprendida como un graffiti militar, generando así la primera leyenda escrita. Es decir, esta forma incidental, Kilroy was here, fue un graffiti que hizo famoso a un personaje anónimo.

Figura 12. James J. Kilroy con su familia recibiendo su premio.



Fuente. <http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroyLegends.html>

Figura 13. Premio para el verdadero Kilroy.



Fuente. "Kilroy was here" en The Legends of "Kilroy Was Here, 2016. [En línea] [fecha de consulta 15 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroyLegends.html>

Otros ejemplos que manifiestan la alteración dentro de la vida social del graffiti y su herencia conceptual se ubican dentro de las primeras décadas del siglo XX en distintos contextos estadounidenses. Donde, el desarrollo de algunas

corrientes culturales que hicieron uso de la práctica del graffiti indicará un matiz distinto al anterior. Movimientos sociales reconocidos como *Cholo* y *Chicano*.

A finales de la década de 1990, la antropóloga Susan Philips, publicó el libro *Wallbanging, Graffiti and Gangs in L.A.* El cual, es un registro de los distintos tipos de graffiti que coexisten en la ciudad de Los Ángeles. En este estudio la autora reconoce que en el sentido general el concepto graffiti se utiliza para describir la práctica de escribir en la pared y considera que los graffiti son sucios, disgustan, manchan, llevan consigo un riesgo de impureza, son inmaduros garabatos hechos sin sentido o intención; son irreflexivos e infantiles. Asimismo, el interés de Philips se centró en el aspecto contextual del graffiti, el cual considera que es siempre ilícito. De modo que el aspecto fundamental que define al *graffiti* es su ilegalidad. Otro sentido el cual concede a la categoría de graffiti es el de vandalismo.⁶⁰

Un aspecto a destacar del trabajo de Philips es la ubicación del origen del graffiti Chicano. Según ella, éste se sitúa en la década de 1940 en la ciudad de los Ángeles, a partir del desarrollo de los primeros grupos de pachucos, las primeras pandillas zoot-suited de Chicanos y de Cholos en la década de 1950. Asimismo, hace énfasis en el carácter de familias extendidas que adquieren las pandillas Chicanas para proteger a su gente en su entorno.⁶¹

Por último, la autora menciona que las pandillas Afro-americanas presentan el mismo carácter de familias extendidas, Bloods y Creeps, surgidos durante la década de 1960, son los dos grupos en que se dividen estas. Las que a su vez se subdividen en Familias, Pandillas y Calles.⁶² En este sentido, el concepto de graffiti se extiende a las inscripciones elaboradas por los integrantes de las pandillas Chicanas, Cholas y Afro-americanas de la ciudad de Los Ángeles. Conservando un sentido general y acogiendo uno nuevo.

Figura 14. Sotel en letras del inglés antiguo.

⁶⁰ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 71.

⁶¹ Ibid. p. 71

⁶² Ibid. p. 72



Fuente. Phillips, Susan, Wallbangin. Graffiti and Gangs in L.A., 2016. [En línea] [fecha de consulta 15 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/667723.html>

Por otro lado, el movimiento socio-cultural denominado Cholo, concierne principalmente a las migraciones propiciadas en la frontera sur estadounidense. Éstas, por intercambios sociales y económicos que ocurrieron durante las décadas de los cincuenta y sesenta.

Esta expansión económica de los Estados Unidos de América hacia la república Mexicana, trajo como consecuencia la utilización de la mano de obra mexicana que se pagaba barata en el seno de la fuerza laboral del país del norte. La migración que se daba en esos años entre la fuerza de trabajo mexicana y las empresas de los Estados Unidos de América, impregnó de una simbolización social a los mexicanos que se relacionaban con los cholos que habitaban en los barrios de Los Ángeles. Así, lo consta José Manuel Valenzuela Arce en su artículo *El Cholismo en Tijuana (Antecedentes y Conceptualización)*, cuando dice que el cholismo como movimiento social y juvenil en Estados Unidos

“... generó un desplazamiento importante de fuerzas de trabajo mexicana que vivía en los barrios de ese país, obligando a retornar a muchos de ellos, entre los cuales se encontraban cholos que trajeron la influencia de este fenómeno surgido en los barrios mexicanos y chicanos de la ciudad de Los Ángeles a fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta”.⁶³

Es a partir de esta fuerte tendencia de hibridación dentro de los procesos de

⁶³ Pineda, Jesús, El nombre propio y el diálogo: Las formas lingüísticas del graffiti, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1992. p. 28.

intercambio, préstamo o imposición cultural, que estos movimientos sociales hicieron uso de la práctica del graffiti como medio de manifestación social. Baste considerar lo que menciona Valenzuela al respecto:

“El muralismo chicano recuperó símbolos fundamentales de la definición simbólica de lo mexicano y los enarbolo como elementos de identificación cultural y resistencia sociopolítica. El cholo también ha dado un amplio desarrollo al uso del graffiti como recurso conspicuo de identidad. El placazo o graffiti del cholo se refiere principalmente al nombre del joven y al de su barrio. Los cholos echan mano de algunos símbolos que denotan poder tales como el número 1, rifa, o diferentes símbolos mágicos entre los que destaca el número trece que simboliza la mexicanidad y la vida loca, pero que también refiere a la condición ambivalente y cabalística de este número en nuestras culturas”⁶⁴.

Por otra parte, un rasgo característico del graffiti Chicano y Cholo se centra en la complejidad gráfica la cual obedece a una diversidad de razones. En primera estancia, se encuentra el muralismo impregnado de diversos símbolos en torno a los elementos de la vida que circunda a la pandilla y la propia de esta, así como una reivindicación sociopolítica y cultural y la reafirmación de pertenencia al grupo. En segundo momento, se ubica el *placazo*, inscripción de característica sobria y autorreferencial en primera persona de singular y primera persona del plural. De estas dos categorías se desprenden tres tipos, los cuales básicamente se identifican como: 1) Las declaraciones en torno a la pertenencia del grupo y el reconocimiento dentro de la comunidad. 2) Las declaraciones que involucran a otras bandas en diálogos discontinuos, los cuales se cristalizan en rituales de luchas simbólicas y auténticas. 3) Las inscripciones en sentido conmemorativo. Tanto alusivas a su barrio o símbolos de identificación cultural y resistencia sociopolítica, como los obituarios de compañeros.

Figura 15. Character Cholo realizado en la colonia San Martin Tepetlixpan, Cuautitlán Izcalli, Estado de México, México.

⁶⁴ Pedroza, Marco, Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 69.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2016.

Figura 16. Placazo Cholo realizado en la colonia Ampliación San Marcos, Tultitlán, Estado de México, México.

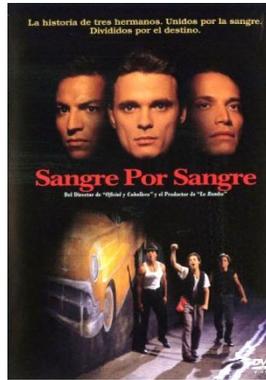


Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2016.

Por último, cabe subrayar que el graffiti de estos movimientos motivo la creación de un nuevo código concerniente al principio de reivindicación de los sujetos, en torno a la vida y uso del espacio urbano. Así, como la capacidad valerse por sí solos y actuar por los intereses de los miembros de la pandilla incluso cuando ellos mismos no están presentes.

Un célebre referente donde se puede constatar las distintas categorías del graffiti Cholo y Chicano es el filme estadounidense titulado *Blood in, Blood Out*, conocida en español como *Sangre por sangre*. Dicha película se coloca como un significativo y trascendental icono para distintos jóvenes simpatizantes a estos movimientos culturales y los que los circundan. Esta cinta, dirigida por Taylor Hackford, narra la vida de tres primos en medio de la violencia de las bandas del Este de los Ángeles.

Figura 17. Portada de la película *Sangre por sangre*.



Fuente. Taylor, Hackford, *Blood in, Blood Out*. [DVD]. Estados Unidos de America: Hollywood Pictures / Touchwood Pacific Partners. 1993.

Por último, existen dos ejemplos más que exponen la permuta de la vida social del graffiti, los cuales se ubicaron a mitades del siglo XX en diversos contextos del planeta.

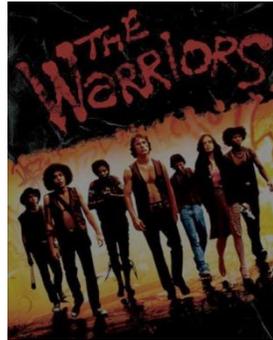
En primer lugar, se encuentran las inscripciones realizadas por los miembros de pandillas. Marcas que por lo general son de rápida y sencilla configuración, predispuestas en la primera persona del plural y con fin en la demarcación territorial. A pesar de que la mayoría de estos sujetos no se asumen como graffiteros, sus inscripciones no quedan fuera de la categoría general de graffiti.

Un referente que ilustra la condición del *graffiti pandilleril* es el filme estadounidense titulado *The Warriors*, adaptación de la novela del mismo nombre escrita por Sol Yurick, producida en el año 1979 por la Paramount Pictures y dirigida por Walter Hill. Este ejemplo de la situación de las pandillas neoyorkinas gira en torno al traslado de la pandilla The Warriors de Coney Island hasta el barrio del Bronx, motivo de asistir a la reunión de pandillas organizado por Cyrus, el líder de The Riffs, la pandilla más grande de Nueva York, con el objetivo de organizar una sola pandilla para tener el control total de la ciudad, sin embargo alguien asesina a Cyrus y culpan a The Warriors.

Dentro de esta cinta, puede apreciarse el carácter del graffiti pandilleril. Esto, a partir del personaje llamado Rembrandt, el cual es el encargado de marcar con pintura en aerosol cualquier lugar por el que pasen, con el objetivo de que todos se enteren de que The Warriors ha pasado por ahí. Igualmente, la importancia de esta cinta radica en los escenarios utilizados como ambiente, ya que algunos de ellos son las estaciones e incluso el interior de los trenes del metro

de la ciudad de Nueva York, documentando indirectamente las prácticas de graffiti en los trenes del metro de esta ciudad a finales de la década de los setenta.⁶⁵

Figura 18. Portada de la película *The Warriors*.



Fuente. Walter, Hill, *The Warriors*. [DVD]. Estados Unidos de América: Paramount Pictures. 1979.

Por otra parte, el segundo ejemplo se halla en los movimientos sociales ocurridos a finales de la década de los sesenta. Similar a las inscripciones anteriores, la configuración de éstas es rápida y sencilla, predispuestas en la segunda y tercera persona del singular y plural y con fin a la alusión en la inconformidad o aquiescencia en torno a las aspiraciones de la corriente social, promoviendo una motivación, reflexión o crítica. Por último, aunque sus actores no se consideren como graffiteros, sus prácticas se incluyen en el concepto general de graffiti.

Es así, que en esta época el lema surrealista *las paredes hablan* se vuelve realidad, quedando al descubierto el uso que podía dársele al graffiti con el fin de hacer audible la voz de las clases sociales menos favorecidas. Miles de disidentes de diversas ciudades alrededor del mundo tomarían las paredes para revelarlas como el instrumento fundamental de comunicación para la sociedad. Baste considerar, algunas inscripciones dentro de las coyunturas de resistencia sociopolítica a lo largo de la historia.

Figura 19. *La culture est l'inversion de la VIE, La cultura es la inversion de la VIDA*. Graffiti realizado durante las revueltas del "Mayo Francés". Francia, 1968.

⁶⁵ Cabe destacar que, esta documentación involucra dos distintas clases de graffiti. Una hace referencia a las marcas de las pandillas y otra a las inscripciones de taggers y escritores de graffiti.



Fuente. Los graffitis de mayo de 68 en Recuerdos de Pandora, 2010. [En línea] [fecha de consulta 2 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://recuerdosdepandora.com/citas/los-graffitis-de-mayo-del-68/>

Figura 20. *entre libre solidaire et créatif, Créativité y solidaridad para ser libre.* Graffiti realizado durante los movimientos del "Nuit Debout" en Francia, junio. (2016).

Figura 21. *Autonomía sin policías ni partidos* Graffiti realizado en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM. Estado de México, México. Marzo.



Fuente. Elise Elisa.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2014.

Como se ha revisado hasta el momento, es en los albores del siglo XX que el término de graffiti se nutre de variaciones dentro de su carga conceptual, simultáneamente a la permanencia del legado arqueológico.

Figura 22. *Van a volver las mismas balas* Graffiti realizado durante las protestas campesinas en Bogotá. Bogotá, Colombia. Agosto.

Figura 23. *La academia trinchera de sueños y esperanza* Graffiti realizado en la Universidad Pedagógica y tecnológica de Colombia. Boyacá, Colombia. Julio.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2013.



Fuente. Alejandro Soler de la Fuente, 2016.

Sin embargo, es dentro de la coyuntura del corazón de esta centuria que distintos sectores sociales volcarán sus reflectores hacia esta actividad, originando una permuta la cual terminará por aflorar el peso del pasado. Permitiendo con esto, que diversos actores establezcan una contundente diferencia con el sentido arqueológico. Baste revisar, el primer documento de esta condición, el cual yace hace poco más de cinco décadas en el seno de la gran manzana.

La ciudad de Nueva York es reconocida como la meca del graffiti, desde 1960 sus calles aseguraron consolidar la práctica de escribir en la pared, proveyendo las condiciones idóneas para el surgir de uno de los movimientos culturales más relevantes de nuestra época. Al tiempo de originar y fijar las características formativas para sus agentes.

Conforme a las primeras referencias documentales, de entre las calles de esta vibrante ciudad, surge la figura mítica del primer *escritor de graffiti*, TAKI 183.⁶⁶ Este legendario personaje es considerado por muchos alrededor del mundo como el primero dentro de este movimiento cultural; escritores de graffiti, taggers, graffiteros, hip-hoperos e investigadores, reconocen en él el mito de origen.

Conforme a la leyenda, en la década de los sesenta, en la ciudad de Nueva York se manifestarán las primeras señales del nacimiento de un nuevo movimiento cultural. Éste, se personificara en Washington Heights sobre un joven llamado Demetrius, el cual empezó a escribir su apodo *Taki*, junto al número de su casa 183, sobre las paredes, marquesinas de autobuses, monumentos públicos y, sobre todo, en las estaciones del metro de Manhattan.

⁶⁶ En las primeras investigaciones de graffiti, se registra que los agentes practicantes de esta actividad se autodenominan con el termino escritores de graffiti, debido principalmente a que esta acción consta de escribir su nombre, tag. Véase página 36.

“Taki 183 era un joven que vivía en la calle 183 en la sección de Washington Heights en Manhattan, trabajaba como mensajero viajando en metro a todos los cinco condados de la ciudad. En sus viajes escribió su nombre en todas partes, incluyendo el interior y exterior de los trenes y en más de una estación”.⁶⁷

Así, surge uno de los escritores de graffiti más famosos de principios de la década de 1970 en la ciudad de Nueva York. Debido a su proliferación y la cantidad de sus firmas, tags⁶⁸, Taki 183 rápidamente se convirtió en un referente para distintos jóvenes simpatizantes de esta práctica. Desde entonces, muchos son los que han emulado alrededor del mundo la actividad de Taki 183, sólo por el simple placer de hacerlo. Incrementando así las huestes de este corriente cultural, permitiendo el paso al cambio y nuevos sentidos de esta actividad.

En una nota periodística del New York Times publicada el 21 de Julio de 1971, Taki 183 establece claramente el sentido del graffiti que él practicaba. Dentro de esta entrevista él menciona que es algo que tiene que hacer: *“Yo lo hacía a donde quiera que fuera, todavía lo hago, aunque no como antes. No lo haces por chicas, a ellas no parece importarles. Lo haces por ti mismo. No lo haces para ser presidente”*. Durante la entrevista, él dijo que no tenía idea de cuantas veces había escrito su nombre. *“Su ‘Taki 183’ aparece en las estaciones de metro y dentro de los vagones por toda la ciudad, en las paredes de Broadway, en el Aeropuerto Internacional Kennedy, en Nueva Jersey, Connecticut, Nueva York y otros lugares”*.⁶⁹ Él mismo tenía que considerarse obligadamente como el iniciador del movimiento *tagging*⁷⁰, *“Normalmente no me siento como una celebridad, pero los chicos me hacen sentir como una cuando me presentaban a alguien. ‘Este es el’ ellos decían”*.⁷¹

⁶⁷ CHALFANT, Henry, COOPER, Martha, *Subway Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1984. p. 14. Traducción por Miguel A. Junco Méndez.

⁶⁸ El *tag* es el primer acercamiento y medio por el cual un escritor de graffiti comienza a participar en dicha actividad. Esto, en un contexto autorreferencial producido mediante la práctica denominada *tagging*. Asimismo, el escritor de graffiti puede llevar a cabo exclusivamente la realización de ésta actividad o expandirse en la diversidad de estilos de escritura de graffiti. No obstante, el tag siempre se encontrará presente en dicha práctica, en una suerte de firma de autoría, equivalente a la relación que se lleva con el nombre propio.

⁶⁹ Don Hogan, Charles, *Taki 183 Spawns Pen Pals* en *The New York Times*, 21 de Julio de 1971, A37.

⁷⁰ El *tagging* es la práctica de pintar *tags* sobre cualquier tipo superficie, sin importar el peligro que implique realizar una de estas. Regularmente los practicantes de esta actividad se dedican exclusivamente a realizar tags, lo que implica no realizar otro tipo de estilo de escritura de graffiti.

⁷¹ Don Hogan, Charles, *Taki 183 Spawns Pen Pals* en *The New York Times*, 21 de Julio de 1971, A37. Traducción por Miguel A. Junco Méndez

Otros adolescentes que viven en su vecindario se enorgullecen de él. “Él es el rey” dijo un joven. “*Todos lo hacen*” agregó Raymond Vargas un joven de 16 años con Afro (estilo de cabello): “*Yo escribo mi nombre de vez en cuando, pero no en lugares donde la gente lo puede alcanzar y cambiar*”.⁷² Taki 183 recuerda que cuando empezó a pintar su nombre y calle en camiones de helado en el vecindario el verano pasado, no había graffiti similar. “*No tenía trabajo en ese entonces, y aprendes a pasar el tiempo...*” Por último, Taki 183 acepta que su pasión por el graffiti no era normal: “*Debido a que no hay más plazos estudiantiles, tal vez vaya con un psiquiatra y le diga que soy Taki 183. Estoy seguro que eso será suficiente para obtener un aplazamiento psicológico.*” Pero añadió: “*Jamás podré retirarme. Todavía cargo un plumón conmigo*”.⁷³

Conforme a la historia, se coincide que Taki 183 representa el origen del movimiento cultural graffitero. No obstante, es preciso aclarar que este emblemático personaje representa, sí, el origen pero de la actividad tagging. Ésta, alude principalmente a la práctica de escribir el nombre, *tag*, sobre cualquier superficie. Puede ser entendido, según Cooper y Chalfant, como “*escritura con marcador o pintura en aerosol*”.⁷⁴

Figura 24. Tags de Taki 183.



Fuente. Don Hogan, C., (1971). “*Taki 183 Spawns Pen Pals*”. The New York Times. 21 Julio, A37.

Cabe añadir, que para su elaboración no se requiere de alguna condición en específico o algún lugar especial, los taggers realizan tags sobre cualquier tipo de superficie, sin importar el peligro que implique realizar una de estas.

⁷² Ibid. p. A37.

⁷³ Ibid. p. A37.

⁷⁴ CHALFANT, Henry, COOPER, Martha, Subway Art, Thames and Hudson Ltd, London, 1984. p. 27. Traducción por Miguel A. Junco Méndez.

Igualmente, estos agentes no realizan otro tipo de *estilos de escritura de graffiti*, solamente se dedican a realizar tags. Por el contrario, existen escritores de graffiti los cuales hacen uso del tag como firma de sus obras.

Por otra parte, como se mencionó la ciudad de Nueva York es reconocida como la meca del tagging/graffiti. Sin embargo, es en la ciudad de Filadelfia donde se genera por primera vez esta actividad, la cual es exportada de ésta hacia la gran manzana.

La importancia de los escritores de Filadelfia en el desarrollo del graffiti neoyorkino fue notable, al introducir una propiedad sustancial en la práctica del tagging. Ésta, corresponde a la idea de *levantarse*, directriz primordial del graffiti de esa época, y principio que se establecerá para futuras generaciones. Este fundamento equivale a la voluntad de dejarse ver, una manera de apoderarse simbólicamente, de forma estética, de la ciudad, apareciendo sobre ella con el mayor número de tags.

Con relación a todo lo anterior, baste mencionar que es en esta ciudad donde se halla el personaje prototípico del tagging, el cual será el responsable de añadir este nuevo orden. *Darryl CORNBREAD McCray*⁷⁵ es considerado hoy como el primer escritor de graffiti en todo el mundo y como una leyenda viviente.⁷⁶ Él, y su compañero *COOL EARL*, están legítimamente acreditados como los padres fundadores del tagging.

CORNBREAD fue sin duda aquél que definiría la directriz primordial del tagging, la cual se resume a la *fama*. En un principio, en 1965 con tan sólo diez años de edad, este personaje empezó a escribir graffiti dentro del centro para menores en el cual se encontraba. En sus palabras, recuerda que bajo un percance humorístico con el cocinero del centro para menores es que adquiere su seudónimo, para posteriormente comenzar a escribirlo por todas partes: *“empecé a escribir el nombre en todas las paredes de la institución, en los libros, en el baño, en la sala de visitas, en todas partes”*.⁷⁷ Luego, al ser liberado en 1967, es cuando empieza a escribir en las calles. Inicialmente su intención era llamar la atención de una chica por la que él se sentía atraído. Por lo que comenzó a escribir con pintura en aerosol: *“CORNBREAD loves Cinthya”* sobre las paredes

⁷⁵ En el año 2007 tuvo lugar la presentación del vídeo documental “Cry of the City Part 1: The Legend of Cornbread”, en el cual se captura la vida de esta leyenda viviente.

⁷⁶ Sean, McKnight, Cry of the City Part 1: The Legend of Cornbread. [DVD]. Estados Unidos de America: Cinema Alliance. 2007.

⁷⁷ Ibid.

de su barrio en Filadelfia, sin embargo, poco después Cinthya se mudó. No obstante, esto no significó el final para CORNBREAD, él continuó escribiendo solo su hit sobre todo su barrio y su ciudad.⁷⁸

Figura 25. Tag de CORNBREAD. Éste utilizó una corona sobre su firma introduciendo el primero de los elementos tipográficos utilizados por los escritores de graffiti.



Fuente. Cane David, Cornbread-The 1st graffiti writer en Theoriginators, 2010. [En línea] [19 de agosto de 2017].
Disponibe en: <http://www.theoriginators.com/cornbread-the-1st-graffiti-writer-words-by-david-cane/>

Al pasar el tiempo de la partida de Cinthya y al ir acumulando cada vez más tags CORNBREAD adquirió una fama inesperada. Según él, en 1969 empezó a ver otros nombres en las paredes, los cuales buscaban recibir la misma notoriedad que él había recibido. No fue hasta principios de la década de los setenta cuando se percató que el fenómeno de escribir tags se había extendido desde Filadelfia hasta Nueva York, Chicago y todas las grandes ciudades, para finalmente popularizarse en todo el mundo. Algunos tags de CORNBREAD fueron ampliamente difundidos por los medios masivos de comunicación, causa que en cierta medida le generó la fama inesperada de la cual gozaba. Por ejemplo, la que elaboró en el jet privado de los Jackson 5's al arribar a Filadelfia, en patrullas o sobre un elefante del zoológico de Filadelfia, sobre el cual escribió con aerosol *CORNBREAD LIVES*, esto, tras la publicación periodística de su falso deceso.

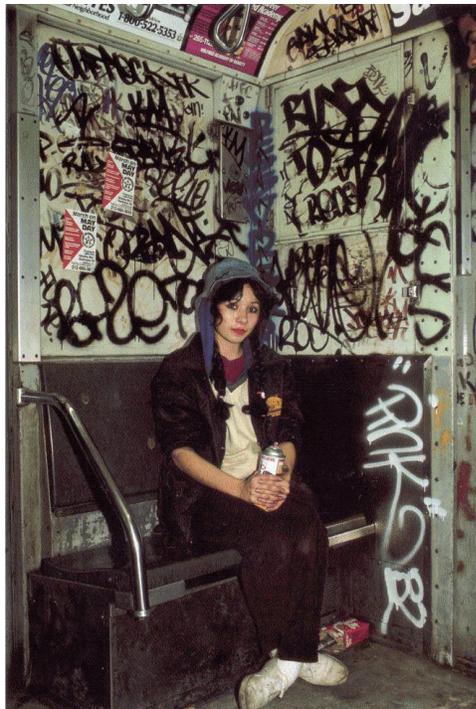
CORNBREAD dejó de escribir graffiti en 1972, a la edad de 17 años, y aunque actualmente se desempeña como trabajador social en Filadelfia algo es seguro, a pesar de sólo haber pintado graffiti 7 años jamás concebiría que lo que él llegó a realizar se fuera a extender de tal forma. Convirtiéndose en el personaje fundacional de lo que hoy en día es uno de los movimientos culturales más importantes del mundo, sin duda una reputación que siempre le precederá.

⁷⁸ Dentro de la cepa de este movimiento cultural el término *hit* era utilizado en lugar de la categoría *tag*.

A partir de la fama que le sucedió a CORNBREAD y la aparición de la nota periodística de Taki 183, las filas del tagging se fueron ampliando. De tal forma, que miles de jóvenes empezaron a imitar estas prácticas, incrementando rápidamente este fenómeno por todo el país y posteriormente el mundo. Lo que generó por primera vez en la historia de la vida social del graffiti, debido al gran ímpetu y asiduidad con la que se obró, un lírico impacto en la opinión pública, atrayendo la mirada de científicos sociales, medios de comunicación y distintos semejantes.

Estos, no tardaron en registrar las prácticas cotidianas de los jóvenes escritores, trasladando las pautas culturales establecidas al interior de sus páginas. Lo cual, ocasionó una propagación endémica de esta actividad que en años posteriores terminaría por transformarse en una pandemia cultural.

Figura 26. *LADY PINK* con su tag recientemente pintada.



Fuente. CHALFANT, Henry, COOPER, Martha, *Subway Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1984. p. 68.

Una de las primeras publicaciones que hizo referencia al graffiti, a pesar de que su tema de estudio es distinto a este fenómeno, fue el artículo *Kool Killer. Les Graffiti de New York ou l'insurrection par les signes, Kool Killer o la insurrección*

del signo en su traducción, del filósofo y sociólogo Jean Baudrillard. En el cual describe las apreciaciones que tuvo a cerca de los graffiti de Nueva York.

“Fue en la primavera del 72 cuando se empezó a esparcir sobre Nueva York una ola de graffiti que, habiendo comenzado en las paredes y las vallas de los ghettos, acabaron por adueñarse del metro y de los autobuses, de los camiones y los ascensores, de los pasillos y los monumentos, cubriéndolos por completo de grafismos rudimentarios o sofisticados, cuyo contenido no es ni político ni pornográfico: no son sino nombres...”⁷⁹

Uno de los aspectos a destacar de Baudrillard, es la diferencia que establece entre los graffiti del metro de Nueva York, tags, y otros movimientos, como el de las pandillas y las revueltas gestadas a finales de la década de los sesenta. Poniendo énfasis en el uso del concepto, restringiéndolo únicamente a las inscripciones de los escritores de graffiti.

Otro aspecto a mencionar, es el origen que el autor le da al tagging, el cual ubica en el fin de los movimientos sociales de la década de los sesenta.

“Una cosa es segura: que tanto los unos como los otros nacieron después de la represión de las grandes revueltas urbanas del 66/70. Ofensiva salvaje como las revueltas, pero de otro tipo, y que cambió de contenido y de terreno. Nuevo tipo de intervención en la ciudad, ya no como lugar del poder económico y político, sino como espacio/tiempo del poder terrorista de los media, de los signos y de la cultura dominante”.⁸⁰

Baudrillard reconoce a la ciudad, lo urbano, como un espacio neutralizado, homogeneizado, de la indiferencia, al mismo tiempo de ser la segregación creciente de los ghettos urbanos, una relegación barrial, de razas y ciertas edades; un espacio parcelado de los signos. Donde el sistema se reproduce por la ramificación de los signos y los códigos, por la destrucción simbólica de las relaciones sociales. Asegurando que ni la arquitectura ni el urbanismo pueden hacer nada, debido a que ellos mismos proceden del sistema, mostrándose como su semiología operacional.⁸¹

⁷⁹ Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila, Caracas, 1992. p. 90.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid. p. 91.

Es a partir de esto, que considera al tagging como una ofensiva salvaje, un nuevo tipo de intervención en la ciudad.

“La rebelión radical en estas condiciones es, efectivamente, primero decir: «Existo, soy fulano, vivo en tal o cual calle, vivo aquí y ahora». Pero esto no sería sino la rebelión de la identidad: luchar contra el anonimato reivindicando un nombre y una realidad propia. Los graffiti van más lejos: al anonimato no oponen nombres, sino seudónimos. No buscan salir de la combinatoria para reconquistar una identidad imposible de todas maneras, sino para voltear la indeterminación contra el sistema; voltear la indeterminación en exterminación. Retorsión, reversión del código según su propia lógica, en su propio terreno y victoriosa sobre él al superarlo en el irreferencial”.⁸²

Como resultado de esta rebelión radical, Baudrillard estima a los tags en una suerte de matrículas simbólicas, resistentes a todo tipo de interpretación y connotación; sin denotar a nada ni a nadie. Ahí, es donde encuentra el motor del movimiento tagging, la elección de un tag asegura al escritor mantener el anonimato hacia afuera y al mismo tiempo ganar el reconocimiento de sus trabajos hacia el interior, expresado en fama, prestigio, admiración o respeto.

“Nombres sin intimidad, como el ghetto es sin intimidad, sin vida privada, pero vive de un intercambio colectivo intenso. Lo que esos nombres reivindican no es una identidad, una personalidad; es la exclusividad radical del clan, de la banda, del gang, de la clase de edad, del grupo o de la etnia, que, como sabemos, pasa de la adjudicación del nombre y de la fidelidad absoluta a ese nombre. A esta denominación totémica, incluso si proviene directamente de los comics underground. Esta forma de denominación simbólica es negada por nuestra estructura social, que impone a cada uno su nombre propio y una individualidad privada, rompiendo toda solidaridad a título de una socialidad urbana abstracta y universal. Estos nombres, por el contrario, estas denominaciones tribales, tienen una auténtica carga simbólica: están hechas para darse, intercambiarse, transmitirse, turnarse indefinidamente en el anonimato, pero un anonimato colectivo...En esto radica la verdadera fuerza de un ritual simbólico y, en este sentido, los graffiti

⁸²
Ibid. p. 92.

van a la inversa de todos los signos mediáticos y publicitarios, que podrían dar la ilusión en las paredes de nuestras ciudades de la misma evocación”⁸³.

Por último, el autor repara en la ciudad como un espacio sin cualidades, un cuerpo sin órganos donde se entrecruzan flujos canalizados. De ahí que, considere al tagging como un agente de transformación.

“Los graffiti, en cambio, son del orden del territorio. Territorializan el espacio urbano descifrado; es tal calle, tal pared, tal barrio que cobra vida a través de ellos, que vuelve a ser territorio colectivo. Y no se circunscriben al ghetto, sino que lo exportan a todas las arterias de la ciudad, invaden la ciudad blanca y revelan que es ella el verdadero ghetto del mundo occidental”⁸⁴.

En vista de las anteriores características -calidad autorreferencial, reivindicación existencial, disposición de levantarse ~ fama, asiduidad, transterritorialidad y anonimato- se fijará una importante diferencia entre la noción general de graffiti y la práctica de los escritores. Así, como establecer un importante rasgo de éstos a partir de las condiciones trasclasis y trasraciales, propias a dicha práctica. Como resultado de esto último, se generará en aquellos años una fuerte retroalimentación entre el tagging y distintas esferas del dibujo, pintura, diseño y las artes plásticas en general. Ocasionando una creciente preocupación por el estilo, principio que en los años subsecuentes acelerará el desarrollo de la escritura del graffiti.

Levantarse y la búsqueda de un estilo propio, han constituido hasta nuestros días dos de las principales preocupaciones de taggers y escritores alrededor del mundo. Baste con considerar, los registros de Craig Castleman, otro de los autores que se sintió lo bastante atraído por este nuevo movimiento cultural.

En el año de 1982, Castleman publica el texto titulado *Getting Up*, el cual es un exhaustivo registro etnográfico de los graffiti de la ciudad de Nueva York durante la década de 1970. Al principio de esta obra, el autor reconoce dos sentidos de la categoría graffiti, los cuales fueron utilizados durante esos años, uno general y uno particular. Asimismo, incluye el uso del término *escritores*, que como explica, es el término al cual se autorefieren los graffiteros de Nueva York.

⁸³ Ibid. p. 93.

⁸⁴ Ibid. p. 94.

“Este término es empleado generalmente para describir muchos tipos diferentes de escritura mural, entre los que se pueden incluir las pinturas de ciertas cuevas prehistóricas, los latrinalia (las inscripciones encontradas en las letrinas de la antigua Roma) y toda suerte de mensajes políticos, sexuales o humorísticos que han sido garabateados, pintados o marcados en las paredes a lo largo de la historia”.⁸⁵

Por otra parte, Castleman sostiene que a mediados de esa misma década, *getting up*, levantarse en su traducción, era un término que los escritores neoyorkinos utilizaban para referirse a la directriz primordial de sus graffiti.

“Es decir, hacer que tu nombre aparezca continuamente o por lo menos con mucha frecuencia”... “los escritores comprendieron desde un principio que el que su obra fuera reconocida y aceptada por los otros escritores dependía de cuán prolíficos se mostraran en la escritura de sus nombres en los vagones de metro”.⁸⁶

Por otro lado, uno de los rasgos característicos de la obra de Castleman, concierne a la descripción que éste realiza en torno a las preocupaciones por el estilo que empezaban a ocuparse en la actividad de los escritores de graffiti.

“La mayoría de los escritores muestran un gran interés por todo lo relacionado con las técnicas de la ilustración gráfica, la fotografía, la caligrafía, la impresión y la pintura. La historia del arte también suele atraerles, y hay algunos escritores que cuando quieren crear nuevos diseños para sus <<piezas>> buscan la inspiración en los libros y los museos”.⁸⁷

En vista de la creciente preocupación por el estilo y la vinculación que el graffiti entablo con distintas disciplinas artísticas, éste empezó a perfilarse como un nuevo tipo de arte, un arte de la calle, que en años subsecuentes sería reconocido en Nueva York como: *Subway Art*, arte del metro.⁸⁸

⁸⁵ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 57.

⁸⁶ Ibid. p. 58.

⁸⁷ Ibid. p. 59.

⁸⁸ Ibid.

A propósito de esto, es pertinente mencionar que dentro de la obra de Castleman se registra la existencia de organizaciones que reunían a escritores de graffiti con el fin de encauzar sus actividades a formas artísticas aceptadas socialmente. La UGA; United Graffiti Artists y la NOGA; Nation Of Graffiti Artists. Éstas, en un principio trataron de hacer desertar a los escritores de las calles y de los trenes de la ciudad, buscando desarrollar su potencial artístico en otros espacios. Sin embargo, estos intentos, junto con las cada vez más severas políticas anti-graffiti adoptadas por las autoridades municipales, no obtuvieron el éxito esperado.⁸⁹

Como resultado de la importancia que el estilo cobró rápidamente, no tardaron en presentarse las innovaciones tecnológicas que, adoptadas y adaptadas por los escritores, abrirían paso a un nuevo orden dentro de la actividad del graffiti.

“Super Kool había descubierto que cambiando la válvula normal de spray por otra más gruesa, del tipo de los sprays de espuma o de almidón, podía cubrir de pintura superficies más grandes, dándoles además un aspecto aterciopelado, y ello con una sola pasada”.⁹⁰

“En 1972 Super Kool creo la primera pieza maestra (termino que más tarde quedaría abreviado en <<pieza>>)”... “Phase II, un escritor de Brooklyn, pinto la primer pieza con letras 3D”.⁹¹ Estos descubrimientos y creaciones motivo a diversos escritores a realizar lo propio, iniciando con ello la singular variedad de estilos de graffiti. Tags, Throw-Ups, Whole Trains, End-To-End, Piezas y Top-to-Bottoms, forman parte de los términos usados para describir los estilos de escritura de graffiti en la década de los setenta.

Como efecto de esta íntima trasfiguración en la práctica del graffiti, se introducirá un nuevo valor dentro del vocabulario propio de ésta: *maestro de estilo*. Asimismo, el establecimiento del estilo como un nuevo medio hacia la fama motivara los recuerdos del porvenir, ubicados en la coyuntura denominada *guerra de estilos*⁹²; documentada años más tarde por Henry Chalfant en el vídeo documental *Style Wars*.⁹³

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid. p. 60.

⁹¹ Ibid. p. 60

⁹² Véase página 43.

⁹³ Chalfant, Henry, *Style Wars*. [DVD]. Estados Unidos de América, PBS: 1982. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=4stY3ycAYP8>

Por último, Castleman menciona que para el año de 1972 la actividad de los escritores de graffiti en el metro de Nueva York ya representaba un problema político, propiciando el desarrollo de toda una política anti-graffiti que incluía mejoras tecnológicas, medidas de seguridad, motivaciones para los graffiteros y el control de los instrumentos utilizados por ellos. Sin embargo, todos los anteriores intentos fracasaron, al no detener el ímpetu de los escritores de graffiti, quienes estaban dispuestos a continuar con sus prácticas en niveles aún más complejos.⁹⁴

Finalmente, existe otra publicación que ilustra los intereses de los taggers y escritores de graffiti de aquella época. Así, como la rauda transformación y crecimiento de esta práctica.

En el año de 1984, se publica el libro titulado *Subway Art, Arte del Metro* en su traducción, bajo la autoría de Martha Cooper y Henry Chalfant. Este, es un importante registro fotográfico de los graffiti del metro de Nueva York durante finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. Asimismo, es una de las obras más reconocidas y extensamente citadas en publicaciones e investigaciones relacionadas con distintos tipos de graffiti, los cuales han aparecido a partir de la década de 1990.

Una importante característica de este texto es la contundente diferencia que establece entre el graffiti realizado por los escritores de Nueva York y otros tipos, poniendo especial énfasis en el uso del concepto, manteniendo la continuidad en la tendencia de describir al graffiti bajo las pinturas elaboradas por los escritores. Asimismo, de señalar un rotundo *inicio de la historia del graffiti*, distinguiéndolo de todos los otros tipos de graffiti, tanto del pasado como del presente.

Conforme a los autores, se define que para aquellos años la práctica de la escritura de graffiti se encontraba plenamente constituida.

“la escritura del graffiti ya ha adquirido una tradición, sustentada en las contribuciones de varias generaciones de escritores. Los artistas que vienen se encuentran en una situación en la que la forma y las convenciones de su oficio están establecidas. Los parámetros estéticos con los cuales él artista practicante del graffiti trabajará durante los próximos años, son bastante estrechos. Las innovaciones estilísticas son adoptadas rápidamente por otros escritores quienes siempre recuerdan a los creadores de aquéllos rasgos que abrieron

⁹⁴ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 60.

el camino: Hondo, el primer Top-to-Bottom; Dead Leg, el primer Top-to-Bottom con nube, y así sucesivamente. Los nombres de los primeros pioneros, como Fase 2, Stitch 1, Barbara y Eva 62, y Stay High 149, son legendarios. Las historias sobre ellos, sus contemporáneos, y sus logros son un cuerpo del folklore del graffiti”.⁹⁵

Otra de las peculiaridades del trabajo de Cooper y Chalfant, es el registro directo del vocabulario empleado dentro del círculo de escritores. *“Los escritores tienen un vocabulario especializado, a menudo metáforas de la guerra y la violencia, como ‘bomb’, ‘hit’ y ‘kill’”*.⁹⁶ De este glosario, destacan los términos vinculados al formato de agrupación de varios escritores, Crew; al trabajo individual de un escritor, piece; y a los estatus conferidos entre escritores, King-Toy.⁹⁷

Por último, los autores resaltan la importancia de la fama como ese objetivo repetidamente declarado por los escritores de graffiti. Igualmente, destacan el proceso y técnicas empleadas por los escritores, el valor del estilo y el desarrollo de la escritura de graffiti, el carácter interracial e interclasista de éste y las acciones tomadas por la Autoridad Metropolitana de Transporte en su larga lucha contra el graffiti.

En resumen, a lo largo de la vida social del graffiti han existido distintos movimientos los cuales han dispuesto de esta práctica. En cada uno de estos, este concepto ha adquirido un sentido restringido. Así, como en su conjunto, constituir un signo general por el cual el graffiti ha adquirido un sentido mayor.

No obstante, a partir del surgimiento del movimiento tagging, los aspectos del graffiti obtendrán una nueva razón, la cual se limitará a las prácticas de los taggers y escritores de graffiti de la gran manzana. Permitiendo con esto, el establecimiento de una terminante diferencia con la tradición arqueológica.

Por otro lado, a partir de las primeras publicaciones de este nuevo movimiento nada en el mundo volvió a ser igual. Ya que en ellas, se escuchaban

⁹⁵ CHALFANT, Henry, COOPER, Martha, *Subway Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1984. p. 17. (Traducción por Miguel A. Junco Méndez).

⁹⁶ Ibid. p. 27. Traducción por Miguel A. Junco Méndez.

⁹⁷ Véase página 108.

las voces de los taggers y escritores de graffiti, los cuales pugnaban por una apropiación estética de las ciudades. Fijando de forma definitiva y como uno de los principios máximos de este concepto, a la escritura de graffiti como la reivindicación de la existencia de los sujetos que lo producen.

Asimismo, eventualmente estas publicaciones fueron capturando la íntima transfiguración de la actividad del graffiti. Que, con base en las características propias y los elementos culturales formativos de esta profesión, terminaron por exportarlo a diversos sectores de la sociedad. Ocasionando la apertura de una discusión permanente en torno a las características del graffiti.

Capítulo 2. El peso de sí mismo.

2.1 El crisol de la escritura.

“La escritura ha permitido consolidar el testimonio del paso del tiempo, y hay quienes han llevado esta habilidad a lo sublime, honrándola como arte.” Anónimo.

Como hemos visto, a partir de la década de 1960 el término de graffiti concluye su relación con la tradición arqueológica. Limitándose al sentido de las prácticas de los taggers y escritores de graffiti. Lo cual, a la brevedad, fue tendencia entre los registros de algunos estudiosos de las ciencias sociales. Veamos ahora, la tonificación, bifurcación y exportación de esta práctica cultural. A modo de distinción en el arribo y efecto de ésta en distintos campos. Asimismo, identificar la importancia de la asistencia mediática dentro de este proceso.

Poco después de la primera cepa de taggers, y el registro de ésta, la orientación en la escritura de graffiti ya se encontraban plenamente establecida. La cosecha de estos beneficios por las nuevas generaciones trajo como resultado la expansión y transfiguración de esta actividad hacia distintos ámbitos culturales, artísticos, políticos, sociales y propios. Alcanzando en consecuencia algunos de los periodos de mayor relevancia en el desarrollo del graffiti.

A partir de la segunda mitad de la década de los setenta, el alto interés en el getting up y el desarrollo de un estilo propio, así como el principio unificador que represento el sistema de metro, convirtió rápidamente a la escritura de graffiti en una actividad estándar en vez de un evento. Al mismo tiempo, de habituarla en una experiencia competitiva. De ahí que, junto a la crisis fiscal y el descuidado mantenimiento del sistema de transporte de la ciudad de Nueva York durante esa época, se considere a este periodo como el mayor momento en la ofensiva del graffiti neoyorkino.

Como resultado de esta embestida, a finales de esa década y principios de 1980, surge una de las etapas más peculiares en el desarrollo del graffiti, la afamada coyuntura conocida como guerra de estilos. La creciente invasión en las líneas del metro y la emulación entre escritores, generó una confrontación simbólica entre éstos. Figurada principalmente por los estilos de escritura, la frecuencia en la práctica y el respeto conferido dentro del gremio de escritores.

No obstante, a mediados de la década de los ochenta, la práctica de la escritura de graffiti se deterioró drásticamente debido a diversos factores. Principalmente, por las políticas anti-graffiti empleadas en la ciudad de Nueva York, haciendo de la eliminación de la escritura una prioridad. Otros motivos se encuentran relacionados directamente con los escritores, así como con la sociedad en general.

Por otro lado, las acciones tomadas por las Autoridades de Transito se vieron reforzadas, resguardando severamente muchas de las áreas frecuentadas por los escritores. Esto, junto con las sanciones cada vez más estrictas, las leyes que restringían la venta de aerosoles a menores y la pronta eliminación de graffiti de los convoyes, frustró a muchos de los jóvenes los cuales declinaron prontamente de sus prácticas. De ahí que, se considere a este periodo como la supervivencia del más fuerte.

A pesar de lo anterior, muchos de los escritores no se desanimaron fácilmente, percibiendo éstas nuevas circunstancias como un desafío. Mientras que algunos no renunciaban a la praxis de pintar el suburbano, otros buscaban nuevas alternativas a este ejercicio. Estas nuevas rutas del getting up trasladaron a la escritura de graffiti hacia los muros de la ciudad, trenes de carga y a los vagones de desecho que el sistema de transporte retiró a finales de la década de los ochenta.⁹⁸

Para mediados de 1986, la batalla en contra de la escritura de graffiti en el metro de Nueva York tomaba una considerable ventaja por las autoridades, razón por la que muchos escritores consideran esta fecha como la muerte del graffiti.

A partir de grandes inversiones y programas como Clean Car, el cual consistía en agentes de tránsito disfrazados de intendentes del metro, esto con intención de frustrar los objetivos de los escritores. En mayo de 1989, las Autoridades de Transito declararon la victoria sobre el graffiti, dando inicio a lo que se conoce como el movimiento del tren limpio.⁹⁹

Uno de los documentos que registra el desarrollo de estos episodios, es el film titulado *Style Wars*. Realizado en el año de 1982 por Tony Silver en coproducción con Henry Chalfant, auspiciado por la cadena estadounidense de

⁹⁸ Cabe señalar que, muchos escritores creen que la pintura subterránea es el acto definitorio para ser un escritor de graffiti. Imputando de falsedad a aquellos que pintan sobre paredes, trenes de carga, vagones de desecho o lienzos.

⁹⁹ Hays, Constance, *Transit Agency Says New York Subways Are Free of Graffiti*, The New York Times, 10 de mayo de 1989, B3.

televisión PBS, donde fue transmitido por primera vez en el año de 1983, y presentado en diversos festivales de cine como el de Vancouver.

Este importante documental hace énfasis en la guerra de estilos que existía entre los escritores de graffiti y breakdancers de la ciudad de Nueva York, principalmente en el barrio del Bronx, a principios de la década de los ochenta. A través de entrevistas con algunos de los escritores más influyentes de aquella época, esta cinta logra capturar los términos empleados por los escritores para referirse a sus graffiti, *tagging* y *bombing*. Los cuales son considerados por ellos mismos como el símbolo de que el sistema ha perdido el control y como un arte, esto último debido al desarrollo y manejo de la técnica y estilo.

Seen, Skeme, Case 2, Dondi, Shy 17 o Cap, son algunos de los escritores que le dan vida a esta grabación. Narrando las dificultades de su cotidianidad, polemizando el significado del graffiti o el dualismo de esta práctica. Asimismo, los autores registran los testimonios de famosos breakdancers de la época, oficiales de policía, críticos de arte, trabajadores y usuarios del metro, como de transeúntes de la ciudad de Nueva York.

Por otra parte, un aspecto a destacar de este film, es el trato especial que recibe el estilo. En el cual es posible vislumbrar dos estatus conferidos a los escritores de graffiti, los cuales se oponen dialécticamente entre sí, *King* y *Toy*.¹⁰⁰ El primero hace alusión a la destreza del control de la técnica y calidad en los estilos utilizados en el graffiti, así como en la originalidad-creatividad y congruencia-credibilidad-autoridad de la persona del escritor. Mientras que el segundo indica la carencia de algunas de éstas propiedades, ya sea en un escritor o un graffiti.

Por ejemplo, Cap, uno de los escritores entrevistados, es un bombardero de graffiti. Para él el estilo o que tan elaborada o grande sea la pieza no tiene valor, lo importante es lo cuantitativo de su práctica. Por lo tanto, él se considera rey del bombing, por tener más throw-ups que los demás.¹⁰¹ Esta consideración se contrapone a otras, las cuales aseguran que para considerarse un rey completo debe de manejarse la gama entera de estilos y no especializarse en uno solo. Asimismo, el desacuerdo entre escritores se agrava debido a las acciones tomadas por Cap, las cuales consisten en pintar sobre las piezas de otros.¹⁰²

¹⁰⁰ Cabe mencionar que, el empleo de las categorías king y toy, rey y juguete en su traducción, se ha internacionalizado, haciendo que se respete el empleo de dichos vocablos.

¹⁰¹ El termino Throw-up hace referencia a un estilo de escritura de graffiti derivado de las bombas, el cual consiste en un trazo escasamente relleno. Véase página 195.

Figura 27. *Duster & Seen*, EE.UU.



Fuente. Chalfant, Henry, *Style Wars*. [DVD]. Estados Unidos de América, PBS: 1982. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4stY3ycAYP8>

Figura 28. Cap pintando sobre la pieza de Seen, EE.UU.



Fuente. Chalfant, Henry, *Style Wars*. [DVD]. Estados Unidos de América, PBS: 1982. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4stY3ycAYP8>

Por último, los autores retratan la intensa coyuntura en la que se agudiza la seguridad en el sistema de metro de la ciudad de Nueva York. Destacando, a partir de ésta, que los graffiti ya no eran realizados en los convoyes, sino sobre otros soportes como trenes, paredes e incluso bastidores o lienzos. Lo cual, derivó a esta práctica en un *estilo de vida*, motivando a los escritores a elaborar rótulos para negocios u obras artísticas, las cuales eran exhibidas y vendidas en diversas galerías de arte.

¹⁰² Habría que decir que, en ocasiones existe la consideración de un *código de acción* en torno a los espacios ya ocupados, el cual sugiere quién o con qué puede taparse un graffiti ya existente. En otras palabras, cuando un escritor desea pintar sobre un espacio el cual ya se encuentra ocupado, éste tiene dos opciones de acción. La primera es pintar, *encimar o pisar*, sobre el graffiti previo; o bien, la segunda es no pintar. La elección de estas alternativas depende de la complejidad y calidad del trabajo que se pretende realizar, así como del respeto y postura del escritor, todo en reciprocidad al graffiti precedente y su autor. De ahí que, si el graffiti a realizar supere o iguale en complejidad y calidad al anterior, esta acción de encimar se sobrepase, ignore o cause una ligera molestia. Caso contrario, ésta representara envidia, provocación o carencia de respeto. Como resultado, esta trasgresión puede derivar en la atribución del estatus toy, o bien, en un conflicto simbólico o real.

Otro ejemplo que ilustra el desarrollo del graffiti neoyorkino de aquella época, es el videotape titulado *All City*. Este, producido de manera independiente por Henry Chalfant, en 1983, es un retrato de las condiciones del rap, breakdance y graffiti entre los jóvenes neoyorkinos.

De igual modo que *Style Wars*, este video registra los criterios y funciones que el graffiti cumplía entre los escritores. Así, como resaltar el papel que empezó a ocupar esta práctica en diversos ámbitos sociales y la correlación entre la escritura y el hiphop. Igualmente, se incluyen los testimonios de algunos afamados escritores de la época, los cuales cuestionan temas en relación al arte y la cultura. Finalmente, se ofrece un amplio repertorio fotográfico de diversos estilos de graffiti.

Por otro lado, un documento más que registra estos sucesos es la película titulada *Wild style*. Producida, escrita y dirigida por Charlie Ahearn en el año de 1982, con la colaboración de Clive Davidson y John Foster como directores de fotografía.

Este film de corte menos documental, narra la vida de Zoro y Rose dos escritores de graffiti protagonizados por Lee y Lady Pink junto con Zephir, quienes en realidad eran tres de los más afamados escritores neoyorkinos de aquella época. Música rap y breakdance son dos elementos que ambientaran el trama de esta cinta, retratando de manera indirecta el estado embrionario de la cultura hiphop en la ciudad de Nueva York a principios de la década de los ochenta. Así, como las locaciones del contexto original donde se gestó el graffiti y muchos de los trenes pintados por los escritores de aquella época.

El argumento de la película gira en torno al abandono de la escritura de graffiti en el subterráneo y la intención de coactar esta práctica por parte de las galerías de arte. Mientras que Zoro intenta defender la condición de producción de la escritura de graffiti, planteando que ésta no se hace en cuadros sino sobre bardas y trenes, al final acepta un pago a cambio de adornar con graffiti el anfiteatro donde se llevara a cabo un festival de rap.

Otra fuente fílmica que expone las coyunturas de la escritura de graffiti de la gran manzana, es la película titulada *Beat Street*. Producida en el año de 1984 por Harry Belafonte y David Picker, bajo la dirección de Stan Lathan y con el auspicio de Orion Pictures.

Esta interesante alusión a la vida del Bronx neoyorkino de la década de los ochenta, se centra en la vida de Ramón, un afamado escritor de graffiti; Kenny, un audaz D.J.; y Lee, un talentoso breakdancer. Inspirada en el documental *Style Wars*, esta cinta hace énfasis en la guerra de estilos entre los escritores, la

intensificación de la seguridad en el sistema de metro, las batallas entre breakdancers y la cooptación de estas prácticas por parte de la academia artística. En síntesis, una importante representación del estado embrionario del hiphop.

Por otra parte, se remarca que para los escritores el graffiti es un arte. Esto, puede apreciarse a partir de una pieza realizada por el personaje llamado Ramón, la cual incluye la leyenda: “*si el arte es un crimen que dios me perdone*”.¹⁰³ Asimismo, se subraya la estricta condición de la guerra de estilos entre los escritores. Ésta, a partir del conflicto entre Ramón y Spit, un bombardero de graffiti inspirado en el rey del bombing: Cap.

Este film culmina con la muerte de ambos escritores y el homenaje a Ramón organizado por su amigo Kenny. Dentro de éste puede apreciarse la participación de distintos raperos locales como Afrika Bambata an The Soul Sonic Force + Sango, Grand Melle Mel, Furious Five, Jazzy Jay y Zulu Nation. Asimismo, la participación del primer D.J. conocido, Kool Herc, quien actúa aquí como él mismo.

Como se ha examinado hasta el momento, el recrudescimiento de las políticas anti-graffiti empleadas en la ciudad de Nueva York a finales de la década de los ochenta, afectara gravemente la práctica de la escritura de graffiti. Razón por la cual, muchos escritores de aquella época consideren a este periodo como la muerte de esta vocación. Sin embargo, como resultado a este detrimento de la praxis suburbana, algunos escritores reconocerán nuevas vías hacia immaculados horizontes en el ejercicio del getting up.

La exportación del graffiti hacía las diversas arterias de la ciudad, permitió a decenas de escritores percatarse que, de igual forma que el metro, sus trabajos podrían ser expuestos a cientos de personas. Esto, siempre y cuando el spot intervenido fuera más visible, lo cual representaba un mayor riesgo de acción.¹⁰⁴

Al mismo tiempo, sin dejar de lado las experiencias de los escritores, el graffiti reconoce su presencia y ve en él una estrecha conexión con el movimiento cultural hiphop. A partir de la estrepita popularidad que éste gano en la década de los ochenta, diversas canciones de rap y videoclips declamaban los distintos aspectos culturales de las calles de Nueva York. Lo que en consecuencia, motivo

¹⁰³ Lathan, Stan, *Beat Street*. [DVD]. Estados Unidos de América: Orion Pictures. 1984. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NSu9Pw1zitU>

¹⁰⁴ Dentro del argot empleado por los escritores, un spot significa un buen espacio para pintar. Lugar que por sus características físicas o visibilidad ofrece un soporte de mayor impacto. En otras palabras, éste término tiene gran equivalencia con el fin que se utiliza en la industria mercantil. Véase página 216.

la base en la ambición de miles de jóvenes que, buscando pertenecer a las filas de esta cultura, empezaron a participar en sus distintas disciplinas. Como resultado, cientos de escritores de graffiti empezaron a surgir en distintas ciudades de norteamérica y el mundo.

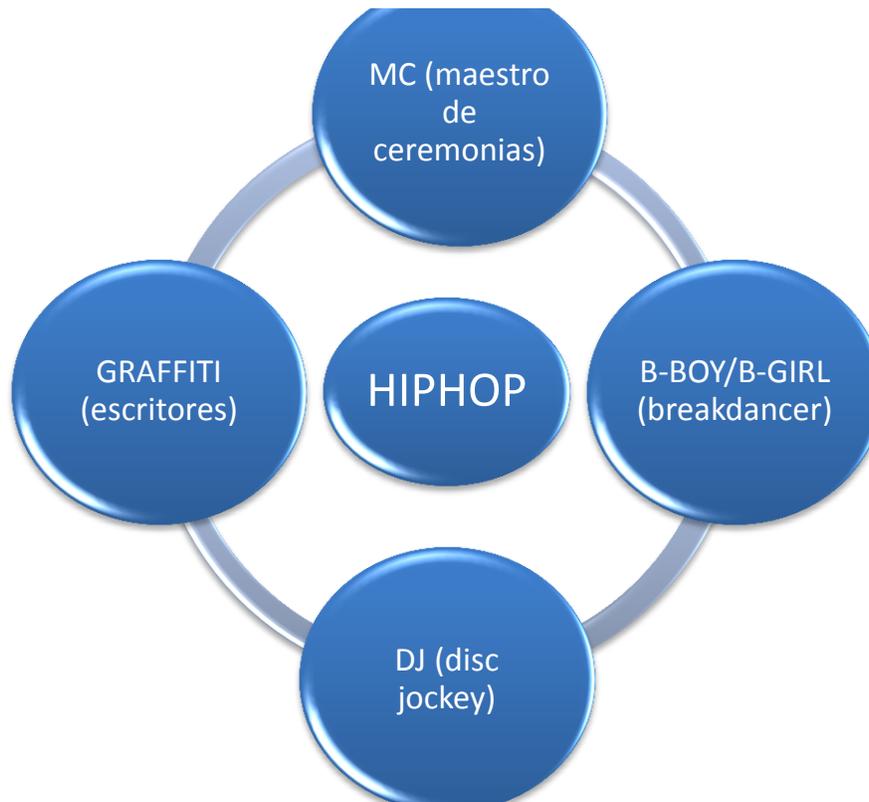
A propósito de esto, es pertinente mencionar que el movimiento cultural hiphop representa una de las corrientes ideográficas más significativas de nuestros tiempos. Ésta, con más de cuatro décadas de existencia, florece de entre las comunidades afroamericanas y latinas de los barrios populares de Nueva York. Como respuesta a la reafirmación racial, la inclusión social y la conformación de códigos autónomos que cuestionaban el contexto histórico y político racial estadounidense a finales de la década de los setenta. Este movimiento se dispone a actuar a partir de distintos frentes artísticos como la pintura, la música, el baile y la palabra. De ahí que, el graffiti se incorpore como la representación gráfica de este movimiento.¹⁰⁵

Cabe señalar, que bajo la idea de la auto-afirmación del individuo y la creación de sujetos grupales -interraciales e interclasistas- en el marco y contexto de los barrios populares y marginados, cientos de jóvenes comenzaron a reinterpretar los espacios urbanos que vivían.

¹⁰⁵ Conviene subrayar que, el vínculo establecido entre el hiphop y el graffiti compete a una correlación la cual permite la autonomía entre el primero y el segundo; así, como con los escritores de graffiti.

De forma esencial, el hip-hop se compone de cuatro elementos.¹⁰⁶

Figura 29. Diagrama del movimiento cultural hip-hop y sus cuatro elementos.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2016.

¹⁰⁶ KRS ONE, *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*, PowerHouse, Estados Unidos de América, 2009.

Los maestros de ceremonia, MC's, representan la voz en cadencia y métrica a partir de lo que se conoce como música rap. Estos, a través de la

palabra se vuelven los cronistas o narradores de las experiencias o situaciones vividas en los diferentes barrios.

Figura 30. Hunter. Cuautitlán de Romero Rubio. Estado de México, México. Abril, 2016.



Fuente. Hunter VZ.

Los breakdancers, B-boys y B-girls, proyectan energía a través del cuerpo y movimiento a partir de lo que se conoce como baile breakdance. Estos, bajo una coreografía semi-estructurada van quebrando y desarticulando su cuerpo, con el fin de rivalizar frente a otros esa energía y ritmo.

Figura 31. B-boys bailando breakdance. Manzanillo, Colima, México.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2012.

Los disc jockeys, DJ's, crean la música que a través de la combinación y la superposición de bases de otras canciones, samplers, genera el beat que acompañara la voz de los MC's.

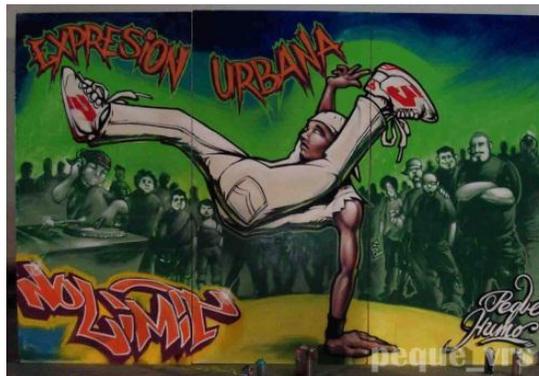
Figura 32. DJ Tocadoiscos tres. Monterrey, México.



Fuente. *Instituto hiphop, Hey DJ...*, Instituto hiphop, México, Junio de 2012. [En línea] [fecha de consulta 7 de septiembre de 2017]. Disponible en: http://instintohiphop.blogspot.mx/2012_06_01_archive.html

Los escritores de graffiti constituyen la expresión gráfica del hiphop. A través de la caligrafía, el dibujo, los colores y el soporte urbano, estos proyectan la fuerza y diversidad de este movimiento.

Figura 33. Peque y Humo, México.



Fuente. Peque VRS, TEKPAT, SF, VRS, *Peque, Humo, Mibe*, México, Octubre de 2010. [En línea] [fecha de consukta 19 de julio de 2016]. Disponible en: <http://pequevrs.blogspot.mx/2010/10/tekpatsf-vrspequehumomibe.html>

Conforme a lo anterior, no resulta extraño que diferentes textos coincidan en ubicar la epopeya del graffiti dentro del movimiento hiphop. Baste con considerar, junto con Jesús de Diego, que:

“El graffiti nace como expresión gráfica de este amplio movimiento cultural, hiphop, en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales. Allí se genera una terminología y un lenguaje icónico y textual autóctonos y originales que son de imprescindible conocimiento para la comprensión adecuada de las nuevas formas del arte contemporáneo que muy probablemente estén marcando las pautas de lo que será la producción artística del siglo XXI”.¹⁰⁷

De ahí que, el autor, en acuerdo con Henry Chalfant, relacione al graffiti con el contexto cultural del hiphop. “*Un complejo y altamente formulado método de actuar sobre el paisaje urbano*”.¹⁰⁸ Acorde a esto, Jesús de Diego propone el uso del *concepto graffiti hiphop*, el cual hace énfasis en el contenido artístico, el soporte urbano y los elementos que lo constituyen.

De modo semejante, Ana María Vigarra explica que “*el graffiti en España, a imitación del graffiti Neoyorkino, alcanzo su momento de máximo esplendor a finales de la década de los ochenta, acompañado por el breakdance y el rap*”.¹⁰⁹

En definitiva, bajo la noción del graffiti como promotor y estimulante en el uso creativo de los espacios urbanos, en asistencia a la popularización mundial del movimiento cultural hiphop. Es que se considere a esta correlación como una de las máximas coyunturas en la divergencia y trasmisión de la práctica de la escritura.

Por otra parte, durante la década de los ochenta y principios de 1990, la elaboración de vídeos e impresiones de graffiti motivo la intensa difusión de esta práctica. Similar al caso de la documentación académica, estas autoediciones y cintas caseras trasladaron las pautas culturales establecidas al interior de su

¹⁰⁷ Mendoza, Víctor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 79.

¹⁰⁸ Ibid. p. 76.

¹⁰⁹ Ibid. p. 79.

contenido, actuando por consiguiente como un catalizador histriónico y guía de aprendizaje.¹¹⁰

Asimismo, a mediados de la década de los noventa, el boom del internet estimulo la creación de una comunidad internacional de escritores. Ésta, ha logrado beneficiar a miles de simpatizantes al establecer una red de información, comunicación y colaboración sin precedentes. Similar al sistema de metro, esta red ha posibilitado la circulación de miles de graffiti de una manera sencilla, segura e inmediata. Razón por la cual, el ciberespacio ha sido considerado como uno de los puntos de mayor inflexión en la práctica de la escritura.

Con relación a lo anterior, cabe resaltar algunos portales web que se han ocupado de documentar la historia del graffiti, y en ciertos casos, las actuales prácticas de algunos escritores. Hay que señalar que la mayoría de estos portales reivindican la participación de los escritores adscritos, así como reconocer el carácter fundacional de muchos de ellos, considerándolos como los padres del graffiti o bien *old school kings*.

En el año de 1994, la página web *Art Crimes*, se establece como el primer portal de internet especializado en graffiti.¹¹¹ Su propósito es preservar la historia del graffiti debido a que en muchos países esta práctica es considerada ilegal, razón por la cual, resulta difícil crear publicaciones al respecto e incluso mantener a salvo los archivos personales.

Por otro lado, en el año de 1998, surge la página web *@149street*.¹¹² Ésta es una alegoría a la estación de metro de la calle 149-Grand Concourse del Bronx, último punto de reunión de los escritores neoyorkinos de la década de los ochenta. Dentro de este portal puede encontrarse información referente a la historia del graffiti, escritores y crews de la ciudad de Nueva York. También, este sitio ofrece acceder a una cantidad importante de páginas especializadas en graffiti, tanto de la ciudad de Nueva York como de otras ciudades del mundo. Así, como la posibilidad de establecer contacto con los creadores del portal.

Otro ejemplo similar a los anteriores es la página *subwayoutlaws*.¹¹³ Que,

¹¹⁰ Habría que señalar que, muchos escritores consideran que estas publicaciones son vehículos ilegítimos hacia la fama, manifestando que los escritores reales bombardean trenes y no revistas.

¹¹¹ *Artcrimes* [en línea] [fecha de consulta: 8 de agosto de 2017]. Disponible en: <https://www.graffiti.org/>

¹¹² *@149st* [En línea] [fecha de consulta: 18 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://www.at149st.com/>

¹¹³ *Subwayoutlaws* [En línea] [fecha de consulta: 15 de agosto de 2017] Disponible en: <http://www.subwayoutlaws.com/>

como sugiere, presenta un importante registro en torno a las prácticas de algunos de los primeros escritores de graffiti neoyorkinos, así como algunas entrevistas con ellos y un salón de la fama que incluye a todos los escritores de graffiti que han existido en Nueva York. También, este portal incluye la historia del graffiti escrita por ellos mismo, además de albergar un considerable archivo fotográfico de sus prácticas. Desde la década de los setenta hasta la fecha, este acervo fotográfico incluye imágenes de los personajes más afamados de ese entonces.

Por último, habría que señalar las siguientes páginas web *exvandals.com*¹¹⁴, *woostercollective.com*¹¹⁵ y *ekosystem.com*.¹¹⁶ Éstas, al igual que las anteriores, registran los trabajos de algunos de los primeros escritores de graffiti y de las prácticas actuales de otros. Así, como la documentación de la escena nacional e internacional y el establecimiento de una red de comunicación global.

Mientras tanto, en íntima correlación a las anteriores observaciones, el interés de distintas galerías de arte por difundir las obras de los escritores de graffiti tanto en América como en Europa, alentó drásticamente la expansión y transfiguración de esta práctica. De ahí que, como resultado a este folclórico bullicio, miles de personas pertenecientes a las artes plásticas y el diseño gráfico desarrollaron una amplia inclinación en torno al graffiti.

Como resultado a esta disposición, a mediados de la década de los noventa, florece una de las etapas más peculiares en el desarrollo del graffiti, la polémica coyuntura conocida como Street Art.¹¹⁷ Esta singular divergencia, caracterizada principalmente por la diferencia en la imagen, forma y técnica de los estándares de la escritura, destaca el resquicio ocasionado en las pautas culturales establecidas en el graffiti.¹¹⁸

¹¹⁴ *Exvandals* [En línea] [fecha de consulta: 17 de diciembre de 2016]. Disponible en: <http://worldwideurbanartfestival.blogspot.mx/>

¹¹⁵ *Woostercollective* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://www.woostercollective.com/#grid-view>

¹¹⁶ *Ekosystem* [En línea] [fecha de consulta: 9 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://home.ekosystem.org/>

¹¹⁷ Cabe señalar que, algunos autores consideran a este movimiento divergente como pos-graffiti. Dado que, responde al uso adecuado de la locución preposicional pos, en relación al disentimiento de las actividades de esta corriente y la escritura de graffiti. Igualmente, puede encontrarse entradas bajo los títulos neograffiti o street art.

¹¹⁸ Habría que mencionar que, algunos escritores consideran ilegítima y molesta la relación entre la escritura de graffiti y el street art. Dado que este último no representa la misma complejidad que el graffiti, debido a que su fabricación puede llegar a escalas masivas, casi comerciales, su ejecución es más sencilla y sus pautas culturales difieren en gran medida.

Un notable ejemplo que ilustra el carácter de este episodio, es el film titulado *Exit Through the Gift Shop*, conocido en español como *Salida por la tienda de regalos*. Esta cinta, realizada en el año 2010 por el *graffitero* británico Banksy, con el auspicio de Paranoid Pictures, es un interesante registro del nacimiento y desarrollo de este nuevo movimiento llamado street art. Así, como de una serie de opiniones controversiales en torno a la expansión de esta práctica, la coacción de la industria cultural, la banalidad del arte y la cultura, entre otras.

El desarrollo de la película gira en torno a la fortuita documentación que Thierry Guetta, Mr. Brainwash, realiza del movimiento del street art. Iniciando con su primo Space Invader en el año 1999, Guetta logra registrar a varios exponentes de este intrigante mundo underground. Seizer, Ron English, Dotmesters, Swoon, Borf, Buffmonster André, Zeus, Shepard Fairey o el enigmático Banksy. Son solo algunos personajes que le darán vida a esta crónica.

Figura 34. Portada de la película *Salida por la tienda de regalos*.



Fuente. Banksy, *Exit Through the Gift Shop*. [BD]. Reino Unido/Estado Unidos de América: Paranoid Pictures. 2010.

Un aspecto a destacar de este film, es el trato narrativo que recibe la historia del street art, en el cual es posible notar los criterios y funciones que éste cumple entre sus practicantes, así como resaltar el interés del mundo del arte por esta práctica, determinando los altos precios de las obras de distintos artistas urbanos.

“Los personajes que le dan vida a otros personajes, el lenguaje, la calle y el peligro que esto representaba...la verdadera historia del street art, el cual no va por el dinero, ni la fama, sino por algo totalmente diferente”... “Con coleccionistas queriendo entrar en este sensacional nuevo mercado, el arte urbano se convirtió en un gran lujo, ocasionando que cualquier coleccionista de arte contemporáneo

que se apreciara tuviese que tener un Banksy u otro artista urbano re/conocido, de lo contrario no estaría completo”.¹¹⁹

Otro de los temas que distingue la película, es el interesante desarrollo de este movimiento a partir de la correlación entre distintos agentes, la industria artística y la mass media. Así, como subrayar la paradoja cultural de la mainstream y dotar de realidad a la dualista frase newtoniana *a hombros de gigantes*.

El film concluye con una serie de reflexiones que Banksy plantea en torno a la trascendencia y trivialidad del street art y el arte en general.

“A la mayoría de los artistas les lleva años desarrollar su estilo. Thierry parece haberse saltado esos pasos... No sé qué significa el éxito de Thierry en el mundo del arte, tal vez Thierry era un genio en sí mismo. O quizá tuvo suerte... quizá el arte sea un chiste. No creo que Thierry se haya atendido a las reglas en alguna forma, pero entonces no parece haber regla alguna. Siempre solía animar a la gente a que hiciera arte, solía pensar que todos debían hacerlo... Eso ya no lo hago”.¹²⁰

En el año 2004, Nicholas Ganz -Keinom- pintor, diseñador y escritor de graffiti alemán, publica su primer libro titulado *Graffiti: Arte urbano de los cinco continentes*. El cual, es una visión panorámica a escala global de la comunidad internacional de escritores de graffiti de las décadas de 1990 y 2000. Con más de doscientas fotografías, esta obra ilustra el trabajo de aproximadamente ciento ochenta escritores internacionales, a partir de los cuales, Ganz reconoce al hiphop como el encargado de esparcir el graffiti de los escritores neoyorkinos por Europa.

“...sólo con la llegada del hiphop se produjo el auténtico despegue del movimiento del graffiti europeo. La mayor parte del graffiti en este continente estaba basado en el modelo estadounidense, que sigue siendo el más popular actualmente. Con el hiphop, el graffiti se introdujo en casi todos los países occidentales u occidentalizados y luego posteriormente a lugares más lejanos”.¹²¹

119 Banksy, *Exit Through the Gift Shop*. [BD]. Reino Unido/Estado Unidos de América: Paranoid Pictures. 2010.

120 Ibid.

121 Ganz, Nicholas, *Graffiti: Arte urbano de los cinco continentes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. p. 9.

Por otra parte, esta publicación destaca la existencia de artistas que, desde la década de los noventa, exponían sus obras en la calle. Al mismo tiempo, de referirse a sus prácticas bajo el concepto de posgraffiti, neograffiti o street art. Esto, debido a la connotación vandálica que adquiere la categoría de graffiti entre sus practicantes y a que algunos sujetos no se autodefinan como escritores de graffiti sino como artistas urbanos, diseñadores o simples transeúntes.

“Las letras solían predominar en el graffiti, pero hoy en día la cultura se ha ampliado: se exploran nuevas formas y han comenzado a proliferar personajes, símbolos y abstracciones. Durante los últimos años, los artistas del graffiti han utilizado un abanico expresivo más amplio. El estilo personal es libre para desarrollarse sin ninguna clase de restricciones y se utilizan todo tipo de pinturas e incluso la escultura: pegatinas, posters, plantillas, aerografía, tizas. La mayoría de los artistas se han liberado de la dependencia exclusiva del bote de spray”¹²².

Por último, en el año 2006, Ganz publica su segundo libro titulado *Graffiti mujer. Arte urbano de los cinco continentes*. El cual, es un amplio registro de las obras de más de ciento veinticinco escritoras en todo el mundo. Este libro cuenta con comentarios de las propias escritoras y con textos introductorios de la escritora estadounidense Swoon y de la autora Nancy Macdonald.

Otro ejemplo que registra el desarrollo de esta coyuntura, es el libro titulado *Street Art. Graffiti, stencils, stickers, logos*, publicado en el año 2005, por el artista y diseñador gráfico Louis Bou. De igual modo que Ganz, esta obra que integra más de nueve mil fotografías tomadas en distintas ciudades del mundo, hace un amplio registro de la situación actual de la comunidad internacional de escritores de graffiti. Asimismo, dentro de ésta se documenta los distintos estilos y técnicas del street art: stickers, stencils, posters, mosaicos, personajes, texturas urbanas y todo tipo de intervenciones en la ciudad.

A partir de esto, el autor engloba a todas estas prácticas urbanas bajo el concepto de street art, definiendo a esta como:

“Todas las incursiones artísticas realizadas en el paisaje urbano y es un derivado directo de los graffiti que a finales de los años setenta eran pintados en los vagones de tren en Harlem (Nueva York). Muchos artistas denominan a este movimiento evolutivo: Post-Graffiti. Como toda evolución el Street art o Post-Graffiti ha traído

¹²² Ibid. p. 7.

consigo obviamente nuevas técnicas y estilos. Así los artistas utilizan además de los sprays y rotuladores de tinta permanente, a otras formas y materiales para llevar a cabo sus trabajos: plantillas, pegatinas, posters, pinturas acrílicas aplicadas con pincel, aerógrafo, tizas, carboncillo, collage a base de fotografías, fotocopias, mosaicos, etc... por otro lado muchos estudiantes y profesionales del mundo del diseño gráfico utilizan el arte callejero para dar a conocer su trabajo. El street art convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre”¹²³

En el año 2006, Bou publica su segundo libro bajo el nombre *BCN NYC: Street art revolution*, el cual es un inédito repertorio fotográfico del street art de las ciudades de Barcelona y Nueva York. Las cuales fueron tomadas durante el año 2005.

Finalmente, otra fuente que ilustra las circunstancias de este movimiento, es el libro titulado *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, publicado en el año 2006, por el Doctor en Historia del Arte Fernando Figueroa Saavedra. Esta obra es una extensa recopilación de diversos textos realizados entre 1998 y 2005, que incluyen artículos, conferencias, ponencias y capítulos de la tesis doctoral de Figueroa. Su objetivo, es abordar la práctica del graffiti a partir de diversos puntos de vista, con la intención de generar una aproximación al mismo fenómeno. Esto, para plantear diferentes aspectos históricos, estéticos, artísticos, antropológicos, políticos o éticos concernientes al graffiti contemporáneo.

Un aspecto a destacar de este trabajo, es el énfasis que el autor le otorga a al sentido de graffiti, restringiéndolo de sus características urbanas, gráficas o artísticas. Lo cual, le posibilita centrar al concepto de forma general en cinco puntos: medio de expresión o de comunicación; uso de técnicas directas o indirectas; carácter lúdico, estético, informativo, ideológico o ritual; actuación transgresora; y naturaleza efímera. Figueroa determina su definición genérica de la siguiente forma:

“En general, el graffiti es un fenómeno revulsivo, guiado por el principio de la transgresión y ligado a la civilización, a la instauración de la cultura urbana, a la oficialización de la lengua y la regulación de

¹²³ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 78.

la vida humana. Indudablemente, sin la existencia de este factor de ordenación de los modos de comunicación el graffiti no podría generarse”.¹²⁴

Por otra parte, Figueroa reconoce la existencia de distintos tipos de graffiti ajenos al núcleo de la actividad e influencia del graffiti neoyorkino, los cuales pueden ser calificados como graffiti firma. Sin embargo, sostiene que el uso de esta noción produce de gran desconcierto a la hora de profundizar en el tema, por lo que prefiere denominarlos como autóctonas.

De igual forma, el autor resalta la implicación que el movimiento hiphop tuvo en el desarrollo del graffiti, asintiendo con esto el concepto Graffiti hiphop, HHG, la cual considera es la heredera directa del tagging neoyorkino. No obstante, aunque reconoce la integración del tagging dentro del movimiento cultural hiphop, advierte que ambas nociones –tagging y graffiti hiphop- no son la misma cosa. Razón por la que previene el uso general indiscriminado de esta denominación.

Otro aspecto a mencionar de esta obra, es el trato que se le da a todas las categorías de graffiti desde el marco de la innovación. De forma que el autor considera a ésta como el fundamento clave sobre el cual se recogen una serie de características básicas, pudiéndose observar el componente ritual presente en cualquiera de las tipologías que señala.

“...no representan más que la reunión reformulada de un conjunto de tipologías tradicionales de tal forma que constituyen una renovación de la acción y el paisaje graffitero. De este modo, se observa que asientan sus bases en tres tipologías graffiteras claves para comprender su génesis: la infantil, la delictiva y la de minorías étnicas”.¹²⁵

Como resultado a todo lo anterior, Figueroa admite que la naturaleza del graffiti como medio sobrepasa el carácter de una actividad productiva, implicando así:

“Un actuar, una intención, una voluntad, un compromiso, una rebeldía, siendo como es un medio creativo de expresión o comunicación ajeno a la cultura institucional y al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estéticos-musicales. Así, el graffiti desde su faceta mediática, en el

¹²⁴ Figueroa, Fernando, *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Publidisa, Madrid, 2006. p. 42.

¹²⁵ *Ibid.* p. 44.

marco de lo ilegal o de lo improcedente, impertinente o indecoros, no se queda sólo en lo estético, sino que, dadas sus implicaciones transgresoras, llega a abordar una ética e, incluso, una política. No obstante no lo hace desde un marco formal ideológico a escala colectiva, sino que parte de la sensibilidad intuitiva de individualidades creativas aunadas bajo un espíritu común”.¹²⁶

Razón por la cual el autor considere al graffiti como *“una formulación o conjunto de formulaciones semejantes que alcanzará su máximo valor cuando convierta su práctica tradicional en un subversivo proyecto alternativo de cómo se tiene que vivir lo cultural y que tiene en la autoafirmación individual su principio animador: el Graffiti Move , GM”*.¹²⁷

A propósito de esto, es pertinente mencionar que, según Figueroa, el Graffiti Move encuentra sus orígenes históricos en el tagging. Este, toma su entidad a partir de dos factores: Primero, su traspaso del soporte fijo al móvil, donde el tag evoluciona por competencia y superación personal, causado por el imperativo del getting up. En otras palabras, la transformación de esta práctica en lo que se conoce como Subway Art. Segundo, la consagración del estilo como medio para lograr el respeto y alcanzar la fama en un momento en que la proliferación del getting up fuerza la búsqueda de soluciones para hacerse ver.

Asimismo, el autor resalta la influencia que la cultura de masas tuvo en la expansión y arraigo del Graffiti Move en diferentes ciudades. Así, como la activa presencia que tuvo distintas modalidades de graffiti, propuestas estéticas y discursos artísticos, que plantean una acción en la calle.

Por otro lado, Figueroa considera impertinente las interpretaciones del graffiti y de los escritores de graffiti por parte de los académicos del arte.

“Los estudiosos del arte han tratado de entender el Graffiti Move como una desviación subsidiaria de las corrientes artísticas oficiales o como una corriente posmoderna o una tendencia englobante en la Transvanguardia, en esa engañosa ligazón que se fragua entre el Neoexpresionismo y el mundo del graffiti a través de las figuras olímpicas del Graffitismo, como Jean-Michel Basquiat o Keith Haring. Intentos absurdos que parten de la incorrección o la impertinencia a

¹²⁶ Ibid. p. 42.

¹²⁷ Ibid. p. 45.

*la hora de comprender qué es el graffiti, cómo es el mundo del graffiti y quiénes son los escritores de graffiti”.*¹²⁸

Acorde a todo a esto, Figueroa repara en el Graffiti Move como un movimiento artístico-vandálico que, autónomamente o en su estrecha vinculación con el movimiento hiphop, alcanza desde la década de los ochenta la categoría de movimiento internacional. El cual, muestra una complejidad incuestionable en sus códigos estéticos y comunicativos, en su organización comunitaria, su red de intercambio y su cultura material y conceptual, aun siendo acorde con su posicionamiento en la marginalidad cultural y con su formulación descentralizada. Asimismo, reconoce que:

“El mundo del graffiti desde su comportamiento colectivo se presenta como una *communitas* normativa y un mundo autocontenido o una región moral donde cabe toda serie de actitudes: el juego, el rito, lo espiritual, lo deportivo, el compromiso, la aventura, el idealismo, etc., hasta su concepción como una forma o filosofía de vida o su implicación en una determinada postura o proyecto ideológico y donde la intencionalidad artística o poética, en un estado protoacadémico, se congracia con la conducta delictiva desde lo lúdico, lo vitalista y lo sociopolítico. En definitiva, un movimiento a la vanguardia subcultural, con objetivos tanto particulares como sociales, que se convierte, ya maduro, en la manifestación visual de un movimiento social y cultural alternativo, más o menos estructurado, que nace de la calle y sobrevive en ella”.¹²⁹

De ahí que, el autor considere al Graffiti Move como *“esta transformación estrechamente ligada a los mecanismos y las influencias culturales que provocan la transformación de las manifestaciones subculturales en manifestaciones contraculturales que han de resolver su desarrollo necesariamente con la asunción de un compromiso político”*.¹³⁰

No obstante, Figueroa también repara en que en los orígenes del graffiti, los planteamientos sociopolíticos son nulos y todo se inserta en una serie de cuestiones de origen netamente cultural. De modo que, sugiere que a partir de la

¹²⁸ Ibid. p. 68.

¹²⁹ Ibid. p. 79.

¹³⁰ Ibid. p. 45.

maduración, la interconexión con otros movimientos sociales y con aquellos planteamientos ideológicos o intelectuales con inquietudes, modos o fines compartidos o compatibles, los escritores de graffiti podrán abrir sus mentes a otras visiones de la realidad que les rodea y su entramado.

Por último, Figueroa también busca realizar una definición del concepto de posgraffiti, la cual ubica en la década de los noventa, y sobre la que asegura, difieren formalmente de las directrices primordiales del tagging. En concreto, hace referencia a una serie de estrategias que incluyen la utilización de nuevas técnicas, soportes y materiales, además de una marcada experimentación gráfica. *“Estas estrategias iban en general en dos direcciones. La primera hacia la captación de la mirada del espectador, de dentro o fuera del mundo del graffiti, y la segunda, a cómo eludir el control o la represión de la acción graffitera”*.¹³¹

En definitiva, la eclosión de la actividad del graffiti a través de un medio tan cotidiano y subestimado como lo es la calle, fuera del ecosistema académico y artístico, representa una verdadera sorpresa cultural para el siglo del cambalache. Además, de advertir el brío de una manifestación informal situada en la marginalidad cultural que escapa del curso centro-periferia, rebasando todo tipo de fronteras y aprovechando para ello todo tipo de espacios liminales.

Asimismo, a partir de la necesidad de moldear conceptos, formas y leyes para conseguir una estructuración de un mundo de caos, permitiendo crear la posibilidad de acércanosle e inclusive calcularlo, implicarlo y hacerlo comprensible. La práctica del graffiti ha padecido una suerte de un efecto hidra, generando el planteamiento de reflexiones y argumentos en el seno de sus agentes y protagonistas. Razón de la discusión permanente en torno a su naturaleza y de la apropiación autóctona en distintas regiones del mundo.

¹³¹ Ibid. p. 198.

2.2 El mosaico del valle de México.

Como se ha observado hasta el momento, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la acción de escribir o dibujar en los muros o sobre cualquier superficie se ha consolidado en la práctica cultural conocida como graffiti. Por su parte, esta reivindicación existencial y apropiación estética ha traspasado todo tipo de límites, demandando el uso de los sentidos y la imaginación del público en general. Veamos ahora, el arribo y los mecanismos culturales mediante los cuales los escritores de graffiti del valle de México han logrado condensar estos referentes. Con el fin de identificar la institución de una cultural local de esta práctica, así como establecer las condiciones de producción, circulación y recepción de ésta.

En México, es difícil reconocer una historia del origen del graffiti, debido a que no hay datos precisos de su aparición. La hipótesis más recurrente en el siglo XX y la más aceptada en la bibliografía especializada, señala que éste ingresa por la región norte del país, haciendo escalas en distintas ciudades de Estados Unidos como San Francisco, San Diego y Los Ángeles. Así, la ruta continúa en ciudades del territorio nacional como Tijuana, Monterrey, Guadalajara y Aguascalientes.¹³² La cuales, como indica Valenzuela, contaban desde años anteriores con una importante presencia de la cultura chicana, representada por cholos.¹³³

Por consiguiente, algunos autores y escritores consideran que el graffiti llega al valle de México a mediados de la década de los ochenta. Arribando por la zona conurbada del Estado de México, la cual hace frontera con la Ciudad de México, éstos ubican a los municipios de Atizapán, Cuautitlán Izcalli, Ecatepec, Tlalnepantla o Nezahualcóyotl, como sitios de una fuerte asimilación de esta práctica. Asimismo, existen documentos que sugieren que las delegaciones de Iztapalapa e Iztacalco también forman parte de esta etapa de gestación.¹³⁴

Baste considerar, junto a Pablo Gaytán, que:

“la primera oleada de pintas/graffiti, se da en los ochentas, la cual es realizada por chavos que se van integrando a las pandillas juveniles, donde su función era más territorial, es decir, se circunscribía a un territorio espacial de acuerdo a lo que se reconocía

¹³² Cabe mencionar que, algunos escritores de graffiti consideran a Guadalajara como la ciudad donde se gesta la old school, la vieja escuela de escritores de graffiti mexicanos.

¹³³ Vease página 22.

¹³⁴ Cruz, Tania, *Voces de colores. Graffers, crews y writers: identidades juveniles en el defenío metropolitano*, tesis para obtener el grado de maestro en Antropología Social, CIESAS, México, 2003.

como el barrio. En ese sentido, la pinta monocromático chavobandesca hablará de las furias contenidas de los chavos ‘submetropolitanos’, de sus carencias de espacios juveniles y, sobre todo, de una acción comunicativa restringida al arraigo en el barrio”.¹³⁵

A propósito de esto, es pertinente mencionar que en México es común relacionar al graffiti de los escritores con el realizado por los chavos banda, referentes contemporáneos. Estos, son agrupaciones juveniles que comenzaron a formarse a principios de la década de los ochenta, como forma de contención a la marginalidad y la desigualdad social que definía la zona periférica de la ciudad de México. A partir de la difusión de los medios de comunicación, este término estigmatizado y de uso despectivo, prontamente se asimilo por los jóvenes como un medio de identidad. Dentro del cual, la banda ocupa el símbolo de familia y el espacio de colaboración y recreación.¹³⁶

Como se ha revisado, previamente en la ciudad de Nueva York, en la década de los setenta, ya se presentaba esta inclinación en relacionar las inscripciones de las pandillas con los graffiti de los escritores. Sin embargo, tanto en Estados Unidos como en México, un importante contraste en el objetivo de la actividad de estos movimientos se halla en las características del Getting-up, el estilo y la transterritorialidad de la escritura de graffiti. De ahí que, uno de los elementos significativos de los escritores sea re-conocer y convivir en otros espacios, posibilitando la interacción social entre jóvenes de distintos barrios o colonias. Así, como identificar actividades en diversos circuitos alternativos a la cultura oficial.

*“Los jóvenes de los noventa rebasan adscripciones territoriales, y avanzan sobre la ciudad para (re)apropiársela, (re)semantizarla y reafirmar su dominio simbólico sobre el orden que los estigmatiza y los excluye”.*¹³⁷

¹³⁵ Mendoza, Víctor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 85

¹³⁶ Reguillo, Rossana, *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, ITESO, México, 1995.

¹³⁷ Mendoza, Víctor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 88

En virtud de lo anterior, algunos escritores consideran que, a partir del arribo del graffiti por la zona periférica del valle de México, éste obtuvo su mayor momento de gestación en la ciudad a principios de la década de los noventa. Esto, gracias a los constantes flujos nacionales e internacionales que, desde el sector conurbado, fueron abriendo paso entre diversos espacios culturales hasta llegar al corazón de la capital, para después ser redistribuidos hacia el interior de la república.

Gracias al establecimiento de este vaso comunicante, realizado de manera personal entre escritores de otras ciudades, principalmente San Diego, Los Ángeles, Tijuana y Guadalajara, se reafirma la estructura y códigos del origen neoyorkino de esta práctica en el valle de México. Esto, a partir de la información de los aspectos técnicos, estilísticos e ideológicos, contenidos en los documentos y materiales referentes a la práctica del graffiti, *el deber ser*.

A partir de la segunda mitad de la década de los noventa, el desarrollo de un *movimiento* de graffiti local ya se percibía en el valle de México. En sus inicios, este era un movimiento de vanguardia alternativa con esencia contestataria e ilegal, la cual fijaba como uno de sus principales objetivos dejar una sustancial marca sobre cualquier tipo de estructura, tanto social como arquitectónica. Estas marcas declaraban la falta de respeto, la incredulidad y el repudio que las primeras generaciones de escritores de la ciudad de México sentían hacia el Estado-Nación, el orden político-económico y todas sus instituciones.¹³⁸

Cabe destacar, que para la mayoría de los mexicanos, la década de los noventa representa una fuerte crisis económica, política y social gestada durante la administración de Carlos Salinas de Gortari. Asimismo, esta coyuntura estuvo marcada por la aparición del EZLN y la entrada en vigor del TLCAN, el primero de enero de 1994. En ese mismo año, veinte días después de que Ernesto Zedillo Ponce de León tomara posesión de la presidencia de la república, se anunciaba una fuerte devaluación del peso ante el dólar.¹³⁹

Es a partir de este escenario de crisis, que el valle de México se convierte en un perfecto caldo de cultivo para el pleno desarrollo de la práctica del graffiti. Donde, cientos de escritores ilegales plenamente identificados con las demandas sociales, le declaran la guerra al gobierno federal, a la par que lo hacía el EZLN.

¹³⁸ Cabe señalar que, en aquellos años la mayoría de los escritores del valle de México se referían a la escena local con el término *movimiento*, identificándose plenamente con el resto de los escritores de graffiti del país y el mundo.

¹³⁹ Ackerman, John, *TLCAN y EZLN: veinte años* en La jornada, México, Enero de 2014. [En línea]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/01/06/opinion/016a1pol>

Esto se vio reflejando principalmente en la ofensiva contra el Sistema de Transporte Colectivo (STC) Metro; el Sistema de Transporte Eléctrico (STE), que en esos años administraba las líneas de Trolebuses y el Tren Ligero; la Red de Transporte de Pasajeros (RTP), antes conocida como Ruta-100; e inclusive el transporte público operado por particulares.¹⁴⁰

Asimismo, los planteles educativos y todo tipo de propiedad pública o federal fueron atacados, esto como parte de una estrategia de guerra de baja intensidad, implementada simultáneamente entre los escritores ilegales de toda la ciudad. Planteado décadas anteriores por los escritores neoyorkinos, el objetivo de esta guerrilla urbana era claro, apoderarse estéticamente de la ciudad.

Con base en esta herencia contestataria y las directrices en la escritura plenamente establecidas, cientos de jóvenes comenzaron a practicar intensamente el tagging durante sus trayectos y recorridos por la ciudad, irrumpiendo en el orden conocido por los ciudadanos mexicanos establecidos en el centro del país. Modificando rápidamente, a partir del carácter performativo de los escritores, la percepción del escenario urbano.

Mientras tanto, en esos mismos años, la estética y el léxico de la práctica global del graffiti arribaban al valle de México. Miles de tags, bombas, wild style y producciones empezaron a observarse sobre las paredes de la ciudad. Adquiriendo un matiz peculiar debido a las influencias culturales provenientes de la ciudad de Los Ángeles, así como por la codificación de símbolos autóctonos por parte de los escritores mexicanos. Éstos han caracterizado sus piezas por la incorporación de iconos alusivos a la identidad nacional y otros elementos pictóricos propios de las culturas mexicanas.

A propósito, en México la mayoría de las producciones, a diferencia del tagging, se realizaban de forma legal. De ahí que, algunos escritores se dedicaran a realizar sus prácticas exclusivamente en paredes facilitadas por sus propietarios. Este hecho marcó un cambio estructural dentro de la configuración de los escritores, dando espacio a una estructura dialéctica compuesta por escritores tanto legales como ilegales. Asimismo, en virtud de lo anterior, el patrimonio contestatario obtenido hasta el momento empezó a deteriorarse gradualmente, motivando con ello que el movimiento de graffiti dejara de ser underground y comenzara a adquirir un carácter público.¹⁴¹

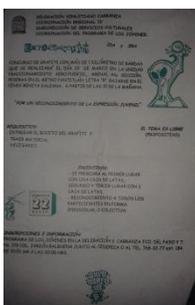
¹⁴⁰ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 140.

¹⁴¹ Ibid. p. 142.

Como resultado de lo anterior, la búsqueda y creación de nuevos espacios, junto a la experimentación de nuevas técnicas y materiales por parte de los escritores, empezó a hacerse cada vez más evidente. Esto se reflejó principalmente en las primeras *expo-graffiti*, donde diversos escritores provenientes de distintos puntos del valle de México e inclusive de distintas ciudades del país u otros países, se congregaban con el objetivo de realizar una exhibición de sus capacidades técnicas y estéticas dentro de la praxis del graffiti. Así, como producir redes sociales dentro de una comunidad nacional de escritores, al mismo tiempo de poner de manifiesto que el graffiti también podía realizarse de manera legal mediante la gestión de espacios públicos como parques o deportivos.

EN MAYO DE 1995 SE ESCRIBE CON AEROSOL LA PRIMERA EXPO-GRAFFITI EN LA CAPITAL DEL PAÍS, ORGANIZADA POR JOVENES MEXICANOS CON LA PARTICIPACIÓN ACTIVA DE SKPE, SKETCH, RANCHO, TIKUS (GUANATOS), ROMAN, FLY, YEISON, CEPS Y MR.NUKE.¹⁴²

Figura 35. Expo-Graffiti realizada el 22 de marzo de 1998 en la Delegación Venustiano Carranza. Distrito Federal. México.



Fuente. Humo, SF crew, 2017.

Debido al cada vez más impetuoso carácter público que ambicionaban los escritores, pronto éstos empezaron a apropiarse de todo tipo de espacios urbanos y culturales disponible en la ciudad. Desde eventos masivos dedicados a diversos géneros musicales, hasta el histórico Tianguis Cultural del Chopo.

¹⁴² Ibid. p. 143.

Con respecto a esto, el graffiti en México fue expandiéndose y vinculando entre los jóvenes por medio del fulgor del ska, rock urbano y punk. Reproducido en decenas de éstas tocadas masivas por diferentes barrios y deportivos, el arribo del graffiti al valle de México no represento una estrecha relación con el movimiento hiphop, a diferencia del auge que obtuvo en Nueva York y Europa. De ahí que, estas actividades, junto al ejercicio del skateboarding, fueran prácticas paralelas entre los jóvenes que desarrollaban graffiti.

Uno de los puntos de encuentro más importantes tanto de las primeras, como de las actuales generaciones de escritores en la ciudad de México, es el Tianguis Cultural del Chopo. Esto, debido a que este espacio acogió involuntariamente a los primero distribuidores de los materiales necesarios para la práctica del graffiti. Asimismo, por ser un escenario de y para las culturas alternativas, principalmente la cultural Rock, movimiento responsable de la creación de ese espacio en 1980.¹⁴³

Figura 36. Tianguis Cultural el Chopo: La lucha Sigue.



Fuente. MX CITY Guía Insider, Tianguis Cultural del Chopo: La lucha Sigue en Vida Capital, 2017. [En línea] [fecha de consulta 8 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://mxcity.mx/2017/10/aprender-defensa-personal/>

Figura 37. La ciudad rockea.



Fuente. MONTOYA, Humberto, HIGUERA, Adrian, SALDIVAR, Gabriela, *La ciudad rockea* en El Universal, 12 de Junio de 2017. [En Línea] [fecha de consulta 8 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://www.qhacer.com.mx/noticia/donde-pasear/13-04-2016/la-ciudad-rockea>

Años posteriores a 1987, fecha en la cual el Tianguis del Chopo se estableció en su sede actual, cientos de escritores iniciaron un circuito de producción y recepción de su práctica cultural. Esto, a partir de la comercialización underground dentro de los pasillos del tianguis; válvulas, marcadores, aerosoles, stickers, fanzines, videos, revistas, entre otras cosas. Así, como la realización de

¹⁴³ Ibid.

juntas semanales con el crew, alternar con otros escritores, intercambiar o enfrentar estilos, entre otros motivos por los cuales cientos de escritores acudían cada sábado.

Prontamente el tianguis se vio afectado por la presencia de los escritores, motivo por el cual otros movimientos, los organizadores y la comisión de vigilancia del Chopo optaron por alejar del tianguis a todo aquel que estuviera relacionado con el graffiti. Inclusive, cuando lo creyeron necesario, solicitaban el apoyo de las autoridades de la Vía Pública o Seguridad Pública del Gobierno del Distrito Federal. Por consiguiente, los escritores de graffiti optaron por establecerse en la periferia del tianguis mediante diversas plazas como *La Bodega*, *Plaza Peyote* o *El Chopo dentro del Chopo*.¹⁴⁴

Figura 38. Plaza Peyote.



Fuente. Plaza Peyote, 2017. [En línea] [fecha de consulta 8 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://kuuk.org/location/43272722>

En definitiva, la irrupción del graffiti en el valle de México modificó drásticamente la percepción de la urbe y el orden conocido por la sociedad. Lo que ocasionó el descontento de grandes sectores de la población y el desconcierto de otros movimientos alternativos. Posiblemente esto, junto a la estrecha relación que el graffiti fijó con el ska y el skateboarding, sea uno de los principales motivos en la estigmatización de los jóvenes practicantes de graffiti de aquella época.

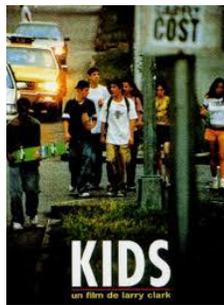
Baste con considerar, la generalización del término *SKATO*. Epíteto empleado entre la población del Valle de México, con intención de señalar indiscriminadamente a cualquiera que practicara skateboarding, graffiti o

¹⁴⁴
Ibid. p. 145.

escuchara ska. Asimismo, el uso de esta categoría se debía al similar estilo en la vestimenta de estos movimientos, tenis de piso, pantalones muy holgados, camisolas, rompe-vientos, sudaderas de gorro, todo tipo de gorras y gorros, etcétera.

Un referente que ilustra la figuración de éste término es el film estadounidense titulado *Kids: Vidas perdidas*, escrita por Harmony Korine y dirigida por Larry Clark, bajo la producción de Miramax en el año 1995. Dicha película se coloca como un importante referente entre la población juvenil de México, dado a la dramatización y reflexión que realiza en torno al estilo de vida de la juventud callejera, el abuso de las drogas y el sexo sin protección.

Figura 39. Portada de la película *Kids: Vidas perdidas*.



Fuente. Larry, Clark, *Kids: Vidas perdidas*. [DVD]. Estado Unidos de America: Miramax. 1995.

A partir del impacto en la expansión y apropiación de los diversos espacios miméticos y culturales del valle de México, en la segunda mitad de la década de los noventa, el movimiento de graffiti registro una de sus mayores etapas en su desarrollo local. Esto, prontamente se vio registrado por los mismos escritores, a modo de un archivo personal y característico del movimiento.

En el año 1999, aparece la primera publicación especializada en la difusión de las obras de los escritores de graffiti de la ciudad, *Clandestilo Graffiti Magazine*, producida por Ben Frank, un reconocido escritor de la ciudad de Los Ángeles. El objetivo de este magazine se centra en la reivindicación de dos de las principales características de la escritura de graffiti, la clandestinidad y el estilo. Así, como en la distribución de información en torno al graffiti y establecimiento de comunicación entre escritores de distintos países y la escena local.

Bajo la determinación de fomentar una red de comunicación entre escritores locales e internacionales, *Clandestilo* trae a pintar a México a Daim, un afamado escritor de graffiti alemán.

Figura 40. Portada del magazine *Clandestilo*.



Fuente. Frank, Ben, *Clandestilo*. N°0, México, 1999.

Otra de las principales publicaciones especializadas en el graffiti del valle de México fue *Aerosol Magazine*, la primera revista mexicana personalizada por escritores mexicanos, editada por Juan Manuel Armendáriz Zahuantla, Gustavo Vidal Gutiérrez y Oscar Aguilar Gómez, mejor conocido como FLY, experimentado escritor de Nezahualcóyotl. Este último se encuentra actualmente retirado de la práctica del graffiti, sin embargo sigue dedicando su vida a la difusión del movimiento nacional.

Cabe destacar, que dentro del primer número de *Aerosol Magazine*, la portada de éste resalta los sentimientos nacionalistas adoptados por los escritores del valle de México. Mismos que en aquellos años se reflejaban en la iconografía incluida dentro de las piezas de algunos escritores de graffiti mexicanos. Imágenes prehispánicas, revolucionarias o relacionadas a las historias locales, se volvieron recurrentes dentro de la semiología autóctona de algunos graffiti.

“El primer número de *Aerosol Magazine* muestra es su portada una fotografía de la Pirámide del Sol, ubicada en Teotihuacán, mejor conocida como la Ciudad de los Dioses. En la parte superior de la portada se encuentra impreso en alto relieve, con letras doradas, el logotipo de la revista. La tipología de este corresponde a la topografía clásica de las ‘piezas’ de los escritores. La letra ‘o’ intermedia se encuentra sustituida por la cara de Tonatiuh, quien representa al sol dentro de la cosmovisión Mexica”.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ibid. p. 152.

Otro aspecto a mencionar de este ejemplar, es el extenso registro fotográfico del movimiento de graffiti en México. Así, como la incorporación de un artículo en torno a la génesis del graffiti y la ruta que éste había seguido desde la ciudad de Nueva York hasta la de México. Además, de mencionar la fundación de una red de comunicación entre escritores locales y escritores estadounidenses de principios de la década de los noventa.

Por otra parte, se señala las diferencias entre los graffiti preexistentes en el valle de México y los realizados por los escritores. Así, como incluir dos artículos, uno dedicado a las entrevistas realizadas a los integrantes del Central Crew y otro relacionado a la documentación de los cuatro elementos del hip-hop, resaltando la participación de las mujeres dentro de este movimiento.

Aunque Aerosol Magazine dejó de editarse tras la publicación de algunos números, FLY continuó editando su propia revista bajo el nombre *Kolors*, dentro de la cual se aprecia un amplio registro de diversas obras de todo el país. A propósito, cabe señalar que Oscar Aguilar ha mantenido su participación activa en la organización de eventos de graffiti en diversos puntos de la ciudad, dentro de los cuales destaca su importante intervención en el *Meeting of Styles*, encuentro de estilos en su traducción.¹⁴⁶

Otro de los documentos que registra esta importante etapa en el desarrollo del graffiti nacional, es el fanzine *Arte Enlatado*, publicado por Pablo Barrera, hermano mayor de Sketch. Pablo Barrera, mejor conocido como Don Pesado, es un reconocido personaje dentro de la historia del graffiti del valle de México. Esto, debido a ser uno de los primeros distribuidores de material en el Tianguis del Chopo y editor de *Arte Enlatado*.

Este fanzine se caracterizó por comprender un amplio registro fotográfico, la mayoría bajo la autoría de Don Pesado, de diversos sitios de la ciudad. Así, como la documentación de las expo-graffiti, que para aquellos años ya eran abundantes e incluían la presencia de escritores provenientes de otros países. Igualmente, la activa participación de mujeres dentro de la práctica del graffiti y la actividad ilegal tenía lugar dentro del fanzine.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Vease página 129.

¹⁴⁷ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 154.

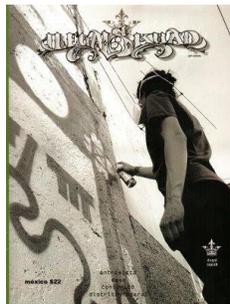
Figura 41. Portada del fanzine Arte Enlatado.



Fuente. Barrera, Pablo, *Arte Enlatado*. N°1, México, 1999.

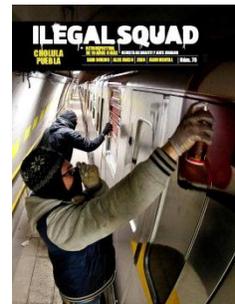
Por otro lado, en el año 1995, surge el magazine *Ilegal Squad*. Este, tras cinco publicaciones, ha logrado establecerse como una revista de circulación nacional. Aser7, dueño de *ilegal squad* -también marca de pinturas en aerosol- es uno de los primeros escritores dedicados a la distribución de válvulas, marcadores y pintura en aerosol en las plazas comerciales establecidas alrededor del Tianguis del Chopo.

Figura 42. Portada del magazine Ilegal Squad.



Fuente. *Ilegal squad* N°1, 1995.

Figura 43. Portada del magazine Ilegal Squad.



Fuente. *Ilegal squad* N°76, *Issuu* [En línea] [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013]. Disponible en:
https://issuu.com/ilegalsquad/docs/ilegal_squad_issue_76

Tras unos años sin la publicación física del magazine, el equipo de *ilegal squad* anunciaba en el año 2013 su incorporación a una nueva etapa digital, con la

edición número 76. Bajo un esquema de difusión gratuita, el magazine se disponía a revelar la fuerza y vigencia que el internet proporcionaba al graffiti nacional.¹⁴⁸

Definitivamente, estas primeras publicaciones especializadas en la difusión de las obras de los escritores ocasionaron la pauta en la creación de diversos fanzines y documentos dedicados a la documentación del movimiento nacional. Por ejemplo: *Adicción, Antrax, Bombardiers, Cuernalata, Contracultura, Graffiare, Graffiti Vandals, Graf City, Kabrafanzine, Rayarte, Graffiti Arte Popular, Virus, En la Mira, Out Line, Riesgo, Time War in México, Vision Art, Wild Style, Zona Urbana Works*, entre otras.¹⁴⁹

Simultáneamente a estas publicaciones impresas, en el año 2001 se produce el primer video documental en torno a las prácticas de los escritores del valle de México. *Nacional Graffiti*, es un documental editado en formato VHS, bajo la producción de MEXSIDE FAMILIA y CUKO, TOA crew, otro de los primeros escritores dedicados a la distribución de material en el Tianguis del Chopo. Este video, bajo el patrocinio de Fuckers Street Wears y M-43, resalta de forma explícita el estado nacionalista del movimiento de graffiti de la ciudad. Asimismo, de registrar la estructura dialéctica del graffiti legal e ilegal.

Un aspecto a destacar de este documental, es la advertencia que señala al principio, la cual indica que *“las hazañas mostradas en este video fueron realizadas por profesionales. No intentes realizarlas en tu hogar, paredes o superficies de tu ciudad”*.¹⁵⁰ Además, de anotar que los productores no se hacen responsables de los daños causados a propiedades públicas o privadas durante la realización del video. Asimismo, cabe resaltar que durante esta introducción se escucha repetidamente en voz en off la leyenda *“El graffiti es un crimen”*.¹⁵¹

A lo largo de esta producción se registra diversos aspectos de la condición del movimiento graffitero, las estrategias utilizadas por los escritores ilegales a la hora del bombing, acciones en pasos peatonales, túneles del STC, camiones de transporte público, anuncios espectaculares, patrullas, vagones del tren ligero,

¹⁴⁸ *Illegal squad N°76, Issuu* [En línea] [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013]. Disponible en: https://issuu.com/ilegalsquad/docs/illegal_squad_issue_76

¹⁴⁹ Valle, Irene, *Graffiti: símbolos clandestinos en las paredes. Un abordaje etnológico sobre la cultura del graffiti hip-hop en la sobre modernidad*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2004. p. 137.

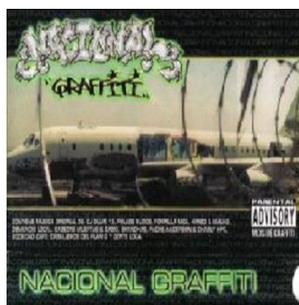
¹⁵⁰ MEXSIDE FAMILIA & CUKO, TOA crew, *Nacional Graffiti*. [DVD]. México: 2001.

¹⁵¹ *Ibid*

parques públicos, entre otros espacios urbanos. Igualmente, se documentan algunas expo-graffiti y expo-mujeres producidas entre los años 1999 y 2000, así como la conciliación de una barda con sus respectivos dueños, esto como una de las estrategias utilizadas para lograr una aceptación de un público cada vez mayor. Por último, se muestra las intrépidas hazañas en el ataque en un avión estacionado en el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México y el STC.

Ostle, Ermak, Froks, Akuma, York, Ollin13, Konde, Drake, Patron, Adeas, Bice, Sert, Recia, Heart, Tenk, Sner, Avske, Smash, Sone, Rewa, Show, Joker, Sketch, Aser7, Junior, Koka, Spark, Krater, Humo, Mon, Pare, Front, Queso, Spers, Pier, Ktom, Acros, Kubo, Fash, Klón, Okton, Eriak, Sire, Grave, Pulso, Krash, Joner, Diker, Fish, Cash, Sert, Score, Abske, Adren, Tribe, Daim-Alemania y Ekla-Francia, son algunos de los escritores que le darán vida a este documental. Narrando las dificultades de su cotidianidad e incursiones urbanas realizadas en conjunto a su crew.

Figura 44. *No queremos la paz sino la victoria*. Portada del documental Nacional Graffiti.



Fuente. MEXSIDE FAMILIA & CUKO, TOA crew, *Nacional Graffiti*. [DVD]. México: 2001.

De igual modo que la documentación realizada en la ciudad de Nueva York, la elaboración de estos videos e impresiones nacionales motivo la intensa difusión de la práctica del graffiti. Estas autoediciones y registros personales trasladaron las pautas culturales establecidas, así como el sincretismo autóctono y nacionalista, al interior de su contenido. Interviniendo por consiguiente como un catalizador histriónico y guía de aprendizaje para las futuras generaciones.

A finales de la década de los noventa y principios del nuevo milenio, las investigaciones sociales publicadas en torno al movimiento del graffiti en México eran escasas. En general, éstas consistían de pequeños artículos que hablaban de graffiti, así como tesis a nivel licenciatura que abordaban el tema desde diversas perspectivas sociales.

Una de las primeras perspectivas abordadas en estos documentos concierne a la exclusión y pobreza en torno a los jóvenes urbanos y escritores de graffiti. En el año 1988, Blanca M. Gonzales Lima presenta su tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación *El graffiti como recurso comunicativo de grupos juveniles marginados*. Dentro de este trabajo, la autora considera al graffiti como una “manifestación clandestina que pretende dar a conocer públicamente nombres, hechos, ideas o sentimientos que se profesan a través de mensajes gráficos sobre una pared o muro, caracterizado por la rapidez y espontaneidad en su realización”.¹⁵² Asimismo, se considera a esta práctica como el medio por el cual las pandillas se reafirman, produciendo mensajes dirigidos a otras bandas; un estado de regresión cultural producido por faltas de espacios de expresión.

Por otra parte, José Manuel Valenzuela Arce comenta en su publicación *Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti*, que el graffiti “remite a nuevos usos de los espacios públicos que se desarrollaron con la urbanización; involucra una disputa simbólica por la definición del rostro de los espacios y su connotación legal o ilegal frecuentemente se deriva tan sólo del grupo que lo realiza”.¹⁵³ De igual forma que en su artículo *El Cholismo en Tijuana (Antecedentes y Conceptualización)*, Valenzuela distingue el muralismo chicano y el graffiti cholo-placazo del graffiti de los escritores, resaltando su carácter trasclasista.¹⁵⁴

Por último, Emma Manzano con su tesis *El graffiti como medio de expresión de los chavos banda de ciudad Netzahualcóyotl*, analiza al graffiti como “una expresión inherente a la cultura de la pobreza inmersa en la apropiación de espacios para la comunicación subalterna”.¹⁵⁵ Concluyendo que esta práctica es una expresión del grupo marginado conocido como banda. El cual, por medio del graffiti manifiesta su forma de vida, expectativas y demandas sociales.

Otra de las perspectivas abordadas por los científicos sociales en aquellos años, corresponde a la interpretación del graffiti como medio de comunicación y expresión alternativa. En el año 1995, Sara Ocaña Hernández explica en su tesis

¹⁵² González, Blanca, *El graffiti como recurso comunicativo de grupos juveniles marginados*, tesis para obtener el grado de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias políticas y Sociales, México, 1988.

¹⁵³ Valenzuela, José, *Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti*. Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara, El Colegio de la Frontera Norte, México, 1997.

¹⁵⁴ Véase página 23.

¹⁵⁵ Mendoza, Víctor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 22.

de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva *Gritos de urbanidad: el graffiti en nuestra Ciudad*, que el graffiti es un sistema social el cual constituye signos sociales determinados por su expresión y contenido, trascendiendo como un medio de comunicación alternativo.¹⁵⁶

Asimismo, la tesista Norma Montes con su trabajo *El graffiti medio de comunicación*, expone un interesante estudio en torno al graffiti como medio de comunicación. Esto, a partir de la creación de una tipología orientada por el contenido del mensaje de los graffiti: propagandístico, firma individual o grupal, iconográfico, intimista y poético.¹⁵⁷

A propósito de esto, el análisis realizado por Norma Montes es muy interesante, esto, ya que en efecto el graffiti encierra una categorización dentro de sus diversos tipos de mensajes, así como también a quien van dirigidos. No obstante, esta interpretación corre el riesgo de incluir todo tipo de inscripción informal bajo la categoría general de graffiti¹⁵⁸, desde un rotulo comercial hasta una inscripción política o una marca en un baño.¹⁵⁹

En ese mismo sentido, el estudio *El nombre propio y el diálogo: Las formas lingüísticas del graffiti* del tesista Jesús María Pineda, expone un atractivo análisis de campo de la colonia Isidro Fabela, la Carrasco, ubicada en el sur de la ciudad. Así, como los graffiti realizados por los estudiantes de la ENHA.¹⁶⁰

Por último, existen estudios en torno a la semiótica, retórica, informática y hermenéutica del graffiti del valle de México. Estos ensayos de Ma. Adela Hernández y Salvador Mendiola, revelan la importancia de la carga política de algunos graffiti, a partir de su carácter como una moda generalizada a nivel mundial, un delito popular organizado y desobediencia civil y una marca del conflicto urbano. Además, de enfatizar en el graffiti como un arte radicalmente posmoderno y libertario.¹⁶¹

¹⁵⁶ Ocaña, Sara, *Gritos de urbanidad: el graffiti en nuestra Ciudad*, tesis para obtener el grado de licenciada en periodismo y comunicación colectiva. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 1995.

¹⁵⁷ Montes, Norma, *El graffiti medio de comunicación*, tesis para obtener el grado de licenciada en ciencias de la comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de ciencias políticas y sociales, México, 2000.

¹⁵⁸ Vease capítulo uno.

¹⁵⁹ Encontramos una interesante relación con este análisis y el realizado por el Doctor Armando Silva en su estudio *Graffiti: Una ciudad imaginada*. Silva Tellez, A. (1988). *Graffiti: Una ciudad imaginada*. Segunda edición. Bogotá, Tercer Mundo Editores.

¹⁶⁰ Pineda, Jesús, *El nombre propio y el diálogo: Las formas lingüísticas del graffiti*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1992.

Posteriormente, se aborda una perspectiva en torno a la transgresión y estatuto jurídico de los escritores de graffiti. En el año 2003, Nelyda Hernández e Isaac Sánchez, presentan su tesis de licenciatura en sociología *El graffiti como expresión juvenil urbana*. Dentro de ésta, los autores consideran que los escritores ilegales actúan de forma rebelde debido al móvil de la transgresión ante lo establecido por las normas, la autoridad y las instituciones. Asimismo, consideran que esta actitud de transgresión se debe a la necesidad de exhibir habilidad y audacia frente a sus pares, persiguiendo prestigio y/o rivalidad simbólica. Por último, agregan que para los escritores ilegales el graffiti figura un mensaje no publicitario ni comercial, el cual no se somete a ninguna regla gramatical, permitiendo que una palabra o mensaje, sea escrito con una cantidad indefinida de letras y números; esto es, hacer uso de diversos caracteres que permitan leer fonéticamente una palabra o mensaje.¹⁶²

Por otro lado, en la investigación *El graffiti en México: ¿arte o desastre?*, de Ricardo Anaya Cortes, se presenta una interesante visión en torno al marco jurídico y sanciones concernientes a la práctica del graffiti. Dentro de este trabajo, el autor realiza una interpretación jurídica del artículo 399 del Código Penal Federal y del artículo 202 del Código Penal de Querétaro. Según Ricardo Anaya, la problemática social relativa al graffiti parte de tres consecuencias: el menoscabo patrimonial; la percepción humana, problema estético dentro del cual la percepción de la sociedad ante el graffiti es de miedo; y la influencia del graffiti en la comisión de delitos u otros ilícitos.¹⁶³

Otra de las perspectivas abordadas por las investigaciones sociales de aquellos años, corresponde a la visión del graffiti desde las áreas del diseño, el arte y el lenguaje visual. En el año 2001, Mabel Bello Salmeron sugiere en sus tesis de licenciatura en diseño gráfico *El graffiti como recurso alternativo para el diseño gráfico: estudio formal*, que el graffiti puede ser utilizado por diseñadores y comunicadores gráficos como un recurso alternativo dentro de sus aplicaciones, empleando los elementos visuales que éste usa.¹⁶⁴

¹⁶¹ Mendoza, Victor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 24.

¹⁶² Ibid. p. 25.

¹⁶³ Ibid. p. 26.

¹⁶⁴ Bello, Mabel, *El graffiti como recurso alternativo para el diseño gráfico: estudio formal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Diseño Gráfico. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2001.

Por otra parte, en el 2002 Jorge David Terrell Martínez comenta en su estudio *Graffiti, un movimiento pictórico*, que esta práctica es una expresión primitiva que ha sido trasladada a la modernidad, el cual al paso del tiempo ha ido tomando conciencia social. Asimismo, menciona que las inscripciones realizadas en las paredes antiguas parten de una necesidad imperiosa de comunicación entre el hombre, la cual se ocupa como un medio de herencia; esto es, precisamente las funciones del arte. Con base en lo anterior, Terrell Martínez afirma que el graffiti es una manifestación artística, ubicada dentro de un movimiento cultural urbano, y su lenguaje, a fin de cuentas visual, se basa en la estilización de la escritura y en su constante actualización.¹⁶⁵

Adicionalmente, en el año 2003 Ignacio Salvador Colin Moreno establece en su trabajo *Graffiti, un enfoque desde el diseño gráfico*, que la publicidad comercial y corporativa afecta al espectador de la misma forma que el graffiti lo hace; creando con esto, una globalización visual. Igualmente, considera una similitud entre el diseño gráfico referido a la comunicación urbana y el carácter del getting up y el anonimato de los escritores.¹⁶⁶ Lo cual, lo traduce en una homogeneización de espacios que violenta mediante una saturación visual el entorno urbano.¹⁶⁷

Otra perspectiva propuesta en estas primeras investigaciones sugiere al graffiti como medio dentro del proceso de identidad. En el año 2001, Claudia Cruz Nájera y Eva Lorena Martínez mencionan dentro de su investigación en torno a la psicología, que el graffiti aparece inevitablemente vinculado al entorno comunicativo en que surge y que éste es condicionado por el mismo. De ahí que, observen a esta práctica acorralada por las normas, códigos y comportamientos que les son ajenos. Una suerte de normalización dentro de una dimensión de relaciones sociales.

En consecuencia, las autoras consideran a los escritores como infractores al margen de estas relaciones, infringiendo las más elementales normas de convivencia haciendo uso de la palabra y un espacio simbólico que no sólo les pertenece, sino que les ha sido prohibido.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Terrell, Jorge, *Graffiti, un movimiento pictórico*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Artes Visuales. Universidad Autónoma de México. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2002.

¹⁶⁶ Colin, Ignacio, *Graffiti, un enfoque desde el diseño gráfico*, tesis para obtener el grado de licenciado en Diseño Gráfico. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2003.

¹⁶⁷ Cabe señalar, una interesante similitud entre este análisis y el artículo "Kool Killer. Les Graffiti de New York ou l'insurrection par les signes" del filósofo y sociólogo Jean Baudrillard. Véase página 35.

Por otro lado, las autoras mencionan que:

“el escritor de graffiti se apropia del elemento significante (forma), ya que no se preocupan por el elemento del significado en sus obras, es decir, su interés radica en que su obra sea vista y admirada, no que sea interpretada por su receptor. Dicha situación puede ser entendida a partir de que en las calles vemos cantidad de tags, bombas y piezas por distintos lados, donde la intención es verse, no necesariamente es un mensaje explícito o dirigido hacia alguien”.¹⁶⁹

Posteriormente, en el año 2004, Irene Imuris Valle Padilla establece en su tesis de licenciatura en etnología *Graffiti: símbolos clandestinos en las paredes; un abordaje etnológico sobre la cultura del graffiti hip-hop en la sobre modernidad*, que el graffiti contiene un discurso propio y representa por sí mismo información susceptible a la interpretación. De ahí que, sea considerado por la autora como un fenómeno cultural sincrético de distintos elementos y de diversas culturas, que responde a una serie de relaciones sociales particulares.¹⁷⁰

También, la autora sostiene que la clandestinidad continúa siendo el recurso estratégico que distingue al graffiti de otras pintas en muro. Así como, formar parte de una lucha ideológica de los espacios públicos y privados, de la historia oficial y no oficial o de lo legal e ilegal dentro de una sociedad. Para esto, define al graffiti como una expresión urbana de resistencia posmoderna, donde el arte de pintar las paredes se resignifica.¹⁷¹

En ese mismo sentido, Irene Imuris identifica tres características del graffiti que coinciden con el posmodernismo, en cuanto existe una sobreabundancia de tiempo, espacio y aspecto que marcan pautas de caracterización del graffiti contemporáneo. Reconociendo tres variables que se reproducen: fugacidad, hermetismo, heterogeneidad.¹⁷²

¹⁶⁸ Mendoza, Victor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 32.

¹⁶⁹ Ibid. p. 33.

¹⁷⁰ Valle, Irene, *Graffiti: símbolos clandestinos en las paredes. Un abordaje etnológico sobre la cultura del graffiti hip-hop en la sobre modernidad*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2004.

¹⁷¹ Ibid. p. 5.

¹⁷² Ibid.

Un año después, Ricardo Buil Ríos supone desde un enfoque pedagógico, que el graffiti se ubica dentro de un contexto de crisis de valores en que las nuevas generaciones crecen con parámetros diferentes a los convencionales y tradicionales, debido a la celeridad del tiempo y a la descomposición social.¹⁷³

Asimismo, considera al graffiti como una práctica que expresa la tensión que existe entre la identidad cultural y el entorno social globalizado. De esto, que el escritor se encuentre buscando de manera permanente referentes que lo hagan sentir presente. Esto es, que el individuo se encuentre rodeado de congéneres pero paradójicamente e irremediablemente solitario.¹⁷⁴

En último lugar, en ese mismo año, Judith Arreola Loeza propone en su trabajo de investigación al graffiti como un proceso de identidad, ya que considera a éste como un medio de expresión y una forma de comunicación alternativa. En consecuencia, la autora considera que los escritores de graffiti se encuentran en una constante búsqueda de comunicación con la sociedad por medio de esta práctica. Sin embargo, esta comunicación entre escritores y sociedad no se da, debido a que ésta los excluye. De ahí que, tome en cuenta a la sociedad como un sitio con reglas excluyentes e injustas que hay que romper para tener cabida y equilibrar... el proceso comunicativo.¹⁷⁵

Por consiguiente, Arreola Loeza supone que a partir de este contexto normativo es que se promueve e incentiva el anonimato dentro del graffiti, ya que en sí mismo éste es transgresor y por medio de él los escritores expresan su forma de concebir el mundo. De esto resulta, que la autora formule al graffiti como un fenómeno cultural que permite a los jóvenes manifestar su presencia en la ciudad y en esta sociedad.

Un aspecto que cabe destacar de la obra de Arreola, es el trato que le da al estudio del crew, dentro del cual considera a este formato de agrupación como un conjunto de amigos que salen a pintar a la calle. Por lo que respecta, para esta explicación la autora parte de dos supuestos que retoma de las caracterizaciones de los chavos banda, formulación propuesta por Rosana Reguillo. En primer lugar,

¹⁷³ Buil, Ricardo, *Graffiti, arte urbano: educación, cultura e identidad en la modernidad*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 2005.

¹⁷⁴ Ibid. p.

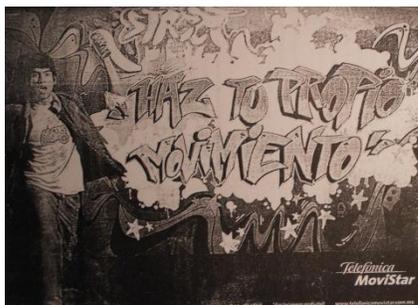
¹⁷⁵ Arreola, Judith, *El graffiti: expresión identitaria y cultural*, tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2005. p. 18.

los integrantes del crew prueban el sentir de la relación con los otros miembros, ya que pertenecer a un crew representa una carga simbólica, la cual permite consolidar al escritor su identidad individual al mismo tiempo de fortalecer la grupal. En segundo momento, los lazos afectivos establecidos dentro del crew proponen un modo de ser, de actuar y de relacionarse al interior y al exterior de éste. Así, como de forma de apropiación del mundo.

En definitiva, el trabajo estaba hecho, la producción, circulación y recepción del movimiento nacional estaban establecidas. La comunicación entre escritores y sociedad, así como la reproducción de las reglas y pautas culturales en la escritura del graffiti eran evidentes en el valle de México. Igualmente, los constantes flujos e intercambios con otras ciudades reforzaban cada vez más esta práctica.

La producción textual se volvió cada vez más amplia y la actividad de los escritores mostraba cada vez más esplendor. A partir de entonces, los medios masivos de comunicación, principalmente la prensa y la televisión, encontraron eventualmente en la práctica de éstos una fuente inagotable de artículos. Asimismo, el uso del graffiti en los medios publicitarios y cinematográficos era cada vez más evidente.

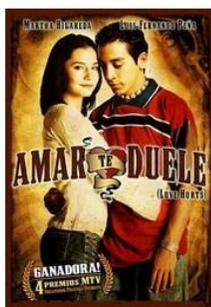
Figura 45. Publicidad de telefonía movistae "haz tu propio movimiento".



Fuente. Valle, Irene, *Graffiti: símbolos clandestinos en las paredes. Un abordaje etnológico sobre la cultura del graffiti hip-hop en la sobre modernidad*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2004. p. 142.

En el año 2002, se estrena a nivel nacional la película titulada *Amar Te Duele*, escrita por Carolina Rivera y dirigida por Fernando Sariñana, bajo la producción de Altavista Films. Esta cinta es un célebre referente que, en palabras de sus propios productores, fue definida como un claro ejemplo del drama juvenil urbano.

Figura 46. Portada de la película *Amar Te Duele*.



Fuente. Fernando, Sariñana, *Amar Te Duele*. [DVD]. México: Altavista Films. 2002.

La trama del film gira en torno al arquetipo del romance ensombrecido por las diferencias de las clases sociales en México. Este, se ejemplifica en Ulises, un escritor de graffiti originario de la zona popular de Santa Fe, y Renata, una jovencita que vive en la zona residencial ubicada frente al centro comercial Santa Fe. Si bien, aunque el guion no este enfocado precisamente en los escritores, sino en las inmemorables relaciones amorosas impedidas por los contrastes sociales, este pone de relieve la existencia de la comunidad local y nacional de escritores.

Asimismo, en el mes de octubre del mismo año, el impacto social que el movimiento de graffiti tenía en el valle de México también se vio reflejado en la iniciativa de la industria privada encabezada por Carlos Slim. Ésta, había reunido y pagado mediante un fideicomiso la cantidad de 4.3 millones de dólares al ex-alcalde de Nueva York Rudolph Giuliani, en correspondencia a la contratación de los servicios de Giuliani Partners, empresa de consultoría de seguridad instaurada por Giuliani tras retirarse de su cargo.¹⁷⁶

“Giuliani se hizo famoso en todo el mundo, por implementar una política de ‘cero tolerancia’ durante sus dos gestiones consecutivas como alcalde de Nueva York, en el periodo de 1992-2001. Mediante esta política de tolerancia cero Giuliani habría logrado disminuir en un 60% la actividad delictiva en la ciudad a su cargo. El trabajo para el cual Giuliani había sido contratado por la IP mexicana, consistía principalmente en emitir una serie de recomendaciones a la Secretaría de Seguridad Pública, SSP, que de ser acatadas mejorarían sustancialmente la seguridad en la ciudad de México”.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 161

¹⁷⁷ Ibid. p. 161

En el año 2003, la administración perredista de la ciudad de México acataba poco menos de la mitad de las recomendaciones emitidas por la empresa Giuliani Partners.

“Diez meses después de que el gobierno de Andrés Manuel López Obrador anunciara la contratación del ex alcalde de Nueva York, el titular de la SSP, Marcelo Ebrad, presentó ayer el paquete de recomendaciones, ‘todas ellas aceptadas por la SSP’ y divididas en tres rubros generales: modernización de la policía, revisión general del sistema de justicia criminal (procuración de justicia y sistema penal), así como la participación de la comunidad”.¹⁷⁸

Dentro de esta coyuntura de reestructuración del Estado mexicano, el impetuoso desarrollo del movimiento de graffiti, junto al impacto en la sociedad, trajo como consecuencia que el graffiti en el valle de México se convirtiera, a más de diez años de su práctica ininterrumpida, en un problema político de aterradoras dimensiones tanto para el gobierno, la industria privada y la sociedad en general. Uno de los blancos de las recomendaciones de Giuliani.

Figura 47. *Indígenas, niños de la calle y grafiteros, blancos en el plan de Giuliani.* Portada del periódico La Jornada.



Fuente. Gonzáles, Susana, *Indígenas, niños de la calles y grafiteros, blancos en el plan de Giuliani* en La Jornada, México 8 de agosto de 2003, A40-42.

Entre las medidas adoptadas por parte de la Secretaría de Seguridad Pública, en el rubro de modernización de la policía, su titular Marcelo Ebrad

¹⁷⁸ Gonzáles, Susana, *Indígenas, niños de la calles y grafiteros, blancos en el plan de Giuliani* en La Jornada, México 8 de agosto de 2003, A40-42.

anunciaba la creación de una unidad de control de graffiti, *Unidad Antigraffiti*, la cual estaba incluida entre las recomendaciones emitidas por Giuliani.¹⁷⁹ “La ‘unidad de control de graffiti’, según el informe, registrará y sistematizará los mensajes de bandas que se dedican a la venta de droga y que utilizan dicho medio para comunicarse”.¹⁸⁰

En virtud de lo anterior, se aprobó la Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal, que en el caso del graffiti, el Título Tercero sobre infracciones contra el entorno urbano de la Ciudad de México, en la fracción quinta menciona que las personas que lleguen a “dañar, pintar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o de los particulares, sin autorización expresa de estos, estatuas, monumentos, postes, arbotantes, semáforos, parquímetros, buzones, tomas de agua, señalizaciones viales o de obras, puentes peatonales” serán penalizados. La penalización varía según la condición económica del infractor, la cual establecer un juez cívico que multará de 11 a 20 días de salario mínimo o un arresto de 13 a 24 horas y que en caso de rescindir no se tiene derecho a multa.¹⁸¹

Asimismo, Marcelo Ebrad, titular de la Secretaría de Seguridad Pública de aquellos años, adoptaba una política de tolerancia cero en la ciudad. Esto, al grado de clasificar y definir al graffiti, en términos de la información producida por el informe realizado por Giuliani, en tres grupos. El primero como medio de comunicación entre delincuentes y narcotraficantes, el segundo como vandálico y destructivo y por último el artístico.

Al respecto, cabe señalar que las recomendaciones de Giuliani y todas las implementaciones legales en torno al graffiti, están sostenidas con base en la teoría de las ventanas rotas. Broken Window, ventanas rotas en su traducción, es

¹⁷⁹ Actualmente, la Unidad ha cambiado su nombre y su enfoque de trabajo. Conocida como *Unidad Graffiti*, ésta se encarga de promover espacios y organizar concursos y eventos a nivel local y nacional; pero, principalmente su objetivo se enfoca a jóvenes de secundaria en la ciudad de México. Algunos de los eventos y concursos que ha organizado y/o en los cuales ha tenido injerencia son: “La exhibición de obras de graffiti” en la glorieta de los insurgentes, Distrito Federal 2005; “Implantación de pláticas en escuelas públicas”, Distrito Federal 2006; “Graffiti en tu Estadio Azteca”, Distrito Federal 2008-2009-2010; “Programa Graffiti legal en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, Distrito Federal 2010; entre otros. Por otra parte, la Unidad Graffiti sigue formando parte de la dirección de prevención al delito de la Secretaría de Seguridad Pública del DF.

¹⁸⁰ Ibid. A40-42.

¹⁸¹ Cabe señalar que, la ley de cultura cívica del Distrito Federal, así como sus homólogos en los diversos bandos municipales, no establece específicamente una sanción sobre quiénes hacen graffiti. Asimismo, no determina particularmente los límites en la consideración de la práctica del graffiti. De ahí que, la interpretación de esta acción sea bastante amplia.

un ensayo realizado por James Willson y George Kelling, quienes retoman como referencia el experimento realizado por el Dr. Philip Zimbardo. En 1969, Zimbardo realizó un experimento de psicología social el cual consistía en abandonar dos autos idénticos en la calle, uno en el barrio del Bronx, que por entonces era una zona pobre y conflictiva de la ciudad Nueva York y el otro en Palo Alto, una zona rica y tranquila de California. De esto, resultó que el auto abandonado en el Bronx comenzó a ser vandalizado en pocas horas, perdiendo las llantas, motor, espejos, radio, etcétera. Todo lo aprovechable se lo llevaron, y lo que no, lo destruyeron. En cambio, el auto abandonado en Palo Alto se mantuvo intacto. A partir de esto, los investigadores decidieron romper un vidrio del automóvil, observando como resultado que esto desató el mismo proceso que en el Bronx; el robo, la violencia y el vandalismo redujeron el vehículo al mismo estado que el del barrio pobre.¹⁸²

Con base en esto, los autores de Broken Window, suponen que un vidrio roto transmite una idea de deterioro, desinterés y despreocupación, la cual va rompiendo códigos de convivencia, suponiendo la ausencia de leyes, normas y reglas. En otras palabras, si una comunidad exhibe signos de deterioro o pequeñas faltas y estas no son sancionadas, entonces comenzarán a desarrollarse faltas mayores y luego delitos cada vez más graves. De ahí que, se entienda al desorden y crimen de forma paralela. Que la escalada de estos actos, cada vez peores, se vuelvan incontenibles, desembocando en una violencia irracional.¹⁸³

En consecuencia, estas medidas y la equivocada declaración de Ebrad en torno a la supuesta relación intrínseca entre el narcotráfico y el graffiti, trajo consigo una serie de críticas las cuales estigmatizaron¹⁸⁴ las prácticas de los escritores. Hecho, que a la brevedad fue objetivo de una secuencia de contundentes respuestas por parte de éstos.

En primer momento, estas afirmaciones impulsaron la aparición de nuevos fanzines y videos, los cuales reivindicaron principalmente el polo ilegal de la estructura dialéctica del movimiento de graffiti. Por ejemplo, *Pro X arte-vandalismo*, editado por OEX un escritor de la ciudad de México. Este magazine,

¹⁸² KELLING, George, WILSON, James, *The police and neighborhood safety*, 2017. [En Línea] [fecha de consulta 25 noviembre de 2016]. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/>

¹⁸³ *Broken Windows*, Manhattan Institute, 2016. [En Línea] [fecha de consulta 25 de junio de 2016]. Disponible en: <https://www.manhattan-institute.org/>

¹⁸⁴ Se entenderá por estigma la categoría propuesta por Erving Goffman, dicha categoría hace referencia a un atributo profundamente desacreditador para una persona, y según sea el contexto, el atributo que estigmatiza a un tipo de poseedor puede confirmar la normalidad de otro. Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

el cual actualmente cuenta con trece números, se ha dedicado a documentar ampliamente la escena del graffiti nacional desde el 2003. Así, como integrar trabajos de escritores internacionales, extendiendo con ello la comunicación entre diversas ciudades y países.

Figura 48. Portada del magazine "Proekis arte-vandalismo".



Fuente. *Pro-x Graffiti Magazine, Arte y Vandalismo*, N°1, 2003.

Por otra parte, el 12 de junio del 2003, se anunciaba en la cartelera del periódico *La Jornada* la presentación del primer número de *Adicción Graffiti Magazine*, en el laboratorio de culturas subterráneas, El Alicia. Esta revista especializada en el graffiti ilegal de la ciudad de México, editada por Rafael Illich Flores Vázquez, con las contribuciones de los escritores Ades, Ashes, Bice, Boer, Dear, Devil, Motic, Narc, Oex, Pet, Seis, Stunt, Tsimá, Yey y Teo. Era una respuesta particularmente directa a las declaraciones emitidas por Giuliani, y respaldadas por Ebrad, en torno a la relación entre el graffiti y el narcotráfico.¹⁸⁵

En un artículo de este ejemplar, titulado *Desinformación*, se ponía de manifiesto el descontento de los escritores en relación a las declaraciones de Giuliani y Ebrad, cuestionando la verdadera naturaleza de éstas.

“Recientemente circula en televisión una noticia promovida por las autoridades, que distante a reflejar una realidad, su máxima pretensión solo puede ser la de cubrir sus propias fallas;

¹⁸⁵ En el artículo de la Jornada que exponía el estreno de *Adicción Graffiti Magazine*, se podía leer la siguiente leyenda “*Adicción es algo que escoges y haces tuyo...Nosotros somos adictos al graffiti, siempre en las calles, adonde pertenece, ya sea de día o de noche buscamos llevarlo a otro nivel, es lo que hacemos y no lo podemos dejar*”. *Presentan Adicción en La Jornada, 12 de junio de 2003, 14A.*

relacionando a las drogas con el graffiti, y argumentando que a través de tags, bombas y piezas alrededor de la ciudad, se establecen las conexiones para la venta de drogas, lo cual nos deja a los escritores como los intermediarios entre distribuidores y consumidores”.¹⁸⁶

De igual modo que *Illegal Squad*, después de editar durante tres años, con un total de cuatro números, los editores de *Adicción Graffiti Magazine* decidieron continuar su trabajo documental por medio del internet.

Figura 49. Cartelera del periódico La Jornada.



Fuente. *Presentan Adicción en La Jornada*, 12 de junio de 2003, 14A.

En ese mismo año, aparece *Writers Graffiti Fanzine*, editado por Mask 629, un escritor de la Ciudad de México que anteriormente se dedicaba a la venta de material para graffiti dentro de la Plaza Peyote, cerca del Tianguis del Chopo. El Fanzine estaba dedicado por completo a documentar el polo ilegal del graffiti de la Ciudad, así como exponer una actitud contestataria, anarquista y de resistencia entre los escritores; e incluso contrapuesta a otro tipo de revistas de graffiti que habían surgido fuera del seno del movimiento.¹⁸⁷

“Por más prestigio que tenga una revista de graffiti está por la verga, si su ideal es dejar al crew como hasta ahora, sólo pinches catálogos de graffiti que no dicen nada, tú tienes la decisión para

¹⁸⁶ Flores, Rafael, *Adicción Graffiti Magazine*, N°1, México, 2003. p. 20.

¹⁸⁷ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 168.

dónde quieres que se desplace esto, resiste ante todo y que nadie te calle, muerte a sus putas reglas moralistas, anarquía”.¹⁸⁸

Para el segundo número de Writers Graffiti Fanzine, el formato de publicación había cambiado sustancialmente, convirtiéndolo en un zinegraff, el cual implicaba una relación total y absoluta con el graffiti. Con las colaboraciones de Ser y Patron, ambos del crew BSNC, este zinegraff seguía mostrando el carácter ilegal de los escritores de la ciudad. Así, como seguir promoviendo una actitud contestataria, la cual disociaba de concepciones como la de las culturas juveniles.¹⁸⁹

“Esto no es una nueva rebelión de chicos que salen a la calle a provocar vandalismo, nosotros somos viejos en esto y ni con sus nuevas leyes pueden parar esto que desde hace tiempo le ha producido pánico al estado burgués”.¹⁹⁰

Writers Graffiti, en sus dos formatos, buscaba ampliar la comunicación entre los escritores ilegales de la ciudad, pero su principal objetivo era la producción de un vídeo documental en torno a la escena ilegal del Distrito Federal. De ahí que, desde su primer número se publicara un anuncio clasificado que solicitaba taggers expertos para trabajo difícil en horario nocturno. Este vídeo titulado *Real Vandals*, producido igualmente por Mask 629, era un embate discursivo a la política de cero tolerancia administrada por las recomendaciones de Giuliani.

Real vandals prontamente se convirtió en una serie que se ocuparía de documentar el movimiento a nivel nacional, registrando la escena local de diversos estados de la república y entrevistando a sus escritores representativos, actualmente cuenta con diez volúmenes.

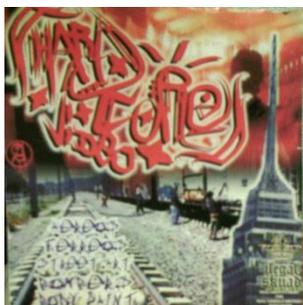
Figura 50. Portada del vídeo *Real vandals 4*.

Figura 51. Portada del vídeo *Real vandals 6*.

188
Ibid.

189
Ibid. p. 169.

190
Ibid. p. 170.



Fuente. MASK 629, *Real vandals 4*. [DVD].
México: 2006.



Fuente. MASK 629, *Real vandals 4*. [DVD].
México: 2007.

A pesar de estas producciones desarrolladas como forma de réplica ante las declaraciones de Ebrad y Giuliani, los escritores no pudieron contrarrestar en su totalidad los hechos desencadenados por éstas. Por ejemplo, la creación de la unidad antigraffiti, la percepción vandálica de sus prácticas o la resolución del graffiti ilegal como un problema político e infracción al entorno urbano.

Sin embargo, al mismo tiempo, en una condición de dualidad de este estado, diversos sectores de la sociedad manifestaban su interés en fomentar el polo legal de la estructura dialéctica del movimiento de graffiti. La cual, comprendían como un acto artístico en contraste al graffiti ilegal, el cual consideraban como un hecho vandálico y destructivo.

De ahí que, el estímulo de un dialogo entre éstos, las autoridades, la iniciativa privada y los escritores, se reflejará en la creación y conciliación de espacios *autorizados* para la realización de esta práctica. Baste con considerar, que entre los años 2002 y 2003, diversos escritores de la zona Oriente de la ciudad decoraban por primera vez con graffiti el palacio municipal de Nezahualcóyotl. Así, como la asistencia de algunos crews a este dialogo, como es el caso del SF crew. El cual, en el mes de Julio del año 2004, había obtenido el apoyo logístico de la Delegación Tlalpan, para la realización de su aniversario anual. Este evento se llevó a cabo en las instalaciones del Deportivo Vivanco, ubicado al sur de la ciudad. Dentro de sus actividades programadas, se incluía la realización de una expo-graffiti en la que se anunciaba la participación de escritores provenientes de Guadalajara, Monterrey, Distrito Federal, Nezahualcóyotl, España y Canadá.

Asimismo, del 11 al 14 de noviembre del año 2004, con el apoyo del Fideicomiso del Centro de la Ciudad de México, el FARO de Oriente, Comex, Jumex, la Embajada de Estados Unidos de América y el Hotel Sheraton Centro

Histórico, se organizó el tributo al artista neoyorquino *Jean Michael Basquiat*. Según una nota publicada en el periódico *La Jornada*, la Delegación Cuauhtémoc y el Palacio de Bellas Artes convocaron a diversos escritores de la ciudad con el fin de realizar intervenciones enfocadas a dicho homenaje, sobre el camellón de la avenida Álvaro Obregón en la colonia Roma; así, como extender sus actividades hacia otras zonas de la ciudad.

También, en la misma nota periodística se incluían los testimonios de algunos escritores quienes parecían sorprendidos ante la notoria participación de los patrocinadores de este evento, quienes nunca se habían relacionado anteriormente con los escritores de la ciudad.

“Emiliano Mendieta, del colectivo *Crew Seres*, cuyos integrantes han derivado a técnicas como la del estencil, es decir, el uso de plantillas, admite que para él ha sido un honor pintar en este evento en homenaje a Basquiat. ‘Lo que no me gusta es que se haya presentado como si las autoridades apoyaran siempre el graffiti y a los graffiteros’, añade Mendieta en referencia a las formas oficiales de inauguración, que se realizó a las 5 de la tarde”... “Itzel Nájera, quien firma sus trabajos como *Neuzz*, destaca que casi no se organizan encuentros de graffiteros por las autoridades o empresas, y que los existentes son realizados por los mismos creadores... expresa que durante las temporadas de elecciones los chavos son contratados por partidos políticos... que ya algunos graffiteros son contratados para pintar espacios y se les da un pago, aunque todavía no se puede vivir de ello, como en Estados Unidos o Europa. ‘El graffiti en México aún está satanizado y por eso la gente no te lo pide, o si lo hace no lo valora y no lo quiere pagar’, asevera Nájera”.¹⁹¹

Por último, la nota menciona que uno de los letreros promocionales del evento, el cual inscribía la frase “graffiti legal”, fue alterado por una mano seguramente graffitera al poner una “i” antes de la palabra “legal”, resultando en la expresión “graffiti (i)legal”.

A propósito, cabe señalar que en años anteriores ya era posible notar un preludeo en este tipo de dialogo entra la sociedad, las autoridades y los escritores. Baste como ejemplo, la exhibición *¿Krimen Urbano?*, realizada en el año 2001,

¹⁹¹ Jiménez, Arturo, *Brindan tributo en el DF al creador neoyorquino Jean-Michel Basquiat* en *La Jornada*, 15 de noviembre de 2004.

bajo la curaduría de Lorena Wolffer. Esta presentación pone como objetivo mostrar diez obras de graffiti sobre lienzos de gran formato expuestos en el Museo Nacional de Arte Popular, ubicado en el centro de la Ciudad. Así, como problematizar, bajo este título sugestivo y provocador, en qué consiste el crimen urbano –al que se refiere la muestra-; “¿el que han cometido los graffiteros al intervenir muros callejeros que no les pertenecen, el que ha cometido la sociedad al satanizarlos sin escucharlos, al que han cometido los especialistas al ignorarlos o el que han cometido las autoridades culturales al rechazarlos?”¹⁹²

Figura 52. *Aplaudiría Siqueiros el arte de los 'graffiteros'. ¿Krimen Urbano?*”. Archivo personal-Recorte de periódico.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2001.

En definitiva, a partir del dialogo entre escritores y diversos sectores de la sociedad, así como la comunicación establecida entre las autoridades y la industria privada, la conciliación de espacios para el graffiti en el valle de México se volvió habitual y cada vez más intensa. Lo cual, fijo de forma definitiva la imagen actual del movimiento local de graffiti, al mismo tiempo de preservar la tradición del polo ilegal.

Mientras tanto, a partir de finales del primer quinquenio del siglo XXI, y en correlación a todo lo anterior -la institución de una cultural local, así como las condiciones de producción, circulación y recepción de ésta-, el interés de distintos agentes y centros culturales se hicieron evidentes. Lo cual, alentó drásticamente la expansión y transfiguración del movimiento nacional. De ahí que, junto al intercambio cultural entre escritores nacionales e internacionales, arribe a México la polémica coyuntura del Street Art. Lo que, en consecuencia, bifurco y altero las nociones y sentidos del graffiti instaurados hasta el momento.¹⁹³

¹⁹² González, Rosas, *¿Krimen Urbano?* en Proceso, N°1273, México, Marzo de 2001.

¹⁹³ Vease página 54.

Uno de los documentos que registra el desarrollo de estos episodios, es el video documental *México Ciudad HipHop*, el cual forma parte de la serie *Otros Nosotros*, auspiciada por la UNAM a través del Canal 22. Bajo la producción de Bataclán Cinematográfica, la dirección de Alberto Cortés y la conducción de Rolando Ortega, mejor conocido como *Roco* vocalista del grupo *La maldita vecindad y los hijos del 5to patio*. Este es el primer documento institucional dedicado a documentar a los escritores del valle de México.

Con locaciones como Nezahualcóyotl, Santa Fe, Tacubaya, Olivar del Conde, Tianguis del Chopo, Plaza Peyote, Zaragoza, Xochimilco, Tlalpan, entre otras. Roco resalta la importancia del barrio como lugar de producción, reproducción y circulación de los cuatro elementos del hiphop. Así, como hacer una relación diacrónica con la esencia de éstos y considerar al barrio como un lugar donde los jóvenes hacen valer y escuchar su voz por medio de estos elementos.

A través de los testimonios de algunos de los escritores más afamados de la ciudad, a lo largo de todo el documental se explica la estructura del movimiento local. Así, como problematizar la realidad de la escena y el panorama ante los obstáculos que éstos viven diariamente. Asimismo, se mantiene la idea de que el graffiti es un arte que se desarrolla desde y para la calle, en el barrio. Afirmando que es algo que se presenta en la vida cotidiana y que en el caso de algunos jóvenes éste va más allá, volviéndose el vehículo de relación con el mundo *su estilo de vida*.

Por ejemplo, al principio del documental se puede escuchar en voz en off, en palabras de Fly, la explicación de la estructura del graffiti en torno a la grafía de los estilo de la escritura de éste.

“La parte más esencial del graffiti es el tag. El tag es parte integral y es la escena de transición donde todos empiezan a hacer una firma. En algunos muros se empiezan a buscar la caligrafía, la experiencia para empezar a hacer los primeros trazos. La siguiente etapa es hacer las bombas, que son letras bastantes grandes con uno o dos colores tipo globo. La siguiente etapa es cuando ya se incorporan en mayor calidad y mayor cantidad de colores que ya son las piezas, los que son las escenas en tercera dimensión, las caricaturas o characters y posteriormente la escena de la alta realidad y yo creo que al final de todos es el estilo salvaje o el wild style”.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Alberto, Cortés, *Otros Nosotros. México Ciudad HipHop*. [DVD]. México: Bataclán Cinematográfica. 2004.

Por otra parte, en una entrevista con Humo del SF crew, se documenta la realización del segundo mural del Palacio Municipal de Ciudad Nezahualcóyotl. Posteriormente, destaca la participación de Mibe del SF crew que, junto a las declaraciones de Humo, suma su punto de vista a la reflexión que ambos realizan en torno a la estructura dialéctica del graffiti nacional.

“O sea todos somos iguales no, parejos, así desde un tagger hasta un piezero no, ósea todo es lo mismo no, todo va de la mano un tagger o un compa bombardero bien chingón que le da al ilegal, es igual que uno que acá porque todos tiene el mismo, que se aplican de la misma manera no. Igual una bomba no es elaborada pero tiene sus riesgos no, tiene que tener huevos para poder treparse a un espectacular o darle a un módulo de policía no y pues así la onda la banda que hace piezas más elaboradas es acá aplicarse a querer dar un poco más a la banda, a la gente que ve el graff, porque a final de cuentas el graff es de la calle y se va para la gente”... “Que a fin de cuentas el graff es de la calle y se va para la gente no, la gente lo tiene que ver. No le vamos a poner una explicación pero tratamos que saque algo no, de sus cabezas, de su corazón no”.¹⁹⁵

“Todo el graffiti hasta este momento ha sido ilegal, todo depende del espacio, el graffiti ilegal se divide a partir de que se hacen normas y las normas son legales a partir de la idea Giuliani, antes no estaba legislado como un crimen y ahora sí, es un delito, te pueden detener. O se vuelve federal y ya hay tres niveles de graffiti, no: el artístico, el ilegal que daña fachadas y comercios y el que es el narco-graffiti no. Ponen mensajes subliminales o detalles específicos para decir en qué lugar vender sicotrópicos, armas o bombas. Entonces ya de ser un delito, una falta administrativa, se vuelve un delito federal. Entendemos que es un problema y un problema mundial. Porque es uno de los pocos movimientos que existen a nivel mundial, el graffiti ilegal jamás se va a terminar, entiéndanlo nunca se va a terminar”... “Somos parte de todo esto y el graffiti ilegal para algunas personas es lo que se lleva en el corazón, para otras el graffiti es una evolución”.¹⁹⁶

195
Ibid.
196
Ibid.

Al respecto, Roco habla del graffiti como esas otras voces que poco a poco tomaron la ciudad, para él los tags, bombas y wildstyles son miles de voces que por las paredes de nuestras calles y barrios nos quieren decir algo. De ahí que, él interprete a la ciudad como un libro inmenso escrito en los muros por sus habitantes.¹⁹⁷

“De las pintas al graffiti, del dos de octubre no se olvida a las bombas, del salario mínimo al presidente pá que vea lo que se siente al estilo salvaje del graffiti chilango”... “¿Desde cuándo pintar y escribir es un delito? Miles de jóvenes diciendo aquí estamos, en identidad compartida, esto somos, en creativa imaginación colectiva, graffiti, haciendo que la ciudad amanezca siempre distinta, rebeldes escritores de su entorno”.¹⁹⁸

Un testimonio más que revela el sentido del graffiti es el de Aser7, quien reflexiona en torno a su propia experiencia, a la razón de su práctica y a la dirección del movimiento local.

“Yo empiezo a pintar en trenes primero porque era el lugar más fácil que tenía para pintar en aquellos años, por mi casia hay una terminal que se llama la terminal La paz, por el año 94-95 era un lugar muy tranquilo, no había seguridad entonces podía ir con una mochila llena de latas, en aquel entonces sólo era tagger pintaba 200 trenes con puras firmas mías. Me acababa las lasta y me iba a mi casa. Entonces a principios del 95 es cuando yo empiezo a pintar ya más más dedicado, más comprometido con el movimiento. A partir del 95 pertenezco al crew OLEC, que en aquel entonces era bueno por mi zona donde yo vivía por Ciudad Nezahualcóyotl. Llega el momento en el que te exiges a ti mismo avanzar un poco más, trate de hacer bombs pero nunca fui bueno en eso ni tuve tiempo para salir a hacerlo **ilegal de una forma formal**, entonces me dedique a hacer piezas. La primera pieza que hice fue en el CCH oriente en la huelga del 94-95 más o menos. El graffiti es un medio de expresión no muy intelectual el que tengas que ira la academia y manejes técnicas. Aquí es más libre este las superficies son tuyas, cualquier superficie que veas te pertenece, siempre y cuando tengas el valor de tomarla y por eso somos escritores para escribir nuestro nombre.

¹⁹⁷ Encontramos una estrecha relación entre la reflexión de Roco en torno al graffiti del valle de México y la consideración de Etienne en correspondencia a las inscripciones informales de Pompeya. Véase página 6.

¹⁹⁸ Ibid.

El graffiti está basado en las letras, las letras es escritura, cada que alguien hace su tag escribe su nombre, entonces somos escritores de nuestro nombre de lo que queremos decir de lo que no nos gusta de lo que nos es indiferente, escribimos sobre la vida. Admiro la nueva generación de escritores de graffiti ilegal, me atrae muchísimo su diseño de bombas, de letras simples, ahora es un graffiti más puro, podría decirse que ya hay artistas que están proponiendo estilos que podrían ser de la Ciudad de México. El tren es importante en mi obra por el mundo que gira alrededor de él. A esto me refiero a que es el medio de transporte de la gente exiliada del mundo exiliada del futuro, de las posibilidades, del mundo moderno. En él viaja la gente que no tiene dinero los migrantes de todo Sudamérica, los migrantes mexicanos"... "El graffiti me libera, me libera de mi costumbre de vivir, de mi rutina. El graffiti es todo lo que hago en mi vida".¹⁹⁹

Por último, se integran los testimonios de algunas de las escritoras más afamadas de la ciudad, quienes comparten su visión en torno a la percepción del graffiti y la participación de las mujeres en el movimiento.

"El graffiti no es vandalismo, no es andar en drogas, no es andar así en el desmadre, no. Realmente el graffiti es un movimiento y es un movimiento cultural y aparte de que es un movimiento artístico".²⁰⁰

"Realmente porque te encontrabas con el obstáculo de que la mayoría del graffiti era ilegal, por ende era practicado en su mayoría por hombres y naturalmente las chavas no se podían arriesgar tanto, no podían pintar bajo las mismas condiciones que ellos. Entonces yo creo que en un principio fue un poco difícil, nos consto trabajo. Pero ya después afortunadamente hubo una mayor participación de chavas".²⁰¹

"Algo que me hizo aferrarme al tabú del género, creo que me aferre más cuando las primeras veces que pintaba me taparon la pieza que había hecho no, así como esto no es para niñas no, eso creo que fue lo que más me hizo aferrarme a esto y ver que tiene a la larga ciertos resultados no".²⁰²

199
Ibid.

200
Ibid.

201
Ibid.

202
Ibid.

Otro ejemplo que registra el desarrollo de estos sucesos es el documental *La calle no calla. Arte urbano en México*. Bajo la dirección y producción de Aiwey y la participación de diversos escritores y colectivos del valle de México, este documental hace énfasis en la problemática del uso de los términos street art y graffiti, así como la visión que sus protagonistas tienen al respecto.

De ahí que, un aspecto a destacar de este film, sea el campo que surge al principio y que alude al estado y percepción del graffiti "*Es infracción cívica dañar, maltratar o graffitear las bardas públicas o privadas*"²⁰³

Por otra parte, a lo largo del documental se registra el trato que algunas instituciones le han dado a esta actividad, evidenciado con ello las metodologías y perspectivas con las cuales la han abordado. Así, como exponer los testimonios foráneos frente al movimiento de graffiti de la ciudad, por medio de la voz del director de cine Sueco Oskar Karlberg y del director de audio Herman Nygren, quienes aseguran que no han visto buenos graffiti, más que sólo bombas y tags con buena técnica. Lo que les permite pensar que parece ser que sólo se trata de vandalizar o expresar frustración.

Asimismo, éstos exponen sus expectativas en torno a la dirección del movimiento, las cuales apuntan a la acción de protesta en contra del gobierno, los problemas sociales y políticos, una expresión de que algo está mal en la sociedad. Sin embargo, mencionan que no han visto más que unas pocas cosas que indiquen que la sociedad está harta. Lo cual, los desconcierta en conjunto a las pláticas que sostuvieron con diferentes personas, quienes decían que estaban hartos de los policías, de la política, etcétera. En consecuencia, encontraron que la mayoría de la gente considera no poder cambiar las cosas, tratándose de una utopía. De modo que no buscan perder el tiempo en poner en las paredes algo de protesta.

Por último, se comenta que lo que sorprendió a Karlberg y Nygren fue que, cuando venían del aeropuerto, observaban sobre las paredes los rótulos de publicidad. Lo que hizo que pensarán que se tratara de pintas de chavos banda marcando su territorio, marcas exactamente iguales a los graffiti, solo que más bonitas. Pero, al percatarse de que estas publicidades se encuentran en todos lados, aseguran que no puede diferenciarse éstas de un buen anuncio y un mal graffiti.

²⁰³ Aiwey, *La calle no calla. Arte urbano en México*. [DVD]. México: Aiwey. 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uVZj1bZISZs>

En resumen, a partir de este trayecto de poco más de treinta años de historia, podemos observar la complejidad en la institución de la práctica cultural del graffiti en el valle de México. Que, a partir de las condiciones de producción, circulación y recepción propias, ha derivado en un movimiento autóctono. Lo cual, ha implicado una serie de reflexiones y argumentos en el seno de sus agentes y protagonistas desde su configuración inicial hasta las bifurcaciones actuales.

Asimismo, es posible notar dentro de esta conformación una suerte de concomitancia en las bases de las pautas culturales del sentido de los escritores de graffiti neoyorkinos y locales. Esto, como resultado del registro, difusión y comunicación entre escritores nacionales e internacionales. Dejando como manifiesto que la actividad del graffiti sobrepasa fronteras políticas, raciales, económicas, clasistas, ideológicas, entre otras.

De ahí que, a partir de esta mixtura cosmopolita, la densificación de estas pautas culturales, las coyunturas nacionales y la aprehensión autóctona, se establezca un campo interno y nacional. El cual, le da una dirección y sentido propio y característico al graffiti mexicano.

Capítulo 3. La eclosión de un campo cultural.

3.1 Marco conceptual de referencia.

"No hay relaciones de comunicación o conocimiento que no sean,
inseparablemente, relaciones de poder." Bourdieu, Pierre.²⁰⁴

Hemos acordado que uno de los objetivos particulares de esta tesis es identificar las características del campo cultural del graffiti. De ahí que, una vez expuestas las peculiaridades del movimiento de graffiti del valle de México, en este capítulo se haga un análisis de este contexto a partir de los modelos del campo cultural y la reproducción cultural de Pierre Bourdieu.

Con base en este orden de ideas, Bourdieu propone una teoría del sistema social y de las condiciones en que se produce su conocimiento: la teoría de campos. La cual comprende tres categorías interconectadas entre sí: campo, capital y habitus.

El campo es aquel espacio, físico o virtual, donde se dan las relaciones objetivas que se producen en el mundo social y que no dependen de la conciencia individual. Este puede observarse como la esfera de la vida social que se ha ido autonomizando de manera gradual a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones, intereses y recursos propios.

Bourdieu define al campo como sigue:

"Una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (situs) en la estructura de distribución de especies de poder (capital) cuya posición ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como su relación objetiva con otras posiciones".²⁰⁵

²⁰⁴ Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990. p.

16.

²⁰⁵ BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina, 2005. p.

150.

Acorde a lo anterior, Bourdieu menciona que lo que define y da funcionamiento al campo es todo aquello que está en juego y los intereses específicos propios al mismo. Es decir, la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Según el autor, este capital o recurso para poder obtener una posición dentro del campo, puede representarse bajo cuatro especies fundamentales: capital económico, capital social, capital cultural y capital simbólico.

- Con capital económico se refiere a todos los bienes materiales que posee el agente social, así como a la posibilidad de incremento y acumulación de los demás capitales.
- Por capital social se entiende a todas aquellas relaciones sociales que tienen los agentes dentro del campo, éstas pueden ser el producto de la posición social que ocupa la familia en la sociedad o el producto del capital cultural y/o económico del agente social.
- En cuanto al capital cultural, Bourdieu menciona que éste se da de tres formas:
 - El estado incorporado, el cual corresponde a todas aquellas disposiciones duraderas en el organismo que implican una incorporación por éste.
 - El estado objetivado, el cual corresponde a la producción de bienes culturales, reales y perceptibles.
 - El estado institucionalizado, el cual se objetiva por medio de títulos y reconocimientos que se otorga por parte de una institución.
- El capital simbólico es todo aquel reconocimiento que viene de otros agentes sociales, lo dado por los demás. Es decir, todo aquello que tenga que ver con el honor y el prestigio, aquellas relaciones sociales y económicas vinculadas a los prestigios sociales y económicos que sostienen al agente.

Ahora bien, Bourdieu aclara que la realidad de los agentes sociales no es posible explicarse sólo por medio de la búsqueda de legitimidad y apropiación de capital dentro del campo. Por lo tanto, señala la existencia de una relación dialéctica entre el campo y la historia social que circunda al agente, la cual impone un modo de clasificar y experimentar lo real, indicando gustos y por lo que éstos estarán dispuestos a perseguir.

Dicho en otros términos, Bourdieu se refiere al habitus de la siguiente forma:

“Sistemas de disposiciones duraderas y trasferibles, estructuras estructuradas y predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente „reguladas y regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta”.²⁰⁶

Por otra parte, en torno a la reproducción cultural, Bourdieu indica que ésta y la dominación simbólica es el resultado de un proceso de inculcación e incorporación de determinadas condiciones de existencia. Es decir, que todos los estímulos externos y las experiencias condicionantes son percibidos a cada momento a través de categorías ya construidas por experiencias previas o tempranas en la infancia.²⁰⁷ Por ejemplo, el habitus adquirido en la familia, el cual es la base de la estructuración de las experiencias escolares. Asimismo, la transmutación de éste por efecto de la escuela, es a su vez la base de todas las experiencias subsecuentes y así sucesivamente de reestructuración en reestructuración.²⁰⁸

En este sentido, el autor establece que el principio de la reproducción cultural se basa en la autonomía relativa del sistema educativo, arbitrariedad cultural *per se*, gracias al cual la enseñanza sirve de manera específica e insustituible a las estructuras sociales. También, afirma que la reproducción de las relaciones de clase es el resultado de una acción pedagógica, violencia simbólica *per se*, que no parte de una tabula rasa, sino que se ejerce sobre agentes con una educación primaria. La cual, otorga por un lado de cierto capital cultural y por el otro de un conjunto de posturas con respecto a la cultura. Igualmente, sostiene que la autoridad pedagógica del sistema educativo contribuye al sancionar las diversidades como si fueran puramente educativas, a la reproducción de la estratificación social y a su legitimización. Asegurando su interiorización y persuadiendo a los agentes de que esta no es social, sino natural.

²⁰⁶ Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Siglo XXI, Argentina, 2007. p. 86.

²⁰⁷ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979.

²⁰⁸ BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina, 2005.

Por otra parte, cabe señalar que de acuerdo con los intereses de nuestro análisis, en este capítulo se utilizó como concepto base de graffiti al sentido en que es utilizado por los escritores. Esto, con la intención de comprender al campo cultural bajo esta noción. En otras palabras, se estableció utilizar como definición de graffiti a los sentidos empleados tanto en el registro etnográfico de Craig Castleman titulado *Getting Up*, 1982, así como, en el registro fotográfico de Henry Chalfant y Martha Cooper *Subway Art*, 1984. Los cuales representan las nociones de graffiti en que es utilizado por los escritores de la ciudad de Nueva York durante las décadas de 1970 y 1980. Esto es, nociones que a nuestra fecha han permanecido vigentes y que comprenden las directrices y características primordiales de este fenómeno cultural.

Las directrices referidas son:

- El getting up, el cual representa la voluntad e intención en la constancia y asiduidad del escritor dentro de esta práctica, es decir, la proliferación de sus graffiti por diversos lugares.
- El estilo, el cual corresponde al aspecto característico del graffiti de cada escritor, a partir de la composición y complejidad de su graffiti.
- La calidad, la cual hace referencia a los parámetros estéticos establecidos entre los escritores en correlación entre el estilo y la técnica.
- El can control, el cual es la técnica del graffiti y que tiene que ver con el poder del control que un escritor tiene sobre el aerosol, las habilidades para poder realizar distintos tipos de trazos finos, gruesos, difuminados o en plasta, así como, la combinación de colores y la dominación de la presión del aerosol.
- Los estatus sociales conferidos entre los escritores, king y toy.

Mientras que las características registradas en estos trabajos hacen referencia principalmente a la captura directa del vocabulario empleado dentro del círculo de escritores de graffiti, así como, a la identidad asumida como escritores de graffiti y a la organización social de éstos.

No obstante, es importante mencionar que para este análisis se tuvo constantemente presente las características culturales del contexto social del movimiento de graffiti del valle de México. Esto, con el fin de evitar el generar una imagen relativa a su campo cultural. Asimismo, debido al sentido de la investigación, este examen no implica que un futuro no se incorpore diversos conceptos e interpretaciones en torno al graffiti, tanto de la tradición arqueológica como de los diferentes estudios de finales del siglo XX y las distintas

interpretaciones de graffiti que le otorgan los mismos escritores. Esto es, no dejar de lado las posibilidades futuras en las nociones anteriores y posteriores al graffiti neoyorkino.

3.2 El juego del graffiti.

“Lo siento, en estas letras no hay mensaje, el mensaje soy yo.”

Kase. O, Pura droga sin cortar, 2006.

Como hemos visto hasta el momento, diversos investigadores y escritores se han dado a la tarea de registrar las distintas prácticas de graffiti. Diferenciando sustancialmente entre los descritos dentro de la tradición arqueológica y el realizado por los escritores neoyorkinos, dotando de un sentido general y uno particular a dicha actividad, la cual ha transitado por diferentes movimientos y campos. Asimismo, hemos observado el arribo y establecimiento, a partir de un complejo entramado de mecanismos sociales, de una cultura propia en el valle de México. La cual, se ha mixturado y reproducido en una praxis autóctona. Veamos ahora, la lógica y estructura interna del grupo social de escritores del valle de México, identificando con ello lo singular y específico de su cultura local y de sus agentes, comprendiendo así las relaciones y diferencias sociales dentro de éste. Al mismo tiempo, de vislumbrar la relación entre la estructura cultural endógena y la estructura cultural exógena del graffiti.²⁰⁹

Existe, en efecto, irracionales e irregulares interrupciones de luz en medio de la oscuridad, así como una incesante fuerza por estructurar un mundo caótico. En otras palabras, como nos han argumentado las flexiones del tiempo, por medio de sus agentes el graffiti como toda vida ha encontrado la forma de existencia. Realidad que, por medio de la práctica ininterrumpida ha derivado en una serie de conceptos.

Baste con considerar que, dentro de la tradición arqueológica este concepto ha sido utilizado para referirse a cualquier tipo de escritura informal sobre las paredes. De igual suerte, actualmente éste sigue siendo utilizado coloquialmente a nivel mundial, confiriéndole el mismo sentido. Por otro lado, dentro del folclor de los escritores este concepto se usa para aludir a la diáspora de la praxis del tagging y la escritura del graffiti desarrollados de entre las vibrantes calles de Nueva York.²¹⁰

²⁰⁹ Al respecto de la relación de la estructura cultural endógena y exógena del graffiti. Como hemos visto, las pautas culturales de éste mantienen una correlación indivisoria entre los confines nacionales, al mismo tiempo de disponer de una apropiación autóctona. Sin embargo, nuestra intención no radica en formular un estado de dependencia entre una estructura y super-estructura. Contrario a eso, suponemos que para comprender la lógica interna del grupo cultural de escritores del valle de México, es imprescindible entender la concomitancia interior y exterior de ésta práctica.

Es a partir de esta última abstracción, la cual ha facilitado las condiciones de congruencia y percepción de lo que actualmente comprendemos como graffiti, que se ha dotado de un sentido específico y común, en diversas culturas prismáticas, naturales y correlativas, a dicha práctica. Baste por ejemplo, la organización de la cultura propia del valle de México.

De acuerdo con Pierre Bourdieu, podemos comprender esta disposición a partir de sus reflexiones en torno al campo, la dominación simbólica y la reproducción cultural. Mediante las cuales el autor busca explicar los problemas en los que la cultura se vuelve fundamental para comprender las formas de construcción, de sentido y de individualidad en el interior de las estructuras de la sociedad. Así como, las deudas y herencias en la producción y reproducción de la ideología, de las concepciones o de las formas de dominación. Esto, teniendo presente la relevancia de la estructura global de la sociedad, evitando situarse en la idea de las determinaciones macro-sociales, las cuales suponen el origen automático de los comportamientos de los sujetos. En otras palabras, este aparato crítico bourdieuano previene incurrir en determinismos reduccionistas, como en individualismos espontaneistas.

Con base en este orden de ideas, Bourdieu propone una teoría del sistema social y de las condiciones en que se produce su conocimiento, *la teoría de campos*, la cual comprende tres categorías interconectadas entre sí, *campo*, *capital* y *habitus*.

El concepto de campo hace referencia a las relaciones objetivas que se dan en el mundo social y que no dependen de la conciencia individual. Asimismo, éste puede observarse como la esfera de la vida social que se ha ido autonomizando de manera gradual a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones, intereses y recursos propios. Una suerte de exteriorización de la interioridad de los sujetos, la cual se desarrolla fundamentalmente en el modo relacional, lo relacionante.

Bourdieu define al campo como sigue:

“Una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o

²¹⁰ De acuerdo con los intereses de nuestro análisis, utilizaremos la categoría graffiti en el sentido en que es utilizada por los escritores. Esto, con la intención de comprender al campo cultural bajo esta abstracción. No obstante, no dejamos de lado las nociones anteriores y posteriores al graffiti neoyorkino.

instituciones, por su situación presente y potencial (situs) en la estructura de distribución de especies de poder (capital) cuya posición ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como su relación objetiva con otras posiciones”.²¹¹

Dicho en otros términos, el campo es este microcosmos relativamente autónomo, que conforma junto a otros el cosmos social. Es decir, el campo es el espacio de relaciones objetivas que sitúa una lógica y una necesidad específica e irreductible de los agentes.

Para ilustrar mejor el concepto de campo, basta con considerar, junto con Bourdieu, la analogía del juego. El campo es el espacio donde se da el juego y las relaciones objetivas que se dan entre los agentes, la única diferencia es que en el juego se siguen reglas explícitas y fue intencionalmente creado, mientras que en el campo no se dan con cierta frecuencia. Éste no es el producto de un acto de creación deliberado, las reglas -regularidades- son implícitas y no están codificadas.²¹²

Asimismo, en el juego tenemos una inversión –la ilusión en él-, se persiguen objetivos claros y los jugadores son admitidos siempre y cuando posean un *capital*, permitiendo la competencia entre ellos; algunas veces con ferocidad, en la medida en que coincidan en su creencia -doxa- en el juego y en lo que se juega. Esto pasa siempre y cuando los agentes crean en el juego, en lo que se juega y en la trascendencia de jugarlo. De ahí que, la creencia del juego sea lo que lo fundamenta y da cohesión. El hecho de intervenir en esta lucha contribuye a la reproducción del juego y da la estructura en cada momento.

De esta forma, como en la complicidad del juego, es que se construye en el campo las posiciones enfrentadas de los agentes. Por ejemplo, quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión

²¹¹ BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina, 2005. p. 150.

²¹² A propósito del juego como analogía del campo, esto ha sido comentado en torno al estado del graffiti. En otras palabras, CORRUP del ESC crew, interpreta que el graffiti es una especie de juego en el cual se persiguen objetivos claros, los cuales constan de pintar, tomar los spots más complicados y de convertirse en un King. Asimismo, él considera que el acto decisivo para ser un escritor consta de la intervención de trenes y metros. 2011, com. per. del 12 de Agosto.

o de herejía. Por supuesto que, a semejanza del juego, existen piezas maestras cuya fuerza varía según el juego. Esto es, el valor relativo del capital acumulado varía según los distintos campos existentes. Razón por el cual, su valor relativo es determinado por cada campo e incluso por los sucesivos estados del mismo campo.

De acuerdo con todo lo anterior, el estado de las relaciones de fuerza entre los jugadores es lo que define la estructura del campo. De igual forma, dos sujetos dotados de un capital general equivalente pueden diferir en su posición y en sus posturas -tomas de posición-. Esto, a partir de su trayectoria social y de las disposiciones *-habitus-* constituidas en la relación prolongada con una determinada distribución de las probabilidades objetivas.

Al respecto, cabe señalar la afinidad de los hechos acontecidos en la coyuntura de la guerra de estilos y el estado de relaciones de fuerza entre los jugadores y la diferencia de posición y postura de éstos. Esto, a partir del embate de Cap entorno a las piezas de otros escritores. En otras palabras, en este ejemplo es posible observar la dinámica en la relación de fuerzas entre los escritores, la importancia del estilo, la relevancia en la calidad y originalidad, así como la hostilidad que representa el pintar sobre otra pieza. Además, de notar la dicotomía entre los intereses de algunos escritores y la postura bombardera de otros, en este contexto de Cap.

Es posible, con relación a la producción del graffiti vislumbrar esta afinidad en los sucesos ocurridos en el valle de México, a partir de la segunda mitad de la década de los noventa. Esto, con base en el objetivo del movimiento de graffiti local, que declaraba una guerra de baja intensidad contra el Estado-Nación, el orden político-económico y todas sus instituciones. De igual modo, podemos observar esta vinculación al interior de la estructura del movimiento de graffiti local. Esto, a razón de la estructura dialéctica compuesta por escritores tanto legales como ilegales, así como, por el hecho de que el movimiento de graffiti empezara a dejar de ser underground y comenzara a adquirir un carácter público.

Por otra parte, también es posible notar, en ambos ejemplos, esta construcción de posiciones enfrentadas en el campo. Esto, a partir de la dominación del capital acumulado. En otras palabras, baste con considerar que, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, se desarrolla una de las etapas más peculiares en el graffiti, la coyuntura conocida como Street Art. Este hecho, que destaca el resquicio dentro de las pautas culturales establecidas en el graffiti, muestra las estrategias de conservación y ortodoxia por parte de algunos escritores antaños. Mientras que, estos actores recién llegados, buscan estrategias de subversión o herejía ante las pautas culturales del graffiti. De ahí

que, el valor de su actividad sea relativo en contraste al estricto ejercicio de graffiti, o bien, su valor sea relativo en razón a determinado movimiento de graffiti -autóctono- o por los sucesivos estados de éste.

De igual manera, es posible apreciar esta construcción de posiciones a partir de los estatus conferidos entre los escritores, King y Toy. Esto es, aquellos escritores con relativa autoridad y fundamento del poder dentro del campo, King, se oponen dialécticamente ante lo más desprovistos de capital, o recién llegados, Toys. Igualmente, podemos percibir estas circunstancias a partir del ejemplo del can control.²¹³ Considerando que, aquellos que detente esta técnica obtendrán el dominio de un capital, seguido de conseguir o aproximarse al estatus King, caso contrario a los carentes de esta habilidad.

Pero esto no es todo, los jugadores pueden jugar para aumentar o conservar su capital, en conformidad con las reglas tácitas del juego y los prerequisites de la reproducción de éste, todo en relación a sus intereses. También, pueden ingresar en él para transformar, total o parcialmente, las reglas inmanentes. Por ejemplo, cambiar el valor relativo de las fichas, la tasa de cambio entre diversas especies de capital, a través de estrategias que apunten a desacreditar la forma de capital en la que reposa la fuerza de sus oponentes y valorizar las especies de capital que poseen en abundancia.

Por otro lado, a partir de esta analogía, es posible ir determinado la existencia y límites del campo. Según Bourdieu, los participantes de un campo trabajan constantemente para diferenciarse de sus rivales, con el objetivo de reducir la competencia y establecer un monopolio. No obstante, el autor hace la advertencia de que esto no equivale al fin de la búsqueda de una distinción. En otras palabras, destaca que, en efecto, existe una producción de diferencia que no es de ninguna manera el producto de una búsqueda de diferencia. Es decir, evita caer en un sesgo teleológico dentro del análisis de las prácticas culturales.

De ahí que, los esfuerzos de los agentes por imponer criterios de competencia o membresía, puedan ser más o menos exitosos en diversas coyunturas, "*barreras de ingreso más o menos institucionalizadas*".²¹⁴ Esto es, que

²¹³ El can control es la técnica de la práctica del graffiti, ésta tiene que ver con el poder de control que se tiene sobre el aerosol. Esto es, la habilidad para la realización de distintos tipos de trazos finos, gruesos, difuminados o en plasta; así, como la combinación de colores y la dominación de la presión del aerosol. Cabe destacar, que algunos escritores consideran que esta técnica hace referencia exclusivamente al uso, manejo y control derivado del aerosol como única herramienta para la elaboración de graffiti.

²¹⁴ BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina, 2005. p. 154.

la gente es al mismo tiempo fundamentada y legitimada para entrar al campo por su posesión de una determinada configuración de propiedades.

Dicho en otros términos, puede considerarse a un campo como el espacio dentro del cual se ejerce un efecto -de campo-, de modo que todo aquello que le ocurre a cualquier objeto que lo atraviesa no puede ser explicado únicamente mediante las propiedades intrínsecas del objeto en cuestión. Los límites del campo están donde los efectos del campo cesan.²¹⁵

Por su parte, como hemos observado, el campo es un espacio de fuerzas potenciales y activas -campo de luchas- tendientes a preservar o transformar la configuración de éste. Así como, la estructura de relaciones objetivas entre posiciones que subyace y guía a las estrategias de los agentes mediante las cuales buscan, individual o colectivamente, salvaguardar o mejorar su posición. Es decir, este principio de la dinámica de un campo, el cual yace en la forma de su estructura, representa a la vez las causas motoras del funcionamiento y transformación del mismo.

Cabe señalar el acento que Bourdieu realiza en torno a la relación dialéctica entre el campo y la historia social que circunda al agente. Así, como la inexplicable existencia de este último sólo por medio de su búsqueda de legitimidad y apropiación de capital dentro del campo. Esto es, según el autor, la imposición de las situaciones de los agentes, las cuales determinaran una manera de percibir la realidad a partir de la clase social que ocupen dentro del campo al que pertenecen, esto en función de su clase y gusto estético.²¹⁶

En definitiva, a partir de esta categoría de campo propuesta por Bourdieu, podemos ir perfilando la comprensión de lo habitual del graffiti contemporáneo, tanto de la estructura cultural endógena como de la estructura cultural exógena. Así como, identificar la lógica y estructura interna del grupo social de escritores.

De ahí que, en concordancia con el autor, se determine al movimiento de

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Acerca de la estética, Bourdieu plantea una caracterización de los modos o niveles en que se organiza la cultura, un esquema de tres niveles culturales que incluye el aspecto subjetivo de los comportamientos de los agentes. *Estética Burguesa, Estética de los sectores Medios y Estética Popular*. Éstos, se diferencian por la composición de sus públicos, -burgués, clases media y populares-, por la naturaleza de las obras producidas, -obras de arte, bienes y mensajes de consumo masivo-, y por las ideologías político-estéticas que los expresan, -aristocratismo esteticista, ascetismo y pretensión~pragmatismo funcional-. Asimismo, estos tres sistemas coexisten dentro de la misma sociedad capitalista. Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.

graffiti del valle de México como un campo cultural graffitero. Baste considerar, con base en las ideas expuestas, a este movimiento como aquel espacio virtual de relaciones objetivas entre posiciones, objetivamente definidas en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, y cuya posición ordena el acceso a ventajas que están en juego, así como su relación con otras posiciones; todo, situado en una lógica y necesidad específica e irreductible.

Al respecto, puede considerarse al barrio como una extensión mimética de este espacio virtual de las relaciones, y prácticas, entre los escritores. En este contexto, entre la mayoría de los escritores, el barrio no se presenta como una categoría rígida, más bien se muestra como una retórica polémica, ya que entre éstos suele usarse tanto para designar una entidad geográfica, como para referirse a los sujetos pertenecientes a dicha entidad, así como para referirse a un carácter colectivo entre sus semejantes. En otras palabras, es desde el firmamento del barrio, principalmente sus paredes y mobiliario, donde muchos escritores han reconstruido el código y la estructura del movimiento de graffiti.²¹⁷

Otro ejemplo de esta consideración, son los distintos eventos y expo-graffiti realizados por diversos escritores e instituciones. Actividades como *Just Writing My Name*, *Poliniza*, *Fragor*, *Meeting Of Styles*, *Graffiti en tu Estadio Azteca*, *Aliados* o *Graffiti is a Classic*. Son, una extensión mimética del espacio virtual de las relaciones y prácticas de los escritores del valle de México.

Igualmente, este carácter puede ser observado a partir de los diferentes centros culturales y puntos de distribución de materiales relacionados a la actividad del graffiti. No obstante, cabe señalar que estos espacios también configuran una especie de *templos del campo cultural graffitero*. A saber de algunos:

TT Caps, también conocido como *La casa del RAP*, liderada por Thomas Brum, director general de las revistas *Rayarte* y *Blackbook*, así como uno de los primordiales personajes en el apoyo al desarrollo de esta cultura. Se posiciona no sólo como un espacio dirigido a la distribución de materiales en torno al graffiti y los otros tres elementos de la cultura hiphop, sino que también representa un importante punto de confluencia y difusión de esta cultura. De forma análoga, se

²¹⁷ Cabe mencionar que, un sinónimo del barrio es *la banda*. Estas categorías, utilizadas recurrentemente por los escritores para designar a sus localidades y a sus coetáneos, reafirma la importancia que éstos tienen dentro de la aprehensión del código y la estructura del movimiento de graffiti. Igualmente, cabe señalar la naturaleza transterritorial de los escritores, la cual permite a muchos de éstos generar un sentimiento de comunidad y otredad.

encuentran las tiendas, que a su vez son marcas de aerosoles, *Illegal Squad*, *Cuatro Elementos* y *360 Store*, dedicadas específicamente a complacer las necesidades de los escritores de graffiti. Asimismo, se hallan el *Tianguis Cultural del Chopo* y la *Plaza Peyote*, que en conjunto con los anteriores lugares se convierten en espacios que materializan parte del microcosmos graffitero.

Por otro lado, el *Multiforo Cultural Alicia*, el *Centro Cultural Border*, el *Circo Volador* y el *Faro de Oriente*, entre otros. Son centros culturales dedicados a la formación y vinculación en el campo de la cultura contemporánea, tocando discursos propios de las humanidades y ciencias sociales desde aproximaciones estéticas. Estos centros culturales han representado espacios a favor para el desarrollo y comprensión del fenómeno social del graffiti.

Como hemos visto, la estructura de un campo es el estado de relaciones de fuerzas entre agentes o instituciones que intervienen en la lucha de la distribución de un capital específico, que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Es decir, lo que define y da funcionamiento a un campo es todo aquello que está en juego y los intereses específicos propios a éste, la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Así, como gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes o reglas inmanentes al juego y de lo que está en juego.

De esto resulta que, quienes participen en este juego tengan un conjunto de intereses fundamentales comunes, un lenguaje propio y una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos. Todo esto, vinculado a la existencia misma del campo. Es decir, la lucha por sí misma presupone un acuerdo tácito entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar. De ahí que, los recién llegados tengan que pagar un derecho de admisión, el cual consiste en reconocer el valor del juego y en conocer ciertos principios de funcionamiento del juego. Asimismo, por este hecho de intervenir en la lucha se contribuye a la reproducción del juego y a la creencia en el valor de lo que está en juego.

Según Bourdieu, esta *energía de la física social*²¹⁸, capital específico o recurso para poder obtener una posición dentro del campo, puede representarse

²¹⁸ En cuanto a la energía de la física social, Bourdieu define de este modo al capital: "*El capital es el trabajo acumulado, en su forma materializada o en su forma 'incorporada', encarnada, que, de resultar apropiado de forma privada, es decir, exclusiva, por agentes o grupos de agentes, los habilita para apropiarse de la energía social bajo la forma de trabajo reificado o viviente.*" BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina, 2005. p. 150.

bajo cuatro especies fundamentales, *capital económico*, *capital social*, *capital cultural* y *capital simbólico*.

Con capital económico el autor se refiere a todos los bienes materiales que posee el agente social, así como a la posibilidad de incremento y acumulación de los demás capitales. De ahí que, en la medida en que se posea capital económico, el agente podrá tener acceso a diversas redes sociales que le otorguen relaciones que abran las puertas a espacios sociales privilegiados y de prestigio.

Por otra parte, Bourdieu señala que el capital social hace referencia a todas aquellas relaciones sociales que tienen los agentes dentro de dicho campo, éstas pueden ser el producto de la posición social que ocupa la familia en la sociedad o el producto del capital cultural y/o económico que el agente posee. Asimismo, estas redes sociales otorgan poder y prestigio al agente, así como, facilitar el incremento de una o varias especies de capital. Para ejemplificar tales redes sociales, baste con considerar la pertenencia a los clubs sociales, a las asociaciones de profesionales o cualquier tipo de grupo selecto donde se comparte intereses en común.

En cuanto al capital cultural, Bourdieu menciona que éste se da de tres formas.

En primer lugar, se encuentra el estado incorporado, el cual corresponde a todas aquellas disposiciones duraderas en el organismo que implican una incorporación por éste. Por lo tanto, éste se encuentra ligado al cuerpo y supone un trabajo de asimilación e inculcación que lleva tiempo invertido por la persona. Esto es, el trabajo personal, de adquisición, que hace el sujeto sobre sí mismo, un tener que se convierte en ser. Es decir, una propiedad que pasa a ser parte integrante del cuerpo de la persona, un hábito.

Este capital personal es algo que no puede transmitirse instantáneamente, por herencia o por don, no puede ser comprado ni intercambiado. En otras palabras, su adquisición es inconsciente y encubierta, se acumula según la capacidad de apropiación de su agente y muere con la muerte biológica de su portador. Por ejemplo, la somatización en la diferencia objetiva entre varones y niñas.

En segundo momento, se presenta el estado objetivado, el cual corresponde a la producción de bienes culturales, reales y perceptibles, los cuales el agente va adquiriendo a lo largo del trayecto de su vida, tanto personal como profesional. Y, que para su uso práctico, éste tiene que incorporar sus conocimientos y habilidades necesarias. Ejemplos de este tipo de capital son

aquellos cuadros, libros, diccionarios, maquinarias o instrumentos, los cuales son la elaboración de teorías, juicios y críticas por parte del agente.

En tercera estancia, se incorpora el estado institucionalizado, el cual se objetiva por medio de títulos y reconocimientos que se le otorgan al agente por parte de una institución. En particular, esto le permite al agente social que, en un momento dado, el capital cultural se convierta en capital económico. Asimismo, la inversión del capital económico en el capital cultural, por ejemplo, pagar una institución educativa de prestigio, tiene sus beneficios si las condiciones dan la posibilidad de que el título escolar que se obtiene le dé al agente una posición -de poder y de prestigio- en el campo de inserción laboral. Cabe subrayar, que el prestigio formaría parte del capital simbólico.

Por último, Bourdieu define al capital simbólico como todo aquel reconocimiento que viene de otros agentes sociales, lo dado por los demás. Es decir, todo aquello que tenga que ver con el honor y el prestigio, aquellas relaciones sociales y económicas vinculadas a los prestigios sociales y económicos que sostienen al agente. De ahí que, éste constituya una garantía, un renombre y un refuerzo a la posición dentro del campo. De igual manera, este crédito que es otorgado desde fuera, juega un papel importante a la hora de ejercer cualquier profesión, ya que implica el reconocimiento de un saber y hacer profesional por parte de los otros. Esto es, el acuerdo colectivo a la confianza de que el agente puede realizar un trabajo de forma adecuada.

Cabe señalar, que existe un circuito de transformación entre los diferentes tipos de capital que posee un agente. El capital cultural se convierte en capital simbólico al otorgarle al agente prestigio, por ejemplo, un título académico o la profesión que se práctica. El capital social se convierte en capital simbólico al otorgar poder y prestigio al agente, como resultado a la correspondencia de las relaciones sociales. Finalmente, el capital económico se convierte en capital simbólico en la medida que los agentes poseen bienes materiales o culturales, que le otorgan una posición privilegiada en el espacio social. Asimismo, esta transformación de los otros capitales en capital simbólico posteriormente trae como consecuencia una re-transformación a los capitales de origen.

En resumen, a partir de esta configuración del capital específico, es posible ir compenetrando en la lógica de las relaciones de poder entre los escritores. En otras palabras, estas cuatro especies de capital posibilitan vislumbrar el funcionamiento e intereses específicos del campo cultural graffitero, tanto de manera integral como de forma autóctona.

Baste, como muestra, los diferentes componentes, estatus y directrices de la práctica del graffiti. *Getting-Up, Estilo, Calidad, King & Toy, Crew, Argot o Can Control*. En otros términos, las anteriores categorías equivalen a los intereses y capitales específicos propios del campo cultural graffitero.

Por ejemplo, el getting up correspondería a un capital simbólico, esto a partir del reconocimiento y aceptación de un graffiti, y de su autor, por parte de otros escritores, concediéndole cierta fama y respeto. Asimismo, el getting up representa un capital cultural objetivado, debido al objeto concreto, pieza, producto de la asiduidad en la obra del escritor. Además, representa también un capital social, esto dado por dos razones. La primera, por generar una especie de crédito para ciertos honorarios de admisión a determinados círculos sociales del campo, regularmente crews. Y en segundo momento, por la supuesta red social que el escritor va generando a lo largo de su trayecto, consecuencia de su excitante movimiento por la ciudad. Claro, que esto último está función de la personalidad del sujeto. Adicionalmente, el getting up, en vínculo con otros capitales, puede, en ciertos casos, significar un capital económico. Pongamos por tema, que el getting up al convertirse en un capital social, en conjunto al estilo y can control como capitales simbólicos y económicos, se convierte en un crédito dentro de determinados circuitos sociales, los cuales se benefician de la actividad del graffiti como medio lucrativo, galerías o marcas comerciales; por tanto el getting up es retribuido en forma económica.

Respecto al estilo, éste concierne a un capital cultural objetivado, ya que representa *per se* la marca personal de la pieza de un escritor. Al mismo tiempo, figura un capital simbólico, esto en función del reconocimiento que se le otorgue al estilo del escritor y al prestigio que éste obtenga a partir del mismo y del manejo de la técnica, la composición cromática y complejidad de la pieza. Igualmente, el estilo, en vínculo con otros capitales, configura un capital económico. Esto, a partir de la solicitud de agentes externos, y en algunos casos internos, al campo cultural. Es decir, la compra del oficio del escritor, de su estilo particular. Todo, en torno al reconocimiento colectivo del saber y hacer profesional del escritor.

Por su parte, la calidad representa un capital cultural objetivado, esto a partir del carácter específico de la pieza de un escritor. Cabe señalar que, la calidad se encuentra íntimamente entrelazada con el can control, el estilo, -propio del escritor-, los estilos de graffiti, y los *gustos* que se encuentran dentro del campo cultural graffitero. Esto es, por ejemplo, el caso de dos piezas ejecutadas a partir del mismo estilo de graffiti, con un manejo general equivalente de can control por parte de sus autores y con un estilo particular semejante. En cuestión, en esta coyuntura la calidad corresponderá a ciertos parámetros específicos, tanto ajenos

como intrínsecos a las características anteriores –can control, estilo y, sobre todo, los *gustos*- como los efectos, rellenos, contrastes, entre otros. De ahí que, la calidad encarne también un capital simbólico, capital social y capital económico.

A su vez, los estatus King y Toy corresponden a un capital simbólico. Esto, a partir del reconocimiento en torno al honor y prestigio, así como de la infamia y deshonra, que son otorgados, respectivamente, por parte de otros escritores.²¹⁹ Al mismo tiempo, esto refuerza la posición que sostiene el escritor dentro del campo, causa de que este capital simbólico se convierta en un capital social. Esto es, en particular, el estatus King como capital simbólico se transforma en capital social debido al reconocimiento del saber y hacer, -getting up, can control, manejo de estilos, calidad-. Lo cual, le permite al escritor moverse dentro de diversos circuitos sociales. Estableciendo con ello relaciones de poder y prestigio, lo cual le facilita de un incremento de una o varias especies de capital, por ejemplo económico o simbólico. Baste como muestra, la sección old school kings del portal web subwayoutlaws.

Cabe señalar que, para la cuestión del estatus Toy como capital simbólico, también termina en una transformación a capital social. Sólo que para este caso, los efectos girarán en torno a un rechazo social o un estigma. Por último, los estatus King y Toy, como capital simbólico, también permutarán en capital cultural incorporado. Esto, al corresponder a la incorporación de las actitudes y comportamientos que los estatus imponen y coaccionan a la persona del escritor. Baste con considerar, el ejemplo del bombardero Cap. Dicho en otros términos, esto se refiere a la somatización de las características de estos estatus por parte del escritor.

²¹⁹ Al respecto, cabe señalar una peculiaridad en torno a estos estatus conferidos, que opuestos dialécticamente entre sí, son fácilmente objetos de tergiversación en este análisis en particular. De forma puntual, el estatus Toy no representa per se un capital simbólico dentro de la logia de Bourdieu. Es decir, este estatus no figura un interés en la lucha de apropiación entre agentes. Sin embargo, sí representa un capital simbólico en tanto que éste es consecuencia del reconocimiento de otros agentes en torno a la persona del escritor. Dotándolo de valores negativos y antitéticos al estatus King, constituyendo con esto un refuerzo y crédito a la posición del agente dentro del campo. Por otra parte, es posible comprender que para ciertos casos, por ejemplo el Ghetto Style, esta categoría no menoscaba a la persona del escritor. No obstante, con esto no se quiere mencionar que el escritor adjunto al Ghetto Style se interese en apropiarse de esta categoría, con el fin de obtener reconocimiento. Asimismo, no excluimos la probabilidad de que algún escritor sí busque este fin. Por último, cabe señalar que el estatus Toy como capital simbólico somatiza al escritor, de modo que éste también se convierte en una suerte de capital cultural incorporado. Baste con considerar, las actitudes del bombardero CAP. En resumen, a razón de todo lo anterior expuesto, y con el fin de proponer una denominación que facilite un mejor entendimiento y comunicación con el lector, es que hagamos uso del estatus Toy como un *Capital Negativo*. Asimismo, no se excluye la idea de reemplazar esta denominación posteriormente en caso de encontrar un término más preciso.

Por otro lado, como hemos visto, el crew concierne principalmente a un capital simbólico. Esto, a partir del prestigio que implica pertenecer a un crew afamado. Asimismo, éste representa un capital social debido a las relaciones sociales que derivan de las interacciones con los integrantes de éste y de las que se van desarrollando a partir del mismo. De ahí que, esto implique también un capital económico para ciertos casos.²²⁰

Con respecto al argot, este básicamente hace referencia a un capital cultural incorporado. El cual, les permite a los demás escritores comprender que quien usa determinadas palabras claves mantiene una relación y conocimiento con el campo cultural graffitero.

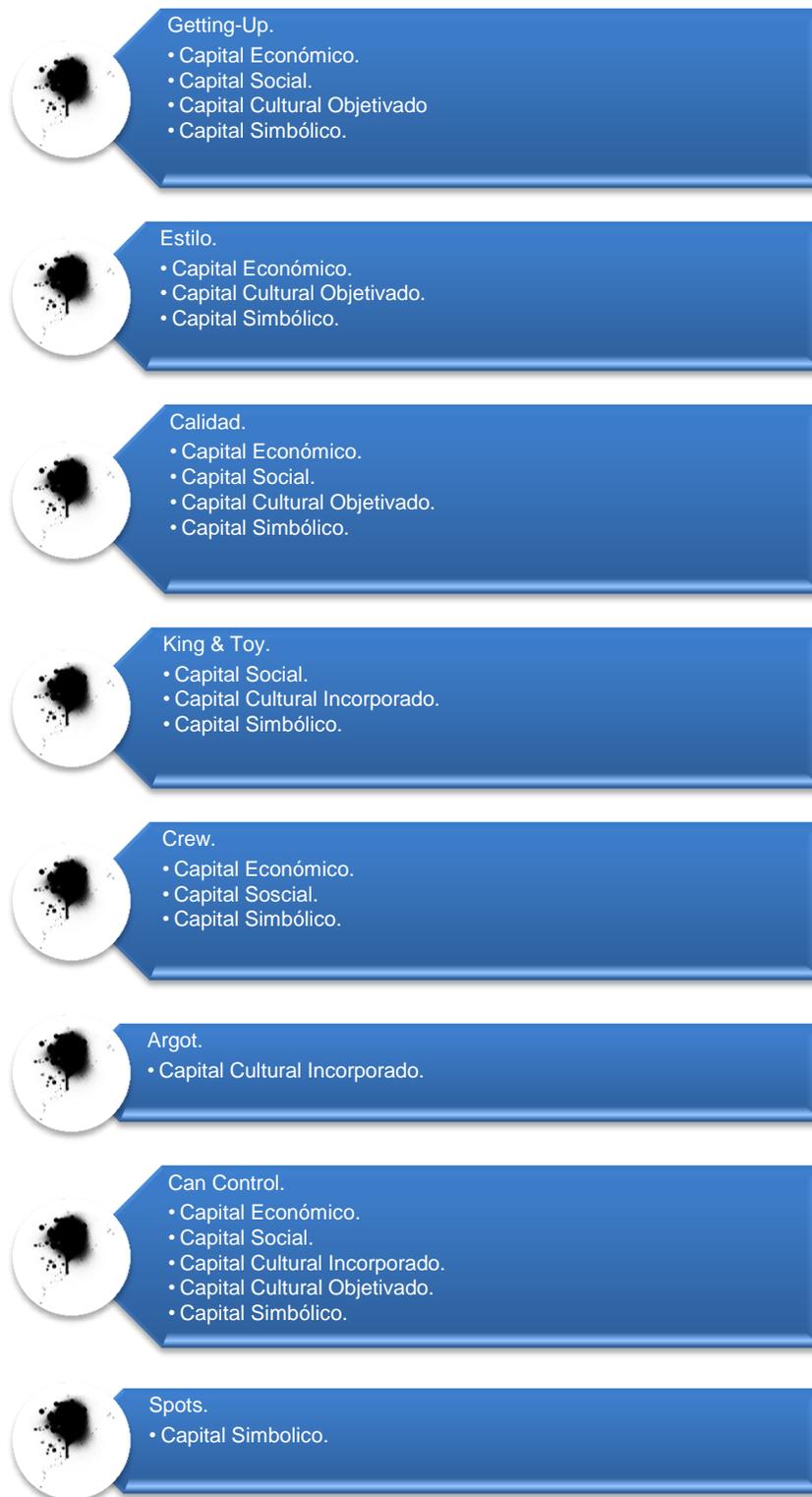
En cuanto al can control, como se ha revisado, este constituye principalmente un capital cultural objetivado, ya que expone *per se* el manejo de la técnica del graffiti. Asimismo, por el carácter intransferible de asimilación e inculcación por parte del escritor, a partir de la disciplina y manejo del aerosol, el can control configura un capital cultural incorporado. De ahí que, éste también se transfigure en un capital simbólico, dando reconocimiento a la capacidad y destreza de quien posea un mejor manejo del aerosol. Además, de conformar un capital social y económico, todo esto en vínculo con otros capitales, por ejemplo la calidad y el estilo.

Por último, cabe mencionar que los spots pueden figurar un capital simbólico, esto debido a su ambición y lucha por su apropiación. En otras palabras, ciertos spots son aspirados y codiciados debido a sus características intrínsecas. Por ejemplo, por su grado de dificultad, exposición a la circulación peatonal, propiedades físicas, etcétera. En virtud de lo anterior, los spots les otorgan a los escritores cierto reconocimiento y prestigio, esto a partir de su apropiación.

De acuerdo con todo lo anterior, de forma esencial, la lógica de las relaciones de poder del campo cultural graffitero se compone de la siguiente manera.

²²⁰ Cabe mencionar que, el crew también representa un capital negativo, tanto simbólico, social e incorporado. Esto, a partir del hecho de estar conformado por toys.

Figura 53. Diagrama de los capitales específicos del campo cultural graffitero.



Fuente. Elaboración propia. Junco Méndez, Miguel Angel, 2016.

Como hemos visto, el movimiento de graffiti del valle de México, junto con la estructura cultural exógena, se configura en un campo cultural graffitero. El cual, comprende el estado de las relaciones de poder entre los escritores, quienes luchan en la distribución del capital específico que está en juego. Lo cual, les otorga el acceso a ventajas específicas, así como la relación con otros agentes. Sin embargo, esta lógica por sí misma no explica la completa existencia de los escritores. Es decir, la realidad de éstos no es posible sólo por medio de la búsqueda de legitimidad y apropiación de capital dentro del campo.

De ahí que, Bourdieu, señale la presencia de una relación dialéctica entre el campo y la historia social que circunda al agente.²²¹ Esto es, las condiciones de existencia de clase de cada agente y la posición dentro del campo al que pertenece, las cuales imponen inconscientemente un modo de clasificar y experimentar lo real, indicando gustos y por lo que éstos estarán dispuestos a perseguir. Por consiguiente, Bourdieu determina que la acción ideológica más decisiva para la construcción del poder simbólico no se efectúa en la lucha por el capital, en la que puede hacerse presente la consciencia de los agentes. Sino, en las relaciones de sentido, no conscientes, que se organizan en el *habitus* y que sólo podemos conocer a través de él.

Según Bourdieu, el habitus se define como sigue:

“Sistemas de disposiciones duraderas y trasferibles, estructuras estructuradas y predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas y regulares’ sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta”.²²²

Dicho en otros términos, el habitus es “*la visión corriente del mundo social que determina el hecho de sustituir la relación ingenua entre el individuo y la sociedad*” y otra suerte de dicotomías “*por la relación establecida entre estos dos*

²²¹ Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Siglo XXI, Argentina, 2007.

²²² Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Siglo XXI, Argentina, 2007. p. 86.

*modos de existencia” y de percepción “de lo social, el habitus y el campo, la historia hecha cuerpo y la historia hecha cosa”.*²²³

Asimismo, el habitus es la inclusión en el objeto del conocimiento que los agentes tienen del mismo, y la contribución que ese conocimiento aporta a la realidad del objeto. Es decir, la asignación a ese conocimiento de un poder propiamente constituyente.

Para ilustrar mejor el concepto de habitus, baste con considerar la interpretación que Muñiz tiene en torno a ésta.

“El habitus está construido por una serie de imágenes complejas que congregan un grupo de significados, que ayudan a descifrar los acontecimientos y dan la posibilidad de entender lo inesperado, serían sistemas de referencia en función de los cuales vemos el mundo, los fenómenos que suceden en él y a las personas con quienes nos relacionamos. Con base a estos conocimientos prácticos percibimos lo que nos rodea, encaminamos nuestras acciones, interactuamos con las personas y con el mundo. También llevamos a cabo los juicios de valor que emitimos cotidianamente y compartimos con los otros. Se desprende de lo anterior que las representaciones contribuyen en gran medida para entender el *modus operandi*, los códigos éticos y puntos de vista de los agentes sociales”.²²⁴

En este contexto, el habitus es la mediación por la cual los escritores se relacionan con el campo cultural graffitero y el mundo social. Además, de permitirles interactuar con otros escritores y con su entorno cultural. Baste con considerar, con base en las ideas expuestas, a la serie de *constantes y agregados conceptuales derivados de la vida social del graffiti*.²²⁵

De acuerdo con todo lo anterior y con base en las características de los conceptos de graffiti mencionados a lo largo del texto, se enlista una serie de elementos que conforman la lógica del habitus de los escritores de graffiti:

²²³ Bourdieu, Pierre, *Lección sobre la lección*, Anagrama, Barcelona, 2002. p. 41-42.

²²⁴ Ancer, Leticia, *Análisis de la práctica del psicólogo escolar: un estudio de caso desde la representación subjetiva del psicólogo escolar, maestros y directivos*, tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía con Especialidad en Psicología, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de psicología, Nuevo León, 2011. p. 54.

²²⁵ Nuestra intención en el uso categórico, *constantes y agregados conceptuales*, radica en la construcción de una bibliografía diacrónica del desarrollo y alteraciones de la categoría de graffiti dentro de la vida social de éste. Contrario al establecimiento de una correlación entre categorías, a la determinación biográfica de esta práctica y al efecto causal entre los ejercicios particulares de cada campo o movimiento social.

1) La noción de inscripción, yo dibujo, yo escribo: constante conceptual que se remonta a la tradición arqueológica, por la cual se establece la principal imagen y característica de la esencia del graffiti *per se*.²²⁶

2) La voluntad o efecto de testimonio: percepción por la cual algunos agentes, y público en general, definen y justifican el impulso y sentir de la actividad *per se* del graffiti.²²⁷

3) El carácter de informalidad en el producto y la acción: la apreciación corriente, tanto de escritores como del público en general, sobre la informalidad del graffiti, es decir, sobre el uso del soporte material utilizado para la realización de éste, como *per se* su acción.²²⁸

4) La dualidad de la sencillez y complejidad del graffiti: esto es, la imagen que ciertos agentes en general pueden tener respecto al graffiti por sí mismo o de alguno en particular, es decir, la sencillez relativa a un bosquejo o la complejidad gráfica, así como de trasfondo, que se le puede otorgar.²²⁹

5) La calidad autorreferencial: agregado conceptual que orienta la percepción del escritor o de cualquier agente en torno a su producto, la autopercepción reflejada en el graffiti.²³⁰

6) El atributo a la reivindicación existencial: sentir por el cual se establece al graffiti, *per se*, como valoración de la existencia del agente o escritor que realiza graffiti.²³¹

7) La asiduidad: percepción de *necesidad* mediante la cual el escritor siente el impulso, y objetivo, de realizar graffiti desmesuradamente, la asiduidad puede entenderse como la suma de graffiti sobre cualquier costo o como la cantidad frente a la calidad.²³²

²²⁶ Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, tercera edición, Gredos, Madrid, 1987. P. 302.

²²⁷ Pineda, Jesús, *El nombre propio y el diálogo: Las formas lingüísticas del graffiti*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1992. P. 4

²²⁸ Véase página 6.

²²⁹ Kampen, Michael, *The graffiti of Tikal, Guatemala*, Estudios de Cultura Maya. Vol. XI, Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1978. p. 155.

²³⁰ Véase página 23.

²³¹ Véase página 24.

²³² Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 57.

8) La condición del anonimato: imagen que por lo regular los escritores tienen respecto a su persona y el deber ser de ésta, así como ser la imagen que el público en general percibe de la condición esencial de la persona del escritor y del graffiti *per se*.²³³

9) Las naturalezas trasterritoriales, trasclasistas, trasraciales, trasideológicas, trasartísticas: nociones mediante las cuales los escritores establecen que el graffiti por sí mismo supera diversas barreras sociales, económicas y políticas.²³⁴

10) La autodenominación a título de artistas callejeros: agregado conceptual que orienta a algunos escritores y público en general a la consideración artística y actuar pertinente a ésta en torno a sí mismos u otros graffiti o agentes.²³⁵

11) El principio de respeto: impresión por la cual se establece una de las principales pautas culturales dentro del comportamiento del escritor hacia sus semejantes o sus graffiti.²³⁶

12) La sensación de libertad de expresión: agregado conceptual que genera el sentido de libertad dentro de la actividad del graffiti.²³⁷

13) La identificación cultural: percepción mediante la cual el escritor genera una mediación entre la cultura autóctona y el graffiti.²³⁸

14) La identificación propia a la praxis: sentido por el cual el escritor establece una relación entre su identidad y su actividad.²³⁹

15) El manifiesto a la resistencia sociopolítica: juicio por el cual algunos escritores y agentes establecen una característica intrínseca en el graffiti.²⁴⁰

16) La esencia de la transgresión: imagen que los escritores y algunos agentes tienen respecto a la naturaleza, *per se*, del graffiti y del deber ser de su persona, así como ser la imagen que el público en general percibe de la condición esencial de la persona del escritor y del graffiti *per se*.²⁴¹

²³³ Véase página 35.

²³⁴ Véase apartado 2.1.

²³⁵ Chalfant, Henry, *Style Wars*. [DVD]. Estados Unidos de América, PBS: 1982. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4stY3ycAYP8>

²³⁶ Véase página 45.

²³⁷ Ganz, Nicholas, *Graffiti: Arte urbano de los cinco continentes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. p. 9.

²³⁸ Véase página 23.

²³⁹ Véase apartado 2.1.

²⁴⁰ Véase página 26.

17) Necesidad de reconocimiento: percepción mediante la cual el escritor siente la necesidad de ser distinguido entre sus semejantes o entre el público en general, esto por sus graffiti, por su calidad, su estilo o su asiduidad.²⁴²

18) El impulso competitivo: percepción por la cual el escritor compite entre sus semejantes, la relevancia de este impulso es la noción para la interpretación de diversas situaciones dentro del campo, por ejemplo la guerra de estilos o la búsqueda de getting up, así como medio para justificar las solicitudes de ingreso para un crew o bien el objetivo de crecimiento personal en torno al estilo y calidad.²⁴³

19) La figura arquetípica del mito/leyenda: imagen para el discernimiento entre los escritores, ya sea por sus trayectoria o méritos dentro del campo, asimismo esta figura conforma una especie de objetivo para algunos escritores, lo cual los orienta en su deber ser y actuar dentro el campo, a su frente a ciertas pautas culturales y obtención de ciertos tipos de capital.²⁴⁴

20) El juicio vandálico e ilegal: criterio que establece el deber ser del graffiti y de los escritores, así como ser la imagen que el público en general percibe de la condición esencial del escritor y del graffiti, este criterio tiene como antítesis polémica los polos dialecticos del graffiti legal e ilegal.²⁴⁵

21) El estigma: percepción por la cual el público en general se orienta al trato de los escritores, así como generar una autopercepción, un sentir y actuar entre los escritores, suscitando un trato recíproco hacia el público en general.²⁴⁶

22) Las expresiones legales e ilegales: noción para la codificación de los polos dialecticos de la actividad graffitera dentro de su campo cultural y lo que implican éstos, así como ser una orientación para el comportamiento y pensar en ciertos tipos de casos, entre otras cosas.²⁴⁷

²⁴¹ Figueroa, Fernando, *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Publidisa, Madrid, 2006. p. 42.

²⁴² Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 57.

²⁴³ Véase apartado 2.1.

²⁴⁴ Véase página 28.

²⁴⁵ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 71.

²⁴⁶ Véase página 86.

²⁴⁷ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 140.

Por otra parte, el habitus también representa un sistema de esquemas de percepción de las prácticas y un sistema de esquemas de producción de prácticas. Donde, en los dos casos, sus operaciones expresan la posición social en la cual se ha construido. En consecuencia, el habitus produce prácticas y representaciones que están disponibles para la clasificación, y que están objetivamente diferenciadas. Lo que hace que nada clasifique más a alguien que sus clasificaciones.

Cabe señalar que, el término de prácticas no concierne a meras ejecuciones del habitus, producidas por la educación familiar y escolar, o por la interiorización de reglas sociales. Sino, que es en éstas donde se actualizan, se vuelven acto, las disposiciones del habitus que han encontrado condiciones propias para ejercerse. De ahí que, exista una interacción dialéctica entre la estructura de las disposiciones, los obstáculos y oportunidades de la situación presente.

En otras palabras, la diferencia entre el habitus y las prácticas radica en que el primero es una dialéctica que se produce en relación al campo, junto con las prácticas ejecutadas por los agentes. Es decir, esa liga entre el *opus operatum* y *modus operandi*. Mientras que las prácticas sociales son generadas por el habitus, más no simples realizaciones de él. Éstas se cristalizan en actividades prácticas como conductas, pensamientos, sentimientos y juicios generados por los agentes sociales.²⁴⁸

En suma, cabe mencionar que aunque²⁴⁹ “*el habitus tiende a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto, la apertura de*

²⁴⁸ Al respecto, el habitus es un marco de referencia formulado por la dialéctica entre el campo y la historia del agente, éste no es el reflejo de lo objetivo o subjetivo. En otras palabras, Bourdieu menciona que el habitus se opone a la necesidad mecánica, sin recuperación de la historia y al mismo tiempo a la libertad reflexiva exclusiva, como si se negara la inercia. De ahí que, en la medida en que los habitus son incorporados de la misma historia, las prácticas son comprensibles e inmediatamente ajustadas a las estructuras objetivamente concertadas y dotadas de un sentido unitario y sistemático, trascendente de las intenciones subjetivas y los proyectos conscientes, individuales o colectivos. El habitus, las prácticas y la visión del mundo de los actores, no es ni del todo subjetivo, ni totalmente el reflejo de las condiciones externas. Sino, que éste expresa la síntesis original de lo subjetivo y lo social, inextricablemente vinculados.

²⁴⁹ Con respecto a la innovación y las prácticas, Bourdieu no distingue entre estas últimas, como ejecución o reinterpretación del habitus, y la praxis, como transformación de la conducta para la modificación de las estructuras objetivas. Es decir, no examina cómo el habitus puede variar según el proyecto reproductor o transformador de diferentes clases y grupos. De lo que resulta, que su teoría social se reduzca casi exclusivamente a los procesos de reproducción. No obstante, por lo menos tres autores han intentado desarrollar esta parte de la teoría de Bourdieu *Michel Pincon, Sergio Miceli y Néstor G. Canclini*. Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.

*posibilidades históricas diferentes, permite organizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras*²⁵⁰

De todo lo anterior resulta que, el principio de la actividad del habitus sea un “sistema de esquemas incorporados que, constituidos en el curso de la historia colectiva, son adquiridos en el curso de la historia individual, y funcionan en la práctica y para la práctica”.²⁵¹ De esta forma, se comprende que el habitus generado por las estructuras objetivas, genera a su vez las prácticas individuales, dando a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Esto, por ser un “sistema de disposiciones durables y transponibles, estructuras dispuesta a funcionar como estructuras estructurantes”²⁵², que sistematizan el conjunto de las prácticas de cada persona y cada grupo, programando su consumo simbólico, aquello que van a sentir como necesario.

Como hemos visto hasta el momento, el movimiento de graffiti del valle de México se establece como un campo cultural graffitero. Dentro del cual, las relaciones de poder entre los escritores se representan a partir de los distintos componentes, estatus y directrices de la práctica del graffiti. Asimismo, los escritores participantes de este campo cuentan con un habitus que les permite interpretar, interactuar y practicar dentro de él. Lo cual, los desvela como clasificadores clasificados por sus clasificaciones dentro del juego del graffiti.

No obstante, pese a que las nociones de campo, capital y habitus facultan la comprensión de los procesos de construcción, de sentido y de individualidad en el interior del movimiento de graffiti del valle de México, y de la estructura cultural exógena, éstas por sí mismas no desvelan plenamente la reproducción de la estructura del campo cultural graffitero. Así, como la reproducción de la distribución del capital entre los escritores y su trámite a la reproducción de las relaciones de clase existentes y su legitimización.

De ahí que, con base en este orden de ideas, Bourdieu mencione que el origen de las condiciones sociales de formación, adquisición y reproducción de las relaciones de clase en el campo y las estructuras que constituyen el habitus. Sea el resultado de un proceso de inculcación e incorporación de determinadas condiciones de existencia. Es decir, que todos los estímulos externos y las

²⁵⁰ Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990. p.

16.

²⁵¹ Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, México, 2002. p. 478.

²⁵² Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990. p.

15.

experiencias condicionantes son percibidos a cada momento a través de categorías ya construidas por experiencias previas o tempranas en la infancia.²⁵³

Por ejemplo, el habitus adquirido en la familia, el cual es la base de la estructuración de las experiencias escolares. Asimismo, la transmutación de éste por efecto de la escuela, es a su vez la base de todas las experiencias subsecuentes y así sucesivamente de reestructuración en reestructuración.²⁵⁴

En este sentido, Bourdieu establece de manera puntual en “La reproducción”²⁵⁵, que el principio de ésta se basa en la autonomía relativa del sistema educativo, gracias al cual la enseñanza sirve de manera específica e insustituible a las estructuras sociales. Asimismo, afirma que la reproducción de las relaciones de clase es el resultado de una acción pedagógica que no parte de una tabula rasa, sino que se ejerce sobre agentes con una educación primaria. La cual, otorga por un lado de cierto capital cultural y por el otro de un conjunto de posturas con respecto a la cultura. De ahí que, cada acción pedagógica tenga una eficacia diferenciada en función de las diversas caracterizaciones culturales preexistentes en los agentes. Igualmente, sostiene que la autoridad pedagógica del sistema educativo contribuye al sancionar estas diversidades como si fueran puramente educativas, a la reproducción de la estratificación social y a su legitimización. Asegurando su interiorización y persuadiendo a los agentes de que esta no es social, sino natural.²⁵⁶

Para comprender mejor esta tesis de la reproducción, baste con considerar, junto a Bourdieu y Passeron, la serie de diversas proposiciones en torno a la acción pedagógica, la violencia simbólica, la arbitrariedad cultural y la autonomía relativa del campo.

Según los autores, la acción pedagógica puede ser “*ejercida por todos los miembros educados de una formación social o de un grupo (educación difusa), por los miembros de un grupo familiar a los que la cultura de un grupo o de una clase*

²⁵³ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979.

²⁵⁴ BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina, 2005.

²⁵⁵ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979.

²⁵⁶ Al respecto, cabe señalar que estas tesis ya estaban contenidas, en gran parte, en el precedente trabajo de los autores *Los herederos*. BOURDIEU, Pierre, PASSERON, *Los herederos: Los estudiantes y la cultura*, segunda edición, Siglo XXI, Argentina, 2009.

confiere esta tarea (educación familiar), o por el sistema de agentes explícitamente designados a este efecto por una institución de función directa o indirectamente, exclusiva o parcialmente educativa (educación institucionalizada)".²⁵⁷

En este propósito, resulta oportuno señalar que, aun cuando el campo cultural graffitero no se encuentra en un estado de institucionalización ni se ubica en una estructura institucional educativa. Como hemos visto, éste no se opone ni carece de una configuración social similar a la de cualquier sistema institucional. Es decir, el campo cultural graffitero concilia diferentes relaciones, acuerdos implícitos y *hechos sociales*²⁵⁸ en torno a la dinámica del mismo.

Baste con considerar, junto a Martínez y NATO, que "*el hecho de que la expresión del graffiti no está mediada por un sistema institucional de escuelas, galerías y museos, no significa que carezca de una estructura*".²⁵⁹ Asimismo, cabe subrayar que Bourdieu y Passeron consideran que sus proposiciones son adaptables a todo tipo de acción pedagógica dentro de un campo. Razón, de que los autores renuncien a sugerir, incluso implícitamente, a una restricción de validez de las proposiciones relativas a toda acción pedagógica.²⁶⁰

Por otra parte, los autores mencionan que toda acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica, en tanto que las relaciones de fuerza de un campo, grupos o clases, son el fundamento del poder arbitrario que es la condición de la instauración de una relación de comunicación pedagógica.²⁶¹ Es decir, la violencia simbólica es la imposición e inculcación, por un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural según un modelo arbitrario de imposición y de inculcación-educación.²⁶² Así como, en la medida en que la delimitación implicada

²⁵⁷ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979. p. 45.

²⁵⁸ Durkheim, Émile, *Las reglas del método sociológico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

²⁵⁹ Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. p. 82.

²⁶⁰ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979. p. 46.

²⁶¹ Cabe señalar que, como poder simbólico no se sugiere en ningún momento a la imposición de la fuerza. De ahí que, la acción pedagógica sólo pueda producir su efecto, propiamente simbólico, en tanto se ejerza en una relación de comunicación.

²⁶² En cuanto a la violencia simbólica, la acción pedagógica sólo puede producir su efecto, propiamente pedagógico, cuando se dan las condiciones sociales de imposición y de la inculcación. Asimismo, la acción pedagógica ejerce esta violencia simbólica tanto por su imposición como por la delimitación de lo que impone. De ahí que, corresponda a los intereses objetivos –materiales, simbólicos y pedagógicos- de los grupos o clases dominantes.

en imponer e inculcar ciertos significados, tratados como dignos de ser reproducidos, re-produce la selección arbitraria que un grupo o una clase opera en y por su arbitrariedad cultural.²⁶³

Por ejemplo, la figura del padre o la madre que representan el poder de la sociedad como fuerza en el grupo doméstico. O bien, en el campo cultural graffitero, todos aquellos escritores que representan una autoridad, simbólica, del poder del movimiento de graffiti. En consecuencia, a partir de esta prerrogativa, éstos pueden imponer e inculcar una arbitrariedad cultural, así como sanciones jurídicas, las cuales sirven como re-producción de esta arbitrariedad al servicio de la imposición de su acción pedagógica.

En otros términos, baste con considerar lo que Cooper y Chalfant ya registraban en torno a la tradición adquirida en la escritura de graffiti, donde los nuevos escritores ya se encontraban en una posición dada por la forma y convenciones establecidas en esta práctica. Es decir, los parámetros estéticos con los que éstos trabajaban eran bastante estrechos y las innovaciones estilísticas eran rápidamente adoptadas. Asimismo, los autores resaltan el reconocimiento que los escritores novicios les otorgan a aquellos creadores de estas medidas.²⁶⁴

Por otro lado, Bourdieu y Passeron indican que la fuerza simbólica de una instancia pedagógica se define por su peso en la estructura de las relaciones de fuerza y de las relaciones simbólicas. Las cuales expresan esas relaciones de fuerza en la acción de la violencia simbólica, que a su vez, expresa las relaciones de fuerza entre los grupos o clases que constituyen un campo. De ahí que, las diferentes acciones pedagógicas que se ejercen en los diferentes grupos o clases, colaboren de manera indirecta y objetiva a la dominación de las clases dominantes a las dominadas. Por ejemplo, aquellos saberes o actitudes cuyo valor ha sido definido por las clases dominantes.²⁶⁵

En lo que respecta a la fuerza simbólica de una instancia pedagógica, cabe señalar que ésta puede observarse a partir de la manifestación de aquellas características y capitales exhibidas en todas las exo-graffiti. Asimismo, puede vislumbrarse la estructura de las relaciones de fuerza y de las relaciones simbólicas del campo cultural graffitero, tanto de la estructura cultural endógena

²⁶³ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979.

²⁶⁴ Veasé página 39.

²⁶⁵ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979. p. 48.

como de la estructura cultural exógena, a partir del peso social y simbólico de estas expo-graffiti. Para ilustrar esto en lo particular, baste con considerar el significado, la relevancia y la trascendencia de algunas de las expo-graffiti más representativas realizadas en el valle de México.

Eventos y festivales del entorno del graffiti:

Just Writing My Name, solo escribe tu nombre en su traducción, es un festival internacional de graffiti organizado desde el año 2003 en distintas ciudades alrededor del mundo por la marca alemana de pinturas en aerosol Montana Cans. En su primera edición en México, realizada los días 22 y 23 de septiembre del año 2007, frente al Centro Regional de Cultura de Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México. Se contó con la participación de decenas de escritores y escritoras provenientes de diversas ciudades de México, así como con la presencia de algunos de los escritores más representativos de la escena mexicana como Humo, Mibe, Motick, Sereo, Bise, Kubo, entre otros. Igualmente, con la intervención de los escritores estadounidenses The Mac, Apel y Ewok. En específico, este festival de graffiti representa la fuerza simbólica de las instancias pedagógicas a partir de la voz de convocatoria tuvo, así como por la calidad de los graffiti efectuados y la célebre figura de algunos de los escritores que intervinieron.

Poliniza es un festival de arte urbano creado en la Universidad Politécnica de Valencia, España, el cual tiene como uno de sus objetivos generar un diálogo permanente entre las instituciones de Educación Superior y los escritores de distintos países. Esto con la finalidad de conciliar espacios para la práctica del arte urbano. En su tercera edición este festival tuvo como sede a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, desarrollándose entre los días primero y cinco de octubre del año 2007 y contando con la participación de los escritores Whooper, Tiba, Seih-Punk y Juli, provenientes de la ciudad de Valencia.

En lo particular, este festival de graffiti representa un claro ejemplo de la expresión de las relaciones de fuerza y relaciones simbólicas entre los escritores a partir de las dinámicas que tiene como propósito.

En esta edición los escritores internacionales interactuaron con la comunidad estudiantil de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, así como con el colectivo Neza Arte Nel dedicado al *neo-muralismo* y la intervención estética local en la ciudad de México y con Watchavato, originario de Sinaloa, quien se dedica a la intervención urbana utilizando principiante stickers, carteles y stencils. Asimismo, parte del desarrollo del festival consistió en una mesa redonda con el tema *Institucionalidad y Arte Urbano*, la cual buscaba problematizar en torno a la situación del arte urbano y las medidas implementadas institucionalmente. De ahí

que, tomando como ejemplo el mismo festival, cuyo nombre encierra una metáfora la cual implica la capacidad generativa del mismo, se buscará generar una serie de eventos con similares características. Así como, reflexionar la práctica del graffiti, considerando que ésta puede ser encauzada a la recuperación de espacios urbanos los cuales han recibido una nula atención por parte de las autoridades locales de las ciudades.

Meeting of Styles, encuentro de estilos en su traducción, es uno de los eventos internacionales de graffiti con mayor presencia y representatividad a nivel mundial. Creado por escritores alemanes en el año 2002, con diversos eventos realizados en más de sesenta países, este encuentro reúne actualmente a los escritores más destacados, nacionales e internacionales, de distintas ciudades, logrando producciones locales de un gran formato.

Es de suponer que, el Meeting of Styles es por excelsa uno de los eventos que representa de la mejor forma la fuerza simbólica de una instancia pedagógica. Su peso dentro del campo cultural graffitero, tanto endógeno como exógeno, se hace notar desde la convocatoria que éste realiza, solicitando a los escritores que buscan participar en este evento fotografías con trabajos anteriores con el fin de pasar un filtro para poder intervenir en las bardas destinadas para esta actividad. Por lo tanto, puede observarse la violencia simbólica y las relaciones de poder entre los escritores a partir de la clasificación de saberes y actitudes como el control y el estilo. Al mismo tiempo, el Meeting of Styles figura un espacio virtual de comunicación y enseñanza de estos saberes y actitudes.

Graffiti is a Classic, el graffiti es un clásico en su traducción, es una exposición de graffiti realizada por la marca de pinturas en aerosol Illegal Squad, la cual cabe recordar es una de las marcas más relevantes en México. Este evento convoca a diversos escritores nacionales a participar en una exposición colectiva, la cual consta de una exhibición de más de cien cuadros, la intervención activa por parte de algunos escritores y la muestra de un férreo modelismo.

En el mes de septiembre del año 2011 esta exposición colectiva se presentó en las ciudades de Roubaix, Francia y Bruselas, Bélgica. Junto con los lienzos viajaron algunos de sus creadores para la inauguración y para la elaboración de graffiti ilegal. Como es bien sabido, Illegal Squad representa *per se* la fuerza de una instancia pedagógica, ya sea por su revista, su marca de pinturas en aerosol, su sucursal ubicada en el corazón de la Ciudad de México o bien por su exposición Graffiti is a Classic.

Pues como hemos visto en los anteriores ejemplos, esta exposición también representa la acción de la violencia simbólica, a partir de la selección del material

a exponer en su muestra colectiva y la imagen que esto represento al conocerse que esta exposición se presentó en diferentes ciudades del mundo. Asimismo, la documentación de esta exposición y de la intervención activa por parte de algunos escritores colaboró de forma indirecta y objetiva a la reproducción de los saberes y actitudes valorados dentro del campo cultural graffitero.²⁶⁶

De manera análoga pero de forma más específica, se presenta la expo-graffiti Aliados, el cual es un movimiento de suma importancia a nivel nacional. Con una trayectoria de más de diez años, esta expo-graffiti tiene como objetivo generar alianzas en diversas ciudades de México y el mundo, así como retomar y generar una unión y convivencia con los diversos escritores participantes, nacionales e internacionales.

Graffiti en tu Estadio Azteca, este *concurso* organizado por la Secretaría de Seguridad Pública de la Ciudad de México consistió de cuatro ediciones, de las cuales las tres primeras se realizaron bajo una convocatoria abierta a nivel nacional. En esta convocatoria se especificaban los requisitos y restricciones a cumplir para ser seleccionado, así como los temas a desarrollar en el graffiti aspirado a plasmar.

La última edición se llevó a cabo a partir de los criterios de una selección personal por parte de la secretaría. Este evento contó desde su primera edición con la participación de cientos de escritores provenientes de toda la república, reuniendo tanto a escritores de gran trayectoria y renombre como a escritores novicios dentro del campo cultural graffitero, los cuales, todos ellos, intervinieron las bardas perimetrales del afamado Estadio Azteca, desarrollando allí un diverso y amplio despliegue técnico y estilístico del graffiti mexicano.

En definitiva, a partir del contraste entre los diversos eventos, festivales, exposiciones o concursos de graffiti, puede comprenderse la fuerza simbólica de una instancia pedagógica. Esto, en torno al peso social y simbólico que estos tienen en las estructuras de las relaciones de fuerza y de las relaciones simbólicas. Así, como por el grado objetivo de arbitrariedad cultural que tienen en el poder de imposición y del grado directo de reproducción de esta arbitrariedad. De ahí que, existan numerosos y característicos modos de imposición. Es decir,

²⁶⁶ En cuanto al evento Graffiti is a Classic, puede encontrarse una videodocumentación en línea sobre sus actividades. Illegal Squad, *Graffiti is a classic, Ciudad de México*. México. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Egv2UOb9AY0>

de acuerdo con los ejemplos anteriores y considerando los diferentes capitales y habitus del campo cultural graffitero, así como las bifurcaciones y resquicios del mismo. Puede suponerse que existen eventos específicos para públicos específicos. Baste como muestra, el contraste entre los modelos anteriores y las pequeñas expo-graffiti o festivales de exhibición. Por ejemplo, pequeñas expo-graffiti de mediano o bajo impacto y convocatorias organizadas por dependencias públicas u organizaciones independientes, *Fragor*, *Expo hiphop ENAH*,

Chicoskate; o bien, *All City Canvas*. Este último, es una plataforma de producción y difusión de arte urbano y contemporáneo a nivel mundial. La cual, consiste en la realización de un festival-exhibición del trabajo de artistas urbanos previamente seleccionados.

Cabe agregar que, también puede notarse la fuerza simbólica de una instancia pedagógica, a partir de los diferentes centros culturales y puntos de distribución de materiales relacionados a la actividad del graffiti. Asimismo, como por las diversas revistas, magazines y fanzines y los sitios web especializados en la difusión del graffiti, los cuales manifiesta de forma objetiva/subjetiva productos a usar dentro de esta práctica y los estilos y calidad considerados dentro de la escritura de graffiti. Algunas de estas instancias pedagógicas serían: *Velvet Mexican Streets-Graffiti Blog*²⁶⁷, la cual publica dentro de las redes sociales y en su página web oficial una cantidad de entrevistas a escritores representativos dentro del movimiento nacional, artículos relacionados a la técnica y estilos de graffiti, temas de controversia, como las actuales -y específicas- guerras de estilo, así como temas interés entre los escritores y una amplia sección de fotografías de graffiti, en su mayoría ilegales; todas las plataformas de videotecas online, como muestra todos los videos de graffiti en youtube; los vídeos auto-gestados por los mismos escritores, *The Night Bombers*, *Ilegal Love*, *Real Vandals*, *Dirty Handz. Destruction of Paris City*²⁶⁸; los temas musicales de ciertos raperos, *Color en la ciudad-Skool 77*, *Sueños de un writer-Magisterio*, *Graffcity-Insanidad Mental*, *Pintora-Ballin*, *Vandalismo puro-Tanke one*, *Skudron de ataque-Nedman Guerrero*; o por los numerosos colectivos inclinados a la intervención activa por

²⁶⁷ *Velvet Mexican Streets, Graffiti Blog* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/>

²⁶⁸ Al respecto, *Dirty Handz. Destruction of Paris City*, es un vídeo producido en el año 1998 en la ciudad de París, el cual registra las prácticas ilegales de los escritores parisinos, quienes durante la década de los noventa se dedicaron de manera prolífica a la producción del tagging y bombing sobre su ciudad. Este film, se popularizo ampliamente a finales de la década de los noventa entre los escritores del valle de México, convirtiéndose en un referente de la práctica del graffiti. Actualmente puede encontrarse una réplica de esta cinta dentro del video *Real vandals 6*.

medio del graffiti, *Colectivo Tomate, Colectivo Germen, Colectivo Liberalia Itinerante*.

Por otra parte, en lo que respecta a la arbitrariedad cultural, los autores comentan que ésta es y reside a partir de que la selección de significados que definen la cultura de un campo como sistema simbólico es caprichosa. Esto, en tanto que se da a partir de que la estructura y las funciones de esta cultura no pueden deducirse de ningún principio universal, físico, biológico o espiritual, puesto que no están unidas por ningún tipo de relación interna a la naturaleza de las cosas o a una naturaleza humana. De ahí que, los significados que definen la cultura de un campo como sistema simbólico sea sociológico, esto en la medida en que esta cultura debe su existencia a las condiciones sociales de las que es producto y su inteligibilidad a la coherencia y a las funciones de la estructura de las relaciones significantes que la constituyen.²⁶⁹

Por lo que se refiere a la arbitrariedad del campo cultural graffitero, baste con considerar los registros de Cooper y Chalfant en torno al argot empleado entre los escritores²⁷⁰, así como el vocabulario asimilado y re-formulado en el movimiento de graffiti del valle de México. Asimismo, los términos y representaciones simbólicas que implican los distintos estilos de graffiti, y los diversos capitales y figuraciones del habitus.

Por lo tanto, en un campo la arbitrariedad cultural que las relaciones de fuerza colocan en posición dominante en el sistema de arbitrariedades culturales, es aquella que expresa más completamente los intereses objetivos -materiales y simbólicos- de los grupos o clases dominantes.²⁷¹

Al respecto, baste con considerar la condensación y re/formulación del vocabulario graffitero. Es decir, el contraste entre el argot de la estructura cultural exógena y la estructura cultural endógena permite identificar las condiciones sociales de las que es producto los significados culturales, así, como manifestar qué arbitrariedad cultural es la dominante dentro de los sistemas de arbitrariedades culturales. Baste como muestra, el término *movimiento*, empleado en México a partir de la formulación y adopción de una tradición político cultural, con base en la solidaridad social, dentro de las coyunturas sociopolíticas de la década de los noventa.

²⁶⁹ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979. p. 48.

²⁷⁰ Véase página 40.

²⁷¹ Cabe señalar que, el grado objetivo de arbitrariedad del poder de imposición de una acción pedagógica es tanto más elevado cuanto más elevado sea el mismo grado de arbitrariedad de la cultura impuesta.

Otro ejemplo, es el uso de las categorías King y toy. Estos términos utilizados dentro del vocabulario de los escritores del valle de México, y de la estructura cultural exógena, permiten comprender el grado de arbitrariedad cultural que las relaciones de poder colocan en posición dominante en el campo cultural graffitero. Es decir, estos signos expresan los intereses objetivos de aquellos grupos o escritores dominantes, traduciéndose en las directrices de las pautas culturales del campo y orientando a los saberes y actitudes a fines a cualquier escritor. De ahí que, quienes manifiestan precisar dichos saberes o actitudes se sitúen en una clase dominante, a pesar de que estas categorías no se encuentren liadas a una naturaleza inherente a las características propias de los escritores.

Igualmente, es posible observar estas condiciones sociales de producción de significados culturales y el grado de dominación de una arbitrariedad cultural específica, a partir de la aprobación y legitimización del valor simbólico de algún estilo de escritura de graffiti. Baste como muestra, la coyuntura de admisión dentro del seno del campo cultural graffitero del estilo de escritura conocido como Ghetto Style.

A propósito, el ghetto style, también conocido como estilo ignorante o anti-estilo, es una corriente estilística e ideológica dentro de los estilos de escritura de graffiti, la cual ha generado una serie de controversias entre miles de escritores. Esto, a partir de la paradoja y anarquía que representa, generando una curiosidad simultánea de seducción y rechazo.²⁷²

En otras palabras, el ghetto style agrupa todas aquellas tendencias de graffiti que intentan ofrecer un resultado descuidado o incluso grotesco de forma voluntaria, tanto en la composición de las letras como en la técnica utilizada. Su objetivo es elaborar un graffiti el cual hubiese sido realizado por cualquier sujeto sin conocimiento y ajeno al campo cultural graffitero.

Por lo tanto, este género intenta ignorar los parámetros que marcan lo que se debe considerar como un *graffiti de buen gusto*. De ahí que, este estilo exija un trabajo de desaprendizaje a un nivel intelectual y en menor medida, para los ya familiarizados con los demás estilos de escritura de graffiti, a un nivel técnico.²⁷³

²⁷² Véase página 197.

²⁷³ Con frecuencia, el ghetto style es denominado de forma despectiva como graffiti hipster y considerado como un acto de moda. Esto, posiblemente debido al perfil de sus practicantes, los cuales coinciden en el interés por la novedad, la irreverencia y la trasgresión. Sin embargo, esta categoría cuenta aproximadamente con dos décadas de historia, así como parte del estilo autóctono de ciertos países, como es el caso de Finlandia. Lo cual, permite dar la legitimación de su realidad e importancia como un aporte dentro de la variedad de la disciplina del graffiti.

En relación con esto último, baste con considerar, junto con Alberto F., cuatro ítems los cuales exponen la estructura básica que conforma el estilo ignorante.²⁷⁴

En primer lugar, se encuentra el homenaje al graffiti primitivo. Esto, debido a que la mayoría de los practicantes del ghetto style son apasionados al graffiti realizado en los metros de Nueva York de finales de las décadas de los sesenta y setenta. El cual, se encontraba al margen de la constitución de los estilos que definirían las normas del graffiti contemporáneo.

En segunda instancia, se halla la inquietud estilística. Como se ha visto, el estilo, la estética y la técnica del graffiti han derivado en un alto nivel de formas y efectos. No obstante, para los seguidores del ghetto style esta variedad de estilos no los satisface, argumentando que el placer estético no tiene que hallarse en las técnicas más complicadas. A esta razón, el estilo ignorante ofrece un acercamiento al graffiti más irreflexivo e infantil, así como plantear una serie de cuestionamientos en torno a la legitimidad de la técnica y el estilo.

En un tercer momento, el ghetto style hace referencia al acto de humor. El uso de los conceptos de gracia y parodia es una parte fundamental de esta práctica, unas pinceladas humorísticas, el hecho de forzar las habilidades para ofrecer un resultado ingenuo, resultan en una divertida invitación, tanto al escritor como al espectador, a conocer el *juego irónico del graffiti*.

Por último, se suma la noción de frescura, ésta representa un acto de creación espontáneo, tanto en la práctica como en la manifestación estética del ghetto style. De ahí que, la fluidez e irreflexión tanto en la forma como en el acto, sea una manera de ejecución puramente espontánea e intuitiva. En consecuencia, el desinterés en la premeditación del aspecto y diseño figura una de las máximas expresiones de frescura de un auténtico ghetto style.

En definitiva, la acción pedagógica cuyo poder arbitrario de imponer una arbitrariedad cultural reside en las relaciones de fuerza de un campo, en el que dicha acción pedagógica se ejerce, contribuye a la reproducción de la arbitrariedad cultural que inculca.

²⁷⁴ Alberto, F., *4 claves para entender el estilo ignorante* en MTN DAILY, Barcelona, Enero de 2016. [En línea] [fecha de consulta 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://www.mtn-world.com/es/blog/2016/01/09/4-keys-to-understand-ghetto-style/>

Así como, en reproducir las relaciones de fuerza que fundamentan su poder de imposición arbitrario.²⁷⁵

En otras palabras, según Bourdieu y Passeron, esta operación arbitraria de la acción pedagógica, cuya violencia simbólica desvela la arbitrariedad cultural de un campo, es en sí misma la función de la reproducción social y de la reproducción cultural de las concepciones o formas de dominación de un campo. Así como, la reproducción y legitimización de las estructuras que constituyen el habitus, las relaciones de clase existentes y de la distribución del capital entre agentes.

No obstante, a pesar de los marcos de las reflexiones anteriores, los autores incorporan en esta tesis que toda acción pedagógica, en la medida en que el poder arbitrario y la arbitrariedad del contenido arbitrario inculcado no aparezca nunca en su completa verdad, implica necesariamente como condición social para su ejercicio de una *autoridad pedagógica*.²⁷⁶

Dicho en otros términos, Bourdieu y Passeron plantean que la acción pedagógica genera, en y por su operación, una autoridad pedagógica, con el fin de reforzar a la acción pedagógica en sí misma y las condiciones de la reproducción social y cultural.²⁷⁷ Asimismo, esta autoridad pedagógica exhibe la contradicción entre la verdad objetiva de la acción pedagógica y la práctica de los agentes, los

²⁷⁵ Cabe reiterar que, la operación de una acción pedagógica no parte de una tabula rasa, sino que se ejerce sobre agentes con una educación primaria. La cual, otorga por un lado de cierto capital cultural y por el otro de un conjunto de posturas con respecto a la cultura. De ahí que, cada acción pedagógica tenga una eficacia diferenciada en función de las diversas caracterizaciones culturales preexistentes en los agentes, así como contribuir al sancionar estas diversidades como si fueran puramente educativas a la reproducción de la estratificación social y a su legitimización. En lo que respecta a la educación primaria, baste con considerar el primer acercamiento que recibe un agente externo en torno al campo cultural graffitero. Por ejemplo, todos aquellos significados de la práctica de graffiti y de los escritores que impresionan al agente externo. Estigmas; categorías despectivas, 'skatos'; prejuicios concebidos desde el núcleo familiar o de amigos; nociones emitidas por los medios de comunicación masiva, televisión, cine; o los instruidos por el sistema escolar, por ejemplo el capítulo 'Graffiti: jóvenes pintando el mundo' del libro de español de sexto grado de primaria. CASTILLO, Rodrigo, DÍAZ, Karla, *Graffiti: jóvenes pintando el mundo*, primera edición, Secretaría de Educación Pública, México, 2014.

²⁷⁶ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979. p. 52

²⁷⁷ Al respecto, la acción pedagógica genera experiencias que pueden quedar no formuladas y expresarse solamente en las prácticas o que pueden explicarse en ideologías, contribuyendo unas y otras a enmascarar su verdad objetiva. Esto es, las ideologías de la acción pedagógica como acción no violenta muestran en su forma más clara la función genérica de las ideologías pedagógicas, al eludir, la contradicción entre la verdad objetiva y la representación necesaria de esta acción arbitraria como necesaria y natural. En relación a esto, baste con considerar la maestría del control o la experiencia de llevar a cabo un graffiti ilegal. Es decir, el enmascaramiento de una ideología de una única técnica de graffiti, que a su vez se configura como capital, o de una ideología de una esencia del graffiti, que a su vez se configura como una estructura dialéctica dentro del campo.

cuales manifiestan el desconocimiento de esta verdad. De ahí que, queden establecidas las condiciones sociales de la instauración de una relación de comunicación pedagógica -autoridad pedagógica- que disimule las relaciones de fuerza que las hacen posibles. Así como, las condiciones de ejercicio de todas las acciones pedagógicas, las cuales apuntan al desconocimiento social de la verdad objetiva de la acción pedagógica.²⁷⁸

Cabe mencionar que, las relaciones de fuerza no sólo están en el origen de la acción pedagógica, sino también en el desconocimiento de la verdad objetiva de ésta. Desconocimiento que define el reconocimiento de la legitimidad de la acción pedagógica y que, como tal, constituye su condición de ejercicio. Asimismo, las relaciones de fuerza determinan el modo de imposición característico de una acción pedagógica. Esto, como sistema de los medios necesarios para la imposición de una arbitrariedad cultural, así como para el encubrimiento de la doble arbitrariedad de esta imposición. Es decir, una combinación histórica de los instrumentos de violencia simbólica y los instrumentos de encubrimiento de esta violencia.²⁷⁹

En otras palabras, la autoridad pedagógica queda reconocida como autoridad legítima, tanto por el poder arbitrario de imposición como por el sólo hecho de ser ignorado como tal. De ahí que, se reitere el poder de la violencia simbólica que se manifiesta bajo la forma de un derecho de imposición legítima, el cual refuerza el poder arbitrario que lo fundamenta y que disimula.

Por otra parte, una autoridad pedagógica tiene menos necesidad de afirmar y justificar su propia legitimidad cuanto más directamente reproduzca la arbitrariedad que inculca la arbitrariedad cultural del grupo o de la clase que le delega su autoridad.²⁸⁰

²⁷⁸ A propósito, la idea de que una acción pedagógica se ejerza sin autoridad pedagógica es socialmente imposible. Esto, suponiendo que una acción pedagógica que pretendiera desvelar en su misma práctica su verdad objetiva de violencia y destruir de esta forma el fundamento de la autoridad pedagógica sería autodestructivo. Dicho en otros términos, sería una versión de la paradoja de Epiménides el Embustero.

²⁷⁹ Al respecto, decir que los agentes reconocen la legitimidad de una instancia pedagógica significa decir únicamente que el impedir que estos agentes comprendan el fundamento de la relación de fuerzas en que están objetivamente situados forma parte de la definición completa de estas relaciones de fuerzas. No obstante, esto no impide que se obtengan de ellos prácticas que, incluso cuando entran en contradicción con las racionalizaciones del discurso o con la certidumbre de la experiencia, tengan objetivamente en cuenta la necesidad de las relaciones de fuerza. Por ejemplo, los escritores que reconocen objetivamente la existencia y fuerza de un escritor de la que ellos falsean, por el mero hecho de rechazarla o ignorarla ajustan su conducta a la acción pedagógica que ejerce dicho escritor.

²⁸⁰ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979. p. 70

Al respecto, baste considerar a todos aquellos escritores que representan de la mejor forma la habilidad del can control o manejo de algún estilo de graffiti particular. Asimismo, como aquellos escritores que personifican de la mejor manera cierta ideología pedagógica, por ejemplo la transgresión, ilegalidad o anonimato como sustancia característica del graffiti.

Por otro lado, la relación de comunicación pedagógica en la que se realiza la acción pedagógica, la cual supone para realizarse de la existencia de una autoridad pedagógica, no se reduce a una pura y simple relación de comunicación. Esto es, contrariamente al sentido común que considera el entender como la condición de escuchar, prestar atención y dar crédito, el reconocimiento de la legitimidad de la emisión es la que condiciona la recepción de la información. Y más aún, transformar esta información en formación.²⁸¹

En otras palabras, la eficacia y eficiencia en una relación de comunicación pedagógica, se fundamenta en el reconocimiento de la autoridad pedagógica. Baste considerar, los efectos de formación que genera la violencia simbólica ejercida por la considerada Old School del campo cultural graffitero.

Cabe mencionar que, la autoridad pedagógica imprime un sello tan intenso en todos los aspectos de la relación de comunicación pedagógica, que esta relación es frecuentemente vivida o concebida como el modelo de la relación primordial de comunicación pedagógica.²⁸² De ahí que, según los autores, los emisores pedagógicos aparezcan automáticamente como dignos de transmitir lo que transmiten, por lo tanto quedan autorizados para imponer su recepción y para controlar su inculcación mediante sanciones socialmente aprobadas o garantizadas.

Para ilustrar con mayor claridad este punto, baste con considerar los desacuerdos entre escritores en torno al can control, en concreto a aquellos aspectos en contradicción entre los escritores de la Old School, la New School y los denominados brochistas. Lo cual, en su conjunto simboliza una sanción socialmente aprobada o garantizada.

Estos hechos hacen referencia al descontento entre algunos precursores de graffiti en el valle de México en torno a las prácticas de ciertos escritores de la

²⁸¹
Ibid. p. 59

²⁸² En torno a la relación primordial de comunicación, Bourdieu considera a ésta como la relación entre padres e hijos o de modo más general, entre generaciones. Así, Bourdieu afirma que la tendencia a reinstaurar en toda persona investida de una autoridad pedagógica la relación arquetípica con el padre es tan fuerte que todo aquel que enseña, por joven que sea, tiende a ser tratado como un padre.

nueva generación. Es decir, este contraste entre los primeros, quienes recuerdan el esfuerzo y sacrificio que hicieron en relación a las limitaciones técnicas que tenían en su tiempo. Marcas de aerosoles de baja calidad, una exigua gama de color la cual tuvieron que aprehender a combinar, escasas válvulas especiales e ingenios para dominar el aerosol. Así como, las contenciones entre amenazas, insultos y agravios; en suma, la reyerta que hicieron en sus vidas por dedicarse al graffiti y lo que esto implica. Y los segundos, quienes desaperciben estas bases y desatienden el control de un aerosol que se gana por medio de la dedicación y el esfuerzo. Además, de hacer uso de plumones, pinceles y brochas para realizar delineados. De ahí su denominación *brochistas*.²⁸³

Según Koka del OGT y FX crews²⁸⁴, supone que cuando llego la oleada de graffiteros-brochistas buscaban esquivar o tomar el atajo más cómodo para la realización de un graffiti, esto por medio de plumones, pinceles o brochas. Asimismo, admite que el hecho de emplear estas herramientas para delinear una pieza le resulta en un carácter de baja calidad, ya que afirma que un escritor sabe que lo más difícil de un graffiti es precisamente realizar una línea pareja y consistente.

A su vez, Koka señala que a pesar de que él estudio pintura artística en un instituto por nueve años, lo cual le permitió aprehender diversas técnicas gráficas y mixtas, lo que le parece interesante del graffiti es que éste no se guía por ninguna de las normas que estudio.

No obstante, advierte que el graffiti tiene sus propias reglas. Asimismo, establece que no es lo mismo lograr efectos con una brocha que delinear con ésta, ya que eso representa para un escritor experimentado una ofensa. Igualmente, expresa su contrariedad en torno a la autodenominación que los escritores-brochistas realizan al hacerse llamar artistas, esto ya que no percibe que éstos controlen una técnica. Al respecto, Koka se ha dedicado por demostrar que el graffiti se realiza únicamente con aerosol, *“si yo usase proyector, stencils, cartones, pinceles o brochas sería un graffitero incompleto. Pues no se necesita nada de esto para hacer una buena pinta”*.²⁸⁵

Como se ha visto en esta comunicación personal con Koka, por una parte se sanciona el principio de respeto, concretamente hacia la autoridad pedagógica

²⁸³ Koka. (10 de Febrero de 2014). Comunicación Personal con Koka (M.A. Junco Méndez, Entrevistador).

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Ibid.

-Old School-. En segundo momento, se hace un llamado de atención en torno al desdén del can control por parte de los brochistas, todo esto basándose en la experiencia personal de los precursores del graffiti. Es decir, estos últimos apuntan a sus carencias y esfuerzos como soporte de su autoridad y como fundamento, del campo cultural graffitero y de la práctica en sí misma, que no puede pasar desapercibido.

Cabe agregar que, estas sanciones socialmente aprobadas o garantizadas, se materializaron en el evento *mexikancontrol* realizado el mes de febrero del año 2014. Dentro del cual, escritores de la Old School participaron con la intención de ofrecer una muestra de su destreza en el can control, así como mostrar a las nuevas generaciones que el graffiti se realiza con puro aerosol.

Según estos autores cuando en un campo las instancias o agentes aspiran objetivamente al ejercicio legítimo de un poder de imposición simbólica, y tienden de esta forma a reivindicar el monopolio de la legitimidad, entran necesariamente en relaciones de competencia. Es decir, en relaciones de fuerza y relaciones simbólicas cuya estructura pone de manifiesto, según su lógica, el estado de las relaciones de fuerza entre los agentes o las clases.²⁸⁶

Al respecto, baste con considerar la guerra de estilos entre los escritores, así como, los embates de las relaciones de fuerza de la estructura dialéctica del campo cultural graffitero. Es decir, la pugna entre escritores del valle de México en torno a la esencia del graffiti, legal e ilegal, lo cual ha derivado en una guerra de estilos inspirada por estos dos polos.

En resumen, con base en los modelos bourdieurianos del campo y la reproducción cultural, es posible comprender la lógica y estructura interna del movimiento de graffiti del valle de México. Esto, mediante las relaciones de fuerza entre los escritores, las cuales se encuentran objetivamente definidas en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre éstos. Asimismo, es posible entender la dinámica del campo cultural graffitero, a partir de la situación, presente y potencial, de los escritores en la estructura de distribución de especies de capital, cuya posición ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego, así como su relación objetiva con otros escritores.

A su vez, esta lucha de relaciones de poder entre escritores, potenciales y activas, tienden a preservar o transformar la configuración del campo cultural

²⁸⁶ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979. p. 58

graffitero. Así como, la estructura de las relaciones entre escritores, las cuales subyacen y guían las estrategias de éstos mediante lo cual buscan, individual o colectivamente, salvaguardar su posición. Esto es, la causa motora del principio de funcionamiento, reproducción y equilibrio -o transformación- del campo cultural graffitero.

Capítulo 4. La función social de los conceptos de graffiti.

4.1 Lo caminos para el análisis. Método y técnicas.

“Si quieres entrar en un pentágono y no lo logras por ninguno de los cinco lados, busca el sexto.” Antiguo proverbio chino.

Una vez construida la imagen del campo cultural graffitero del valle de México, en este último capítulo se ha realizado un análisis de la situación real y presente del mismo en correlación al marco conceptual estudiado en el capítulo anterior. Esto con el objetivo de distinguir si los conceptos de graffiti enmarcan esta práctica y a su campo cultural.

Puesto que el tipo de estudio es descriptivo-exploratorio y su diseño metodológico es no experimental, sino cualitativo de corte transversal descriptivo, así como, con la intención de acercarnos lo más fiel posible a los intereses de esta investigación, procurando mantener armonía entre la teoría y la metodología, se definió emplear como medios para obtener información dentro del campo cultural del graffiti las siguientes técnicas de recolección: Observación participante y entrevista semiestructurada. El registro de estas actividades se procuró realizar en la mayoría de los casos por medio de fotografías y videograbación, las cuales podrán ser consultadas de forma extensa en los CD anexos.

• Observación participante.

Se puede considerar que la observación participante implica en primera estancia poner atención, escuchar y recordar todo lo observado, de modo que resulte una descripción de los componentes objetivos de una situación social dada, para después obtener tipologías. En segundo momento, esta técnica supone rebasar la descripción a distancia de los componentes de una situación social, dándole peso al reconocimiento del sentido, orientación y dinámica de dicha situación. Asimismo, este enfoque agrupa otras acciones como la colecta documentaria e intercambio y entrevistas con los participantes, permitiendo describir el sentido de los actos y los eventos observados.

Para la observación participante, se le ha dado importancia a la identificación de los significantes y significados de las prácticas y habitus de los agentes, es decir, todo aquello que constituye la realidad objetiva y que al mismo tiempo configura las estructuras dominantes que no están presentes en la

consciencia de los escritores. Con el propósito de alcanzar lo anterior, se estableció una observación abierta-participante, es decir, que en primer lugar los participantes supieran que eran estudiados, manteniendo la distancia en la participación de las actividades. En un segundo tiempo, al disminuir la distancia, integrarse al campo y explicarse como un igual, con la intención de generar una empatía con los participantes.

• Entrevista semiestructurada.

Como es bien sabido, la entrevista es una de las herramienta favoritas de los sociólogos, ésta tiene como cualidad el encuentro cara a cara entre el entrevistador y el entrevistado para lograr la comprensión de la perspectiva que tienen los informantes en torno a su vida, experiencias o situaciones, expresándolo con sus propias palabras tal como lo viven, sienten e interpretan.²⁸⁷

Lejos de que las entrevistas semiestructuradas se tornen tediosas, a modo de cuestionarios de preguntas cerradas o protocolos que podrían limitar la obtención de información, éstas tienden a seguir un comportamiento de una conversación entre iguales. Aun cuando sí se establece un proceso lógico en la aplicación, las entrevistas semiestructuradas permiten al entrevistador abordar el orden de los temas y el modo de formular las preguntas a libre decisión y valoración para establecer una pertinencia y retroalimentación en los qués de las preguntas, así como profundizar en algún extremo cuando le parezca necesario.

Dado que las entrevistas semiestructuradas tienen mucho en común con la observación participante, se buscó avanzar lentamente al principio, valorando el contexto y estableciendo rapport con los escritores, formulando preguntas no directivas y observando lo que es importante para ellos antes de enfocar los intereses de la investigación. Por lo tanto, para las entrevistas semiestructuradas, fue de interés el acercamiento a la persona del escritor de graffiti, el agente histórico-social y sus prácticas y percepciones en torno al campo cultural del graffiti.

Ahora bien, el corpus del análisis de este capítulo se encuentra constituido por los datos documentados en el trabajo de campo durante los años 2016 y 2017, así como incluir una entrevista realizada en el año 2012. A lo largo de estos dos años se contó con catorce entrevistas realizadas de las cuales doce fueron registradas mediante videograbación y dos se estipularon mediante una

²⁸⁷ TAYLOR, Steven, BOGDAN, Robert, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de los significados*, Paidós, España, 1992.

comunicación personal, así, como registrar una comunicación personal adicional de un agente previamente registrado por videograbación. No obstante, cuatro del total de las entrevistas fueron eliminadas debido a que no cumplieron con los criterios de inclusión.

Se inició el estudio ubicando puntos estratégicos para obtener información en torno al graffiti dentro de los municipios del norponiente del Estado de México y la Ciudad de México. Estos puntos clave resultaron ser una expo-graffiti realizada el día 30 de Abril del año 2016, dentro de las instalaciones del Deportivo Carlos Hermsillo, ubicado en la colonia Santa Cecilia, Tlalnepantla de Baz, Estado de México. Así, como las reiteradas asistencias a diferentes tiendas destinadas a la venta de productos relacionados a la práctica del graffiti, ubicadas en la colonia Centro de la Ciudad de México. Igualmente, se contó con la ayuda de informantes clave para establecer contacto con algunos escritores del valle de México.

Posteriormente, al establecer contacto con algunos escritores de graffiti y agentes involucrados en este fenómeno cultural, se solicitó la participación voluntaria a un número determinado de escritores y agentes que cumplieran con los criterios seleccionados y se les aplicó una entrevista general para obtener sus datos generales biográficos y según el contexto dirigir la entrevista semiestructurada. En este segundo caso, se procuró documentar la información mediante una videograbación, dependiendo del permiso expreso de los entrevistados y de las condiciones técnicas.

Cabe señalar que, para el caso de las entrevistas, nos encontramos con la dificultad de la cancelación de varios encuentros a pesar del contacto establecido con los agentes y escritores. Así, como la negación expresa a la participación activa dentro de la investigación. Asimismo, poniendo ejemplos que eviten que esto quede en evasivas metodológicas. Establecimos comunicación un par de veces con el sociólogo Víctor Mendoza y el antropólogo Marco Tulio, estudiosos del fenómeno cultural del graffiti en la Ciudad de México, quienes agradecidos con el interés en el tema se mostraron accesibles a las dinámicas de la entrevistas. Sin embargo, a pesar de los frecuentes intentos nunca se pudo llegar a una conciliación de disposiciones.

Por otra parte, a propósito de las condiciones técnicas, habría que señalar que en diferentes ocasiones éstas no se prestaron para realizar de forma óptima la documentación audiovisual. Principalmente, por el contexto ambiental y de garantía dentro del cual se desarrollaron las pláticas, así como por el desarrollo irregular de las entrevistas y la negativa expresa que algunos escritores manifestaron en torno a ser grabados. De ahí que, algunos datos a considerar se ubiquen fuera de cámara.

Una vez establecido el rapport en la primera sesión de entrevistas, presentándome como un igual entre los escritores, se le propuso a algunos de ellos, en la medida de su disposición, llevar a cabo una dinámica consistente en hacer graffiti para la discusión de los temas acorde a los intereses de esta investigación. Cabe mencionar, que en algunas ocasiones esta dinámica se vio afectada principalmente por la reiterada cancelación en la participación de algunos escritores, así como, al inmediato retiro de los escritores involucrados en dicha actividad. Baste como ejemplo, el caso de los escritores Bore, Eckoer, Gallo Fic y Wailer.

De acuerdo con nuestra experiencia, el trabajo de campo resulto un ejercicio interesante y en cierto grado distante a nuestras expectativas. En primer momento, fue posible observar una mayor accesibilidad y participación con los escritores veteranos y novicios, respectivamente, en contraste a los escritores de mediana trayectoria. Principalmente, y esto es un supuesto de quien escribe, debido al criterio, formación y comprensión en torno a las preguntas en contexto a la dinámica de la investigación. En contraste al supuesto de una negación latente en torno al examen de algo que los escritores toman muy íntimo.

De ahí que, a pesar de sostener en todo momento una prudencia y tacto al momento de hacer uso de las técnicas de recolección, se considere para investigaciones futuras de un mayor rapport y tiempo de convivencia a considerar con el escritor, lo cual permita acercarse aún más a la confianza y a los análisis de los resquicios antitéticos de la persona de los escritores.

En segunda instancia, aun estimando al muestreo de expertos y sujetos-tipo, así como a la muestra seleccionada, como parte de una metodología representativa y viable. Consideramos que para futuros trabajos es deseable utilizar una muestra mayor a la establecida para este tipo de investigaciones. Por último, tendría que mencionar que como experiencia a nivel personal tuve la oportunidad de conocer y platicar con ciertos escritores de admiración y respeto dentro del movimiento graffitero, por ejemplo Ekla.

Para terminar, hay que mencionar que el desarrollo del texto de este capítulo seguirá manteniendo el estilo de escritura en tercera persona. Mientras que, para la descripción del ambiente y desarrollo de las entrevistas se usara una fuente menor y en cursiva a diferencia del texto en general. Así, como en relación al nombre de los escritores se respetara el uso de su tag²⁸⁸, como es utilizado en su campo cultural, enfatizándolo en una fuente cursiva con el fin de que el lector identifique que se trata del tag del escritor entrevistado.²⁸⁹ Igualmente, recurriremos en el uso de citas extensas como de fotografías de las entrevistas

realizadas en el trabajo de campo, el cual podrá ser consultado de forma extensa en los CD anexos.

²⁸⁸ Véase página 29,191.

²⁸⁹ Para consultar los tags de los implicados véase el listado de entrevistas del Anexo III, página 217.

4.2 Sobre la clasificatoria.

“Si crucé por los caminos como un paria que el destino se empeñó en deshacer; si fui flojo, si fui ciego, sólo quiero que comprendan el valor que representa el coraje de querer.” Carlos Gardel, Cuesta abajo, 1934.

Como hemos visto hasta el momento, desde que la vida social del graffiti hace su aparición en la historia escrita, el fundamento de sus diversas flexiones ha sido generar una serie de conceptos que le den soporte y sentido a la realidad de las distintas prácticas de graffiti. Razón, por la cual se ha gestado una serie de abstracciones que han dotado de una cierta inteligibilidad y acceso a las diversas pericias de la pátina histórica de los muros.

Baste con considerar, la interpretación del graffiti de los escritores. Es decir, ésta vislumbra la facultad, *per se*, de otorgar un sentido específico a la producción de una estructura cultural específica, a partir de un cuadro conceptual propio a la misma estructura. Así como, conceder un don de derecho de discriminación entre esta práctica y otras.²⁹⁰

Sin embargo, no todo se ha tornado visible pese a que el firmamento esté iluminado, baste con reparar en aquella ironía sartreana “*el marxismo demuestra que Valery era un intelectual pequeño burgués, pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeño burgueses no son Valery*”.²⁹¹

Por tal razón, aun considerando al movimiento de graffiti del valle de México a partir de los modelos del campo cultural y la reproducción, donde según su lógica y dinámica se basan en la lucha interna por el poder, entre la distinción de los que tienen y la pretensión de los que aspiran, así como, la re/producción de los agentes, de un sentido único del concepto de graffiti y la preservación del campo. No parece posible explicar la realidad de este campo cultural de graffiti, en relación a la realidad del papel social de los diversos conceptos de graffiti en el valle de México.

²⁹⁰ Habría que mencionar, que de acuerdo con los intereses de nuestro análisis, seguiremos utilizando como punto de partida la categoría de graffiti en el sentido en que es utilizada por los escritores. Esto, con la intención de comprender al campo cultural bajo esta abstracción y con el fin de proponer un mejor entendimiento y comunicación con el lector. No obstante, cabe señalar que no se deja de lado las nociones anteriores y posteriores al graffiti neoyorkino. Asimismo, cabe señalar que también se seguirá haciendo uso de los modelos bourdieurianos.

²⁹¹ Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990. p.

De ahí que, aún se requiera identificar el enmarque de este campo cultural de graffiti en correspondencia a los sucesos específicos dentro del mismo. A modo de establecer y clasificar íntegramente la función social de los conceptos de graffiti en el valle de México.

En efecto, a partir de las teorías bourdieurianas, el movimiento de graffiti del valle de México y el sentido de éste toman una imagen y lógica opuestas a otros tipos de graffiti. Sin embargo, cabe resaltar que estas otras inscripciones no están del todo segregadas de este campo cultural graffitero, sino que se presentan como una suerte de manual de la otredad. En otras palabras, éstas franquean la condición de existencia de las posiciones sociales de los escritores del campo cultural graffitero del valle de México.

Por otra parte, acorde con el análisis anterior, la condición de existencia de las posiciones sociales de los agentes también es construida a partir de la búsqueda de legitimidad y apropiación de los capitales dentro del campo. Asimismo, la definición de la estructura de éste se da por medio de las relaciones de poder estimuladas por los agentes. No obstante, cabe señalar que con frecuencia no se da un consumo corriente de capitales, resultado de la toma de posiciones de éstos.

De ahí que, a pesar del reconocimiento de los escritores en torno a su praxis, en conjunto al consumo particular de capitales, así como, la consideración del concepto de graffiti en el sentido en que es utilizado por los escritores. Esto no implique una reducción definitiva de la limítrofe de este campo cultural graffitero, ni de la terminante existencia de las tomas de posiciones y de expresión de los escritores.

Para ilustrar con mayor claridad este punto, baste con considerar lo que *Sonrenov* comenta en torno a su juicio respecto al sentido del concepto de graffiti.

“El graffiti en términos generales es una expresión que viene a partir de la cultura hiphop, que bueno la conforman cuatro elementos, eso es lo que más se conoce ¿no? El graffiti ha ido evolucionando y bueno pues ahora ya existe lo que es el street art y hay una como pelea entonces no se sabe si es graffiti o street art porque muchos, muchos escritores ya se sienten artistas urbanos y no graffiteros. Entonces en sí el graffiti para mí pues es la raíz de lo que hacemos, de pintar en la calle. Este, el graffiti en sí, desde mi punto de vista es lo que tú quieras ¿no? Al final de cuentas es algo, es libertad, para mí el graffiti es libertad. Simplemente puede ser graffiti ir a pasear un perro, eso lo escuche de un escritor una vez y se me quedó mucho, entonces siempre ha sido como que esa forma de pensar, el graffiti

es lo que tú quieras, como tú lo quieras ver, para mí. Dejando los términos generales”.²⁹²

Figura 54. Sonrenov. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Entrevista efectuada durante el marco de una expo-graffiti realizada en el interior de las instalaciones del Deportivo Carlos Hermosillo, ubicado en la colonia Santa Cecilia, Tlalnepantla de Baz, Estado de México.

Durante un recorrido por la barda perimetral que estaba siendo intervenida por decenas de escritores de graffiti, nos llamó particularmente la atención la participación de Sonrenov. Principalmente, por el peculiar estilo de graffiti que estaba desarrollando, el cual no habíamos documentado anteriormente. Al inicio, sólo nos quedamos a observar cómo trabajaba su pieza, tomando algunas fotos para que él se percatara de nuestra presencia. Después de unos minutos, nos acercamos y entablamos una plática casual con él evitando mencionar mi condición como escritor de graffiti, con el objetivo de dirigir la entrevista hacia respuestas sencillas y aclaratorias a un público desconocedor de graffiti. Esencialmente le preguntamos su opinión general en torno al graffiti, así como lo que él entendía por tal y cómo lo vivía. Como se lee en el último párrafo de la anterior página.

Por otro lado, Sr. Niuk comenta que²⁹³

²⁹² Entrevista con Sonrenov, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 20 de Abril de 2016.

²⁹³ Al respecto, cabe mencionar que Sr. Niuk es considerado hoy como uno de los primeros escritores de graffiti en México. En el año de 1985, con tan sólo trece años de edad, este personaje recuerda haber realizado su primer graffiti. En sus palabras, Sr. Niuk nos comenta que a lo largo de su experiencia, en relación al graffiti, ha tomado ciertas posturas críticas. Éstas, giran en torno a la bastardización en la naturaleza del graffiti a partir de su exportación, la apropiación autóctona de éste, el origen del movimiento de graffiti mexicano, los cánones atribuidos a esta práctica, la realidad y esencia del graffiti y la valorización de la identidad de los escritores sobre y bajo una cultura de marcas. Para mayor referencia se recomienda revisar los CD anexos que acompaña este trabajo.

“...en la calle donde yo vivía había un gran muro donde tradicionalmente había graffitis ¿no? Eh, desde que yo tengo uso de razón había graffitis, sobre todo graffitis de pandilleros ¿no? Graffitis de bandas de rock, pintaban mucho bandas de rock, así logos de bandas de rock. Entonces era una barda de graffiti tal cual ¿no? Entonces allí yo me puse a graffitear, pero graffiteando al estilo neoyorkino, con aerosol, con las Bubble letters, o sea muy muy primitivo el asunto. Y eso fueron mis primeros graffitis ¿no?”²⁹⁴

Figura 55. Sr. Niuk. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Entrevista efectuada en los talleres de Kustom Color, negocio particular de Sr. Niuk. Ubicado en la Colonia Narvarte, Ciudad de México.

A partir de nuestra participación en el Primer Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle, celebrado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia en Mayo del 2013, se mantuvo una comunicación con Sr. Niuk, quien atentamente acepto participar en las entrevistas para esta investigación, así como negar expresamente su participación en la dinámica de pintar graffiti y formar grupos focales. Al inicio de la sesión se entablo una plática casual con el objetivo de dirigir la entrevista hacía preguntas sencillas y aclaratorias a un público desconocedor de graffiti, básicamente éstas consistieron en su percepción general en torno al graffiti, así como su experiencia dentro de él.

Asimismo, en una suerte de soliloquio Sr. Niuk²⁹⁵ problematiza su

²⁹⁴ Entrevista con Sr. Niuk, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

²⁹⁵ Habría que mencionar que, Sr. Niuk nos aclara en una comunicación personal, (2017, com.per. del 23 de Octubre), que su tag anteriormente se escribía de la siguiente Sr. Nuke, entre los años 1988 y 1996. Sin embargo, al enterarse y conocer a Nuke, originario de Los Ángeles, Estados Unidos, decidió cambiar su tag a Niuk, que es la forma de pronunciar Nuke. Asimismo, nos rectifica que S.R. en realidad hace referencia al s.r. 71, avión espía indetectable. Contrario a la información recolectada mediante informantes clave, quienes mencionan que SR. fue una forma de reconocer la veteranía de Niuk. Al respecto a esta gresca y aclaración en grafía, puede observar este contraste en la publicidad de la primera expo-graffiti realizada en la capital del país. Véase página 67.

discernimiento en torno a la realidad y esencia del graffiti, que según él se orientan en tres flancos ilegalidad, transgresión y anonimato.²⁹⁶

“...también, es muy complicado pedirle a los graffiteros que teoricen sobre su trabajo porque es más un impulso ¿no? O sea, originalmente el graffiti es un impulso. Entonces, cuando uno se pone a teorizar, seguramente te das de topes la mayoría de las veces porque los graffiteros te contestan en monosílabos ¿no?” “...es difícil, es difícil pedirles a la mayoría ¿no? Pero otra vez, el graffiti no necesita de discurso tampoco ¿no? O sea, el graffiti es un impulso, el graffiti en origen es el orín de perro ¿no? El marcar territorio. Sí, si nos ponemos sinceros eso es, no le exijamos más eh. O sea, puede tener más cosas pero entonces lo estamos bastardizando, le estamos dando características estéticas, por ejemplo ¿no? Y eso le compete a un teórico estético, que va a analizar desde el punto de vista de la teoría estética el graffiti ¿no? O vamos a darle características sociológicas porque toda actividad tiene características sociológicas y entonces lo analizamos desde el punto de vista de un sociólogo. Y entonces le damos esas características. El graffiti, como lo decíamos desde un principio, no las necesita. Porque el graffiti en esencia es más primitivo. No necesita ni siquiera ser bonito, no necesita ser feo, no necesita ser. El graffiti para muchos es el ritual de transición, para otros es el sentido de pertenencia a un grupo o a un clan. Pero eso no es graffiti, eso es una característica extra del graffiti, la mayoría te va a hablar de esas dos cosas, no del graffiti en sí. Te va a hablar del, la transición del asunto de ya me volví hombre, es una transgresión de chavito a hombre, estoy transgrediendo las leyes, estoy transgrediendo la autoridad, estoy, es totalmente freudiano el asunto y aparte estoy dando mi orín de perro y aparte estoy reforzando mi identidad. Pero, aquí es la parte más interesante, estoy reforzando mi identidad en una cultura de marcas. Es más importante el logotipo que el producto.”²⁹⁷

De acuerdo con los testimonios anteriores, es posible vislumbrar que, en la realidad, el campo cultural graffitero del valle de México no reduce, en su totalidad, sus fronteras. Así, como identificar que éste y el habitus de los escritores no se

²⁹⁶ Cabe señalar, una interesante reflexión opuesta entre los comentarios de Sr. Niuk y el artículo “Kool Killer. Les Graffiti de New York ou l’insurrection par les signes” del filósofo y sociólogo Jean Baudrillard. Véase página 33.

²⁹⁷ Entrevista con Sr. Niuk, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

guían íntegramente por la lógica del mismo y del concepto de graffiti de los escritores. De ahí que, la existencia de la toma de posiciones y de expresión de los escritores sea más amplia y diversa.

En otras palabras, como afirma *Sonrenov*, desde su posición comprende al graffiti en tres términos. Uno general que corresponde al concepto de graffiti hiphop, el cual en este contexto coincide el sentido de los escritores. La categoría de street art, que considera antitético a la posición general.²⁹⁸ Y finalmente uno propio, el cual concierne a la libertad de realizar cualquier cosa la cual puede ser comprendida como graffiti.²⁹⁹

Mientras tanto, *Sr. Niuk* confirma la coexistencia de graffiti de pandilleros y de bandas de rock.³⁰⁰ Lo cual, en este contexto, no sólo corrobora su coincidencia histórica. Sino que permite comprender que *Sr. Niuk* percibe a estas marcas como graffiti autentico.³⁰¹ Por otra parte, *Sr. Niuk* enuncia su percepción y significado de lo que es un graffiti, un impulso.

De modo que, al considerar que la lógica del campo cultural graffitero del valle de México no es tan puntual en sus fronteras. Es posible ir especulando que su limítrofe tiende a comportarse de una manera más extensa y laxa, en una suerte de retroalimentación y dilatación de abstracciones.

Sin embargo, cabe señalar que la anterior consideración no suscribe la validación de cualquier termino, principio o evento dentro de este campo cultural graffitero. Así, como invalidar los alcances o efectos anteriormente analizados.³⁰² Es decir, ciertamente la lógica del campo cultural graffitero del valle de México, y su reproducción, existen y operan en la realidad.

Baste con considerar los siguientes testimonios.

“Me gusta el graffiti, me gusta porque a través de él he podido

²⁹⁸

Al respecto véase capítulo dos.

²⁹⁹

Habría que señalar, que la libertad a la que se refiere *Sonrenov* concierne a una *‘libertad de acción y percepción en cualquier práctica o actividad’*. Contrario a la equivalencia en *‘la sensación de libertad de expresión’* comprendida en el análisis del habitus y a la *‘libertad en las técnicas, soportes y materiales’* implicada en el street art. Véase página 57.

³⁰⁰

En cuanto al graffiti de pandillas véase página 25.

³⁰¹

Cabe mencionar que, *Sr. Niuk* no desconoce ni deja como dato ausente en su testimonio la categoría de graffiti hiphop. Sin embargo, él considera que una mejor denominación para ésta sería graffiti estético.

³⁰²

Véase apartado 3.2

conocer infinidad de amigos, personas que van más allá de la amistad, que se convierten en parte de tu familia. Siento que el graffiti es, es eso, no únicamente pintar en una pared, ni buscar fama, ni buscar tampoco ser el más conocido. Siento que la mejor manera de aportar algo a graffiti es haciendo lo que te gusta, compartiéndolo y disfrutándolo más que nada. Una de las experiencias que más me ha dejado el graffiti es conocer a personas que de no ser por graffiti no las hubiera conocido, personas que pasan a ser parte de tu vida, personas que no tienen nada que ver con tu vida social normal y al momento de pintar te das cuenta que tienes tantas cosas en común, siento que eso es lo importante. Pienso que el graffiti va para, para arriba y para muchos años más. Lo más importante de todo es hacerlo con amor, con pasión y siempre teniendo respeto. Respeto a aquel que tiene una larga trayectoria y respeto a aquel que apenas comienza, porque todos venimos de lo mismo. Graffiti es para mí de y para la calle y en la calle lo vamos a encontrar siempre”³⁰³.

Figura 56. Wensk. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Entrevista efectuada durante la expo-graffiti realizada en el interior de las instalaciones del Deportivo Carlos Hermosillo.

Durante la documentación audiovisual de la barda perimetral del deportivo, nos encontramos con Wensk, un viejo conocido de las expo-graffiti a las cuales hemos asistido a lo largo del tiempo. Wensk es un escritor de graffiti que se ha destacado dentro de la escena nacional por su particular estilo, así como, en algún momento, por ser miembro del equipo de la revista rayarte y colaborar en distintas acciones y eventos de graffiti. Al principio, sólo nos quedamos a observar cómo trabajaba su pieza, tomando

³⁰³ Entrevista con Wensk, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 20 de Abril de 2016.

unos segundos para que él nos reconociera. Ya habiendo entablado una plática casual con él, comentando levedades en torno a nuestras memorias, pasamos a invitarlo y explicarle brevemente nuestra intención respecto a las entrevistas. Dirigiendo ésta en torno a su opinión general sobre el graffiti, lo que él entendía por tal y su experiencia. Cabe mencionar que, en el tiempo que platicamos con Wensk y durante la entrevista, pudimos notar como otros escritores nos observaban con un tono de sorpresa o extrañeza, en un supuesto de quien escribe, esto como si se debiera a la imagen que Wensk representa dentro del graffiti, es decir, una suerte de autoridad pedagógica.

“Mi nombre es Quince, soy escritor de graffiti, llevo aproximadamente catorce años pintando. Eh, para mí el graffiti como tal es arte esqueros, eh difícil de entender y de modificación de letras. El significado que yo tengo de graffiti. Eh, para mí el graffiti sinceramente es el ego. Es una, una palabra muy fuerte el graffiti. Eh, somos muy egocentristas como escritores de graffiti. Eh, sinceramente agarramos un, un tag, un nombre y a ese nombre le damos una, una vida o un, un trayecto. Eh, nos convertimos en escritores de graffiti, no sé mediante plasmar, pero conlleva mucho más. Eh, muchas personas se pueden identificar consentimientos. Eh, para mi simplemente ha sido un medio de expresión. Arte, vandalismo, callejero. Eh, simplemente es, lo vuelvo a decir, egocentrismo. Porque, le das un nombre a tu propio nombre que eliges. Eh, seria eso para mí”³⁰⁴

Figura 57. Quince. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Entrevista efectuada durante la expo-graffiti realizada en el interior de las instalaciones del Deportivo Carlos Hermosillo.

³⁰⁴ Entrevista con Quince, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 20 de Abril de 2016.

Durante nuestra documentación tuvimos la oportunidad de encontrarnos con Quince, quien con meses de anterioridad habíamos tenido el gusto de conocer. Desde nuestra primera aproximación con este escritor de graffiti pudimos notar su activa participación dentro de los dos polos dialecticos de esta actividad, lo cual inmediatamente nos sugirió que él representaba una mirada oportuna para la exteriorización del habitus de los escritores de graffiti. Al inicio de nuestra entrevista pudimos apreciar que Quince se encontraba compartiendo spot con otros escritores de corta y mediana trayectoria, quienes tenían un estilo de graffiti muy similar al suyo, lo cual nos sugirió la forma en que éste escritor se desarrolla al momento de interactuar con sus semejantes. Asimismo, aunque nos podría parecer ridículo, o quizá no tanto, esto nos permitió suponer por un instante que el estilo de escritura de graffiti proyecta cierta parte de la personalidad o fines de los escritores, así como su manera de interactuar con sus semejantes y la cosmovisión de un grupo en particular. Habría que mencionar que, este supuesto no se refiere a un análisis evidente de imagen compuesta o escenario gráfico. En otras palabras, no referimos a que un estilo de escritura de graffiti, como el wild style o cierto estilete en la forma de una bomba, incorpora parte del habitus de los escritores, sin desdeñar la cualidad inherente que el graffiti tiene en relación al trasclasismo, lo trasracial, etcétera.

En la primera charla, podemos observar que *Wensk* reafirma ciertos elementos del habitus de los escritores. Por ejemplo, el carácter trasclasista y trasterritorial que ofrece la actividad del graffiti a éstos. Además, en este mismo sentido incluye la noción de estilo de vida y el principio de respeto. A su vez, es posible apreciar dentro de su plática que él no desconoce los capitales del campo cultural graffitero, “...siento que el graffiti es, es eso, no únicamente pintar en una pared, ni buscar fama, ni buscar tampoco ser el más conocido”.³⁰⁵

Por otra parte, en la segunda conversación, desde el principio *Quince* deja claro su autopercepción como escritor de graffiti, identificación propia a la praxis. Además, de reconocer que para él el graffiti consta de una modificación de letras y el don de vida a un alter ego. Asimismo, *Quince* admite en su percepción que el graffiti es un medio de expresión, arte y vandalismo. Es decir, la sensación de libertad de expresión y el juicio vandálico e ilegal.

Por otro lado, en relación al sentido trasclasista, trasterritorial y al estilo de vida. *Quince* agrega que:

“La experiencia eh, sinceramente eh, pues he hecho muy buenas amistades en este medio, he conocido muchos lugares, espero seguir conociendo mucho más. Eh, he llegado a lugares sin conocer a nadie y ahí he tenido muy buenas amistades. Eh, se me han abierto las puertas de muchas maneras y también se puede ver

³⁰⁵

Entrevista con *Wensk*, realizada por Junco Méndez, Miguel Ángel. 20 de Abril de 2016.

como un trabajo. Una manera de, de, de alcanzar algo, eh simplemente hay que ser constantes en esto”.³⁰⁶

Asimismo, en torno a la calidad como capital *Quince* añade lo siguiente:

“nos exige mucho porque hay que estar aquí siempre, siempre, siempre, siempre y hay que estar varias horas en la barda. No es llegar y pintar y irse. Es, es ser constante, muy constante. Y en base a eso creo uno adquiere calidad y adquiere buenos trabajos”.³⁰⁷

Mientras tanto, con respecto a la operatividad de la reproducción cultural, podemos notar su existencia en el campo cultural graffitero del valle de México a partir de los comentarios que *Dr. Lengua* nos comparte en torno a su formación y actividad como escritor de graffiti, así como sus representaciones y prioridades dentro de esta actividad.³⁰⁸

“...como graffitero pintaba Form, F-O-R-M, y este estuve en, bueno el crew más representativo que tuve fue el EUK en Atizapán de Zaragoza. Vale, el graffiti para mí siempre ha sido como, como. No como, es la expresión literal, para mí todo el hiphop en general de los cuatro elementos es libertad de expresión, es hermoso ver como una persona que sólo ve una pared gris ya ve un lienzo y ya se imaginó que va a hacer y termina siendo una obra de arte que bien se podría quitar el muro y llevárselo a cualquier galería y convertirlo en una obra que seguramente se vendería en muchos millones de pesos. Eh, pues nada el graffiti para mí vinculo muchísimo, muchísimas cosas. Eh, recuerdo que estábamos muy, muy en la prepa cuando yo empecé a pintar, daba identidad, era muy importante pertenecer a un crew. Eh, creo que de las cosas que más nos gustaba era poder salir a la calle y expresar y saber que estábamos ahí ¿no? Mucha gente de repente se pregunta el por qué el graffiti es tan vándalo, por qué es tan importante sólo plasmar unas letras y correr y para nosotros los jóvenes en ese momento y para los que están actualmente pintando es poner tu nombre ahí y que la

³⁰⁶ Entrevista con Quince, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 20 de Abril de 2016.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Al respecto, cabe mencionar que Dr. Lengua es un reconocido MC dentro de la escena del rap en México. Con una trayectoria de dieciocho años dentro del movimiento del hiphop, este MC nos comparte sus experiencias y perspectivas como el graffitero y b-boy que alguna vez fue. Así como, el maestro de ceremonias, organizador de eventos y enlace gubernamental que actualmente es.

gente y que la sociedad y que los demás, eh, chicos que están haciendo lo mismo sepan que estás ahí, que eres muy rifado o que eres muy valiente quizá para subirte a un, a un espectacular o alguna parte, un spot muy complicado y saber que tienes el arroje para, para poder hacerlo. Independientemente también de las técnicas ¿no? Eso, pues todavía es muchísimo más importante ¿no?... Entonces, yo creo que si es muy, muy, muy importante para mí el graffiti porque independientemente de, de ser una forma de expresión para lo que nosotros queríamos llevar en ese momento, ahora se ha vuelto inclusive una forma de vida para nosotros ¿no?”³⁰⁹

Figura 58. Dr. Lengua. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Entrevista efectuada durante el trayecto de trabajo de Dr. Lengua.

Gracias a un informante clave pudimos establecer contacto con Dr. Lengua, quien desde hace muchos años atrás habríamos conocido en un concierto de rap. Dr. Lengua es un reconocido MC e importante organizador de eventos de hip-hop, dentro de los cuales la presencia del graffiti es imprescindible. En un primer momento, al establecer contacto con Dr. Lengua le comunicamos sobre nuestra investigación y sus fines, solicitándole que nos vinculara con algunos escritores de graffiti. Sin embargo, las disposiciones en espacio se vieron afectadas, por lo cual no se pudo llevar a cabo un encuentro con los escritores. No obstante, a pesar de estos inconvenientes decidimos invitar a Dr. Lengua a participar en las entrevistas, quien atentamente aceptó. En un principio, concertamos una cita en 360 Store con la intención de ambientar la documentación e integrar con suerte a los escritores que fueran a la tienda. Sin embargo, Dr. Lengua cambió el lugar de la cita a Vieja Eskuela Shop, una tienda dedicada a la venta de artículos para graffiti, ubicada en el Centro de Tlalnepantla de Baz, Estado de México. Al llegar al punto de encuentro esperamos un momento a Dr. Lengua, lo cual nos sirvió para platicar con el dueño de la tienda y con Indigente MC, quienes manifestaron su

³⁰⁹ Entrevista con Dr. Lengua, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

expresa negación a participar en una entrevista. Pasado el tiempo nos comunicamos con Dr. Lengua quien nos pidió de favor que nos dirigiéramos a otro punto cerca de allí. Al llegar con él, nos comentó que si era posible que lo acompañáramos a la Delegación Azcapotzalco, en la Ciudad de México, esto con el fin de ir a entregar unos boletos para un concierto de rap. Habría que mencionar, que Dr. Lengua nos comento que su trabajo pre-algarabía de los escenarios y eventos, consta de estar trasladándose por toda el valle de México, con el fin de ajustar fechas o ventas de los conciertos, así como acordar particularidades de los eventos. Ya estando con nuestro entrevistado, pasamos a establecer un rapport con una plática casual en torno a levedades del movimiento hiphop, con el objetivo de escuchar a Dr. Lengua e ir definiendo la estructura de la entrevista. Cabe señalar, la absoluta accesibilidad que mostro Dr. Lengua durante la entrevista, asimismo, habría que decir la cualidad fraternal que la cultural hiphop representa, o que por lo menos Dr. Lengua expreso al momento de acudir con una persona usuaria de silla de ruedas.

Por excelsa, este testimonio nos permite observar la activa realidad de la reproducción cultural dentro del campo graffitero, principalmente por la proyección del habitus, reformulado, que *Dr. Lengua* expone.³¹⁰

En otras palabras, *Dr. Lengua* manifiesta su expresa afirmación en torno a la circunspección en la sensación de libertad de expresión, así como señalar al graffiti como una obra de arte -autodenominación a título de artistas callejeros-, la capacidad de identidad que el graffiti y la actividad por sí mismas ofrecen y el juicio vandálico. Asimismo, por el peculiar acento que menciona en torno a la característica que él supone es imperante en la persona de un escritor, el *ser rifado*. Además, de afirmar al graffiti y su actividad como una forma de vida.

Por otra parte, también es posible constatar la reproducción del campo cultural graffitero del valle de México, a partir de la educación que preciso *Dr. Lengua*. Esto, al establecer el valor de pertenecer a un crew, la técnica y el spot como capitales fundamentales. Así como, identificar a lo largo de su testimonio, en el uso y manejo del argot graffitero, la forma en que él aprehendió la relevancia de éstos.

“Pues en los años que yo empecé el graffiti eh, como ya lo mencione, era tener identidad ahora se, tenía más importancia pertenecer a un crew. Yo recuerdo que para, primero tenías que,

³¹⁰ Cabe mencionar que, en torno a la reproducción, encontramos una interesante causalidad en los testimonios registrados en la entrevista a Taki 183, Raymond Vargas, y los declarados por parte de Dr. Lengua. Véase página 29.

que, que tener lo que le llamaban ser rifado ¿no? Tú mismo, sin pertenecer a un crew o lo que llaman muchos el one, ser one, no sé si alguna vez ustedes han visto que normalmente ponen el tag y ponen abajo uno o one, eso significa que son solos. Y pues lo que intentabas eso precisamente, pertenecer un crew, te rifabas. Luego, por ejemplo en mi crew nos pedían quinientos estilos de letras, eran muchismos y todo el tiempo estabas sacando letra, letra, letra, letra, letra, letra, letra y entonces estabas todo el tiempo intentando eh, juntar eso para que el ya viera que tenías la calidad y la estructura para poder llegar a ese punto. ¿Qué es muy importante para mí? La, la estética del graffiti, inclusive hay mucha gente que no llega a ver solamente más que un rayón, pero hay técnicas, hay formas de jalar la lata para que ese aerosol de un efecto, un volumen de cómo jalas la lata y tiene un estilo, una forma y una dificultad. Eso solamente de vandal, pero ya hablando de cuestiones legales ah es una chulada, creo que es muy importante la textura, la forma, la estética del graffiti, la gama de colores que tu estés utilizando para llegar a un mensaje ¿no? Muchos graffitero y yo concuerdo con ellos, lo importante de un graffiti es voltear y quedártele. O sea, lo que buscamos un graffitero en general es que la sociedad voltee y diga wow qué rayos es eso, quién hizo eso y ahí meter tu nombre para que la gente se tome dos segundos, se pare y diga uff que locura se aventó este hombre. Entonces para mí es eso el graffiti”.³¹¹

Al mismo tiempo, en este contexto, es factible identificar la acción pedagógica, ergo violencia simbólica, mediante la cual *Dr. Lengua* fue instruido. Esto, a partir de las reiteradas afirmaciones en torno al graffiti como medio de identidad, así, como el valor conseguido a partir de la pertenencia a un crew.

Igualmente, es posible distinguir esta instrucción a partir de la constante legitimación que *Dr. Lengua* le da al getting-up como un significativo capital entre los escritores. Causa de una indicación implícita en su educación, donde le fue transmitido como algo natural que el escritor de graffiti tuviese que buscar este capital. De ahí que, independientemente de que el escritor estuviese o no dentro de un crew -ser one-, éste tenía que mantener esa búsqueda de propiedad -ser rifado-.

Por otra parte, *Dr. Lengua* enuncia sutilmente los criterios de admisión a un crew, características propias para obtener el capital y ser miembro del campo. Es decir, según él en su crew se solicitaba una cantidad de quinientos estilos de caligrafía,

³¹¹ Entrevista con Dr. Lengua, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

con el fin de instruir al iniciado escritor en el mundo del graffiti. Así como, dejar establecido el principio de ser rifado y la relevancia de los capitales del estilo, la calidad y técnica -can control- en correlación a la estética. Por último, deja establecido la percepción de la estructura dialéctica del campo cultural graffitero, ilegal-legal, vandal-legal.³¹²

En definitiva, a partir de las anteriores declaraciones, es notable percibir dos situaciones en la realidad del campo cultural graffitero del Valle de México.

Por una parte, una operación más extensa y laxa de la limítrofe del campo cultural y una amplia existencia en la toma de posiciones y de expresión de los escritores. Razón, de una fuerte retroalimentación y dilatación del campo, el habitus y las nociones de las categorías de graffiti. Por otro lado, los ceñidos efectos de la categoría de graffiti en el sentido en que es utilizada por los escritores y los alcances objetivos que este campo cultural graffitero tiene sobre sus agentes -capitales, habitus y reproducción-.

Sin embargo, a pesar de la complejidad de esta dialéctica, como ya se ha dado a entender en el apartado correspondiente³¹³, Bourdieu propone una resolución a dicha realidad. Esto es, la determinación de la existencia y límites de un campo y los estados sucesivos de éste.

Es decir, los agentes del campo actúan constantemente para diferenciarse de sus rivales, con el objetivo de reducir la competencia y establecer un monopolio sobre un subsector particular del campo.³¹⁴ En consecuencia, se generan una serie de barreras de ingreso más o menos institucionalizadas y más o menos exitosas en diversas coyunturas.

De ahí que, según el autor, la existencia y límites de un campo son posibles de observar a partir del estudio de los numerosos universos coexistentes a éste. Que, relacionados *per se*, revelan el monopolio y diferencias del mismo.

Para ilustrar con mayor claridad estos puntos, baste con considerar los siguientes ejemplos.

³¹² Cabe agregar que, las anteriores declaraciones, junto al análisis de la reproducción (Bourdieu & Passeron, 1979), suponen implícitamente de las sanciones socialmente aprobadas o garantizadas y la autoridad pedagógica.

³¹³ Véase página 108.

³¹⁴ Cabe señalar que, Bourdieu establece que este análisis de las prácticas culturales no se basa en la búsqueda de la distinción. Es decir, admite que hay una producción de diferencia que no es de ninguna manera el producto de una búsqueda de diferencia. Es decir, reconoce que hay muchos agentes para quienes existir en un determinado campo consiste en sí mismo en diferir, ser diferentes, afirmar la propia diferencia, a menudo porque están dotados de propiedades tales que no deberían de estar allí, deberían de ser eliminados en la entrada al campo.

En primer momento, *Sr. Niuk* nos comparte la siguiente experiencia.³¹⁵

“...yo estaba en discusiones sobre qué pedo con los nombres en otro idioma, qué pedo con los nombres de los crews en otro idioma. Y es cuando decido junto con otro cuate de Aragón hacer un crew y creo que es el primero, el primer crew en México en tener el nombre en español ¿no? El TNT, la Tribu Nuevo Tenochtitlan ¿no? Y pusimos Tribu Nuevo Tenochtitlan por las siglas de TNT principalmente y también por la cuestión del léxico ¿no? O sea, otra vez era, era sentar una distancia y decir no wey como que podemos crear cosas nosotros ¿no?... a partir de ese momento empiezan las discusiones con, con, con los graffiteros canónicos ¿no? Los que te dicen cómo debe de ser el asunto... Y me llego a pasar, en el 98 fue la última vez que me invitaron a un evento en la, este, ENEP Acatlán, cuando marti del 68, 1997-1998 si no más recuerdo y hago piezas con stencil y entonces dicen ellos que eso no es graffiti y no me vuelven a invitar a ningún evento de graffiti. No, fui prácticamente vetado de las activi, de los eventos de graffiti de como que ese núcleo primigenio de graffiteros ¿no? De, a los que siempre invitaban a todos esos lados porque eran los más viejitos y cosas así. A mí a partir de eso ya no me volvieron a invitar ¿no? Porque yo ya no estaba haciendo graffiti.”³¹⁶

Por otra parte, *Humo* comenta que³¹⁷

“...porque sí, si había personas a las que nosotros veíamos ¿no?

³¹⁵ Cabe agregar que, *Sr. Niuk* menciona que su experiencia en torno al graffiti es distinta a la mayoría de los escritores. Lo cual, hace que él reconozca la controversia que esto puede generar. De ahí que, de forma sutil e indirecta, establezca una ‘posible’ barrera de ingreso dentro del campo cultural graffitero. “Yo ya estaba haciendo otras cosas. Entonces sí, creo que eso sí podríamos puntualizar. Yo creo que mi experiencia personal acerca del graffiti si podría, podrían discutirla muchos porque es diferente a la de la mayoría ¿no? No soy el chavito marginado, este que abandono su papá y su mamá trabaja y entonces me salí con el barrio desde los nueve años. No, o sea yo llegue a la universidad, yo o sea. Sí son vivencias diferentes y provocan enfoques diferentes ¿no? O sea, el cultivarte te hace entender un poco mejor tu trabajo ¿no?” Entrevista con *Sr. Niuk*, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

³¹⁶ Entrevista con *Sr. Niuk*, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

³¹⁷ Al respecto, cabe mencionar que *Humo*, integrante de Sin Fronteras -SF crew-, es considerado hoy como uno de los escritores más representativos del movimiento de graffiti en México. Con una trayectoria de veintitrés años dentro del movimiento, Humo ha realizado graffiti en casi toda la república. Así, como participar en diversos eventos y festivales en distintas ciudades del mundo. También, este escritor es miembro y fundador de diversos colectivos como No Limit y Tekpatl. Este último como una nueva propuesta dentro del graffiti y del muralismo, graffiti monumental. Igualmente, Humo es precursor del evento llamado aliados, el cual se ha convertido en un movimiento a nivel nacional e internacional.

Eran como los que seguíamos ¿no? Como los FX, como este TATS crew, como este la banda que venía de Europa ¿no? Lumir ¿no? MostTwo, eh la banda de España ¿no? El Zeta, el, el Moki, había este, el Delta ¿no? El Toast, banda de otros lados el Lerni, Wizard, Chaz, Chaz Bojorquez. O sea, el Merh, Merh, todo, toda esa banda que nosotros admirábamos. Si, nosotros aspirábamos a hacer algo como ellos ¿no?”³¹⁸

Figura 59. *Humo & Marla*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Entrevista efectuada en el centro histórico de la Ciudad de México en una cita concertada con Humo.

A partir de nuestra participación en el evento Acción Graffiti, celebrado en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco en Mayo del 2015, tuvimos la oportunidad de establecer una comunicación con Humo, a quien desde hace muchos años atrás, a lo largo de las expo-graffiti a las cuales hemos asistido, habríamos tenido el gusto de conocer. En el año 2017 tuvimos la oportunidad de contactar a Humo y comunicarle sobre los intereses de esta investigación, así como invitarlo a participar en una entrevista. Al inicio de nuestro encuentro se estableció un rapport el cual consistió en un platica informal en torno al campo cultural graffitero del valle de México, particularmente sobre los resquicios que éste ha tenido, las problemáticas en relación a la actualidad del graffiti y las relaciones que los escritores pertenecientes a la generación de Humo establecieron entre sí, así como las experiencias que él ha tenido a lo largo de su trayectoria. Al mismo tiempo, se hizo una búsqueda de un espacio apropiado para realizar la documentación audiovisual. Sin embargo, esto se vio entorpecido al no encontrar un escenario apropiado. No obstante, esto no nos impidió continuar con nuestra plática y seguir obteniendo información vital para nuestra investigación. Después de acudir a la

³¹⁸ Entrevista con *Humo*, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

tienda de *Illegal Squad* y *TT Caps*, las cuales se encontraban cerradas, se terminó por resolver nuestra desventaja al acudir al negocio particular de *EKLA*, quien amablemente nos permitió realizar allí nuestra entrevista. Al finalizar nuestra actividad continuamos con una plática relativa a los intereses profesionales de *Humo* y la manera en que él vincula su vida privada y su familia en relación a ésta práctica. Cabe mencionar aquí que desde el inicio y durante nuestra entrevista siempre estuvo presente su hija *Marla*, a quien pudimos notar con una total naturalidad y empatía en torno a la vida de *Humo* y el graffiti. Finalmente, *Humo* nos comentó que estaba a punto de viajar para realizar un mural, lo cual nos indicó que sería imposible que él pudiera participar en nuestras dinámicas de pintar graffiti y realizar grupos focales.

De acuerdo con estos testimonios, es posible ir estableciendo la existencia de barreras de ingreso y límites del campo cultural graffitero del valle de México, a razón de los efectos de la producción de diferencia.

En otras palabras, *Sr. Niuk* realiza un acto de diferencia a partir de las críticas en torno a los referentes culturales exógenos, materializando este análisis en la apropiación autóctona que él establece al momento de fundar el *TNT crew*.³¹⁹ Por otra parte, *Sr. Niuk* se convierte en un blanco de los efectos de los actos de diferencia³²⁰, lo cual también se establece como una sanción socialmente aprobada y garantizada por parte de una autoridad pedagógica³²¹, al momento de ser vetado de los eventos de graffiti debido al desafío de la técnica del *can control*, durante la trigésima conmemoración a los caídos en la masacre de 1968, evento organizado en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, ahora Facultad de Estudios Superiores.

Mientras tanto, *Humo* perfila los límites del campo cultural graffitero a partir del acto de diferencia en torno a la precepción del deber ser del graffiti. Es decir, a partir del reconocimiento que *Humo* y sus contemporáneos hacían a ciertos escritores extranjeros y sus graffiti, se va creando una imagen de la realidad de esta práctica. Asimismo, este acto de diferencia se establece como una acción pedagógica implícita en la apropiación autóctona de los referentes de la actividad graffitera. Esto es, que a partir de la relación y reproducción cultural entre la estructura cultural endógena y la estructura cultural exógena, se va estableciendo los límites del campo cultural graffitero del Valle de México.

Ahora bien, la existencia y límites de un campo cultural no solamente se construyen a partir de los actos de diferencia *ipso facto*, sino que estos pueden

319

Véase capítulo dos.

320 Véase la controversia con el street art, páginas 55, 92.

321

Véase página 137.

irse construyendo paulatinamente a lo largo de la historia. Estos actos de diferencia históricos tienen como singularidad dejar una marca en las flexiones del tiempo. Es decir, éstos además de ser objetos de otredad, también se constituyen en una suerte de estados sucesivos del campo cultural.

Para ilustrar mejor este punto, baste con considerar los siguientes testimonios.

“...estuve dentro del graffiti, pero, también como que no, nunca me sentí parte del grupo de graffiteros... El TNT éramos dos personas ¿no? O sea, éramos el TNT dos personas que dominaban Aragón ¿no? Con cuánto, con tres producciones grandes ¿no? O sea, pintábamos muy poquito, lo hacíamos en gran formato en esa época y eso fue lo que nos hizo famosos ¿no? Y porque éramos los únicos de Aragón ¿no? Y porque en Aragón había hiphop, o sea había rap y había breakdance y todo. Entonces sí estábamos dentro de esa cuestión, pero yo no estaba. Yo venía de otros lados ¿no? De las artes plásticas, venía de ska, yo había tocado con la ‘Matatena’, o sea había, habíamos armado una banda de ska. Este, entonces como que la onda, la onda de graffiti hiphop, primero empezó con el ska muy vinculado en México más que con el hiphop, primero fue el ska más que el hiphop. Porque en esa época no había hiphop, no había tal cual, había tres cuatro personas. O sea, igual que el graffiti a principios de los noventa ¿no? No había un movimiento de rap, entonces el graffiti se hermano más con el ska.”³²²

“...cuando comencé a hacer graffiti, cuando comenzamos como con toda la gente que, que inicio esto del, del movimiento pues era, pues más como una, pues inquietud, era más como quererlo utilizar como una herramienta de, pues de protesta ¿no? Creo que el graffiti en México comenzó más como en la onda de, creo que pues cobijado ¿no? Por el movimiento punk y hardcore que, que había en México en esa época en la que pues existían las jornadas de punk, cuando la banda iba de Guadalajara acá al Df a Monterrey, Nogales. Ahí fue donde, donde se gestó el movimiento ¿no? O sea, yo creo que el, el graffiti existía ya en ciertos lugares de México, pero como un movimiento tal fue en esas, en esas, este, idas y venidas a Guadalajara ¿no? En esas idas y venidas a, a otros estados en donde el punk, el, el, el, el punk el hardcore eran lo que, lo que lo

³²² Entrevista con Sr. Niuk, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

investían ¿no? Lo, lo cubría y tenía como esa, esa ideología ¿no?...en donde yo creo que empezó todo, se empezó a, con él, con lo, había como mucho movimiento de música en la Ciudad de México. En donde pues la banda se salía del cuadro de lo que eran los cuatro elementos ¿no? Yo creo que el graffiti fue o es la parte todavía como más, más combativa, más acción directa que los otros tres elementos ¿no? Este, podemos, pudimos, pudimos este hacer que esto creciera cuando en los, en los, en los, en los conciertos masivos había, pues había mucha banda de esa que te decía que era como que más punk, más combativa y empezaban a entrar las nuevas generaciones ¿no? Que, que escuchaban otro tipo de música ¿no? Como el ska, este spit ¿no? Y todo ese tipo de, de cosas, en donde se generó un boom ¿no? Por ahí del noventa y, noventa y siete ¿no?”³²³

A partir de ambos testimonios, podemos vislumbrar que la correlación dispuesta entre el movimiento cultural hiphop y el graffiti se presta a una suerte de límite del campo cultural graffitero en el valle de México, así como la formación de un estado sucesivo del mismo.³²⁴ Es decir, considerando al graffiti de los escritores bajo la nomenclatura del graffiti hiphop, podemos estimar que aquellos graffiti fuera de esta categoría se encuentran lejos de la limítrofe del campo cultural graffitero o sobre sus líneas fronterizas. De ahí que, la correlación con el hiphop se preste a una suerte de barrera de ingreso para el campo. Al mismo tiempo, de explicar la flexible actividad de las fronteras del campo cultural graffitero del valle de México, esto es, la tendencia al comportamiento extenso y laxo, efecto de la retroalimentación y dilatación de abstracciones.

Esto es posible de comprender, en primer momento, debido al acto de diferencia que se realiza en dos y/o tres periodos históricos, respectivamente a cada testimonio. La generación de escritores hermanados con el movimiento ska y posteriormente con la cultura hiphop, según *Sr. Niuk*. Y la generación punk y hardcore, a la que le sucedió la generación del ska y spit hasta llegar a la generación vinculada con la cultura hiphop, según *Humo*. De modo que, resultan por lo menos, y por el momento, tres estados sucesivos del campo cultural graffitero, el cual es dominado por el sentido monopólico del último estado sucesivo.

³²³ Entrevista con Humo, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

³²⁴ Cabe mencionar que, Dr. Lengua también coincide respecto a este periodo en la historia del graffiti en México.

Por otra parte, cabe agregar que *Humo* menciona de forma implícita la existencia de graffiti fuera de estos estados sucesivos. Si bien, esto sugiere que en las memorias de *Humo* no sólo se concibe un graffiti que cambió o fue adoptado por distintas generaciones, sino, como comenta *Sr. Niuk* sobre la coexistencia de graffiti de pandillas o bandas de rock, en el testimonio de *Humo* no se desconoce como dato ausente la vida de otros tipos de graffiti.³²⁵

Como hemos visto, la creación de los límites del campo cultural graffitero es posible mediante los actos de diferencia que se proyectan en los estados sucesivos correspondientes a la historicidad del graffiti. Más aún, estos límites también pueden ser creados a partir del origen de los subsectores particulares de este campo, concernientes a las diversas nociones y bifurcaciones de esta práctica. Dicho en otros términos, la formación de la existencia y límites de un campo cultural, también son producto de los actos de diferencia en torno a las categorías periféricas a la noción dominante de éste.

Para ilustrar mejor este punto, valga recordar el estado sucesivo del graffiti a través de los movimientos punk-hardcore-ska, en correlación al epíteto skato.³²⁶

“Entre noventa y seis y noventa y siete es cuando se da la explosión y salen la marabunta de, de chavitos haciendo graffiti, haciendo, utilizando patinetas ¿no? O sea, yo creo que fue así como una, una, una explosión de morros acá este pues híbridos y, y raros ¿no? Los que ya le empezaron a llamar skatos ¿no? Porque, a los, los que nosotros les decíamos skatos pues era la banda skate ¿no? Pero, la gente que no sabía del movimiento como que bautizo a todo mundo como que, como skato ¿no? Si hacías graffiti eras skato, si te gustaba el ska eras skato, si eras como todo ese tipo de cosas ¿no? Pero entonces de esa marabunta o de esa ebullición de, de graffiteros eh pues así al vapor se empieza como que a condensar ¿no?”³²⁷

En lo particular a esta memoria de *Humo*, es posible observar que la noción skato no es un evento aislado, sino que responde a un subsector particular del campo cultural graffitero, que posteriormente será un estado sucesivo en la

³²⁵ Véase páginas 25-64-72.

³²⁶ Véase página 69.

³²⁷ Entrevista con *Humo*, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

historia del graffiti en el valle de México.³²⁸ Es decir, al corresponder este epíteto a una realidad generacional específica en la sociedad y en el campo cultural graffitero, la asimilación del graffiti perteneciente a la generación punk-hardcore por parte de la coyuntura de los skatos -chicos usuarios de patinetas, con un código cultural propio en la vestimenta y una forma específica de comprender el mundo-, se genera la modificación y creación de nuevos habitus, así como una reorganización del campo cultural. Manifestando así, en esta reorganización, la existencia de la lucha de poder entre los escritores a un nivel de inteligibilidad de la realidad.

Dicho en otros términos, la coyuntura cultural de los skatos expresa la creación de límites y barreras de ingreso por medio de los actos de diferencia de los escritores predecesores y viceversa. Ocasionando por ende un subsector particular coexistente entre ambos grupos de agentes, todo obedeciendo a la lógica objetiva de reducir la competencia y establecer un monopolio sobre el campo cultural.

Cabe mencionar que, a pesar de que muchos agentes coinciden en que estas generaciones de escritores, subsectores particulares, desaparecen o se condensan en aquellos que hacen graffiti puro. Los escritores residentes de esas generaciones siguen manteniendo sus habitus correspondientes a dichos subsectores particulares y estados sucesivos, así como, en la medida de lo posible, seguir reproduciendo las pautas culturales a las que sirven.

“Y todos los chavitos que, que, que siempre lo hicieron por moda o que, que buscaban esa, esa manera de identificarse como con un cierto grupo empezaron a desaparecer ¿no? Y empezaron a hacer otras cosas y, y se quedaron los que realmente han hecho o hacen el graffiti porque lo sienten ¿no?... de la generación a la que yo pertenezco pues ya quedan como pocos ¿no? O sea, y, y lo bueno ¿no? Es que yo creo que la gente que ha permanecido es porque se ha aferrado.”³²⁹

De forma análoga, este mismo proceso se divisa en la incorporación de la correlatividad cultural del hiphop, así como, de otras coyunturas históricas

³²⁸ Es necesario señalar que, no damos por definitivo que los subsectores particulares tiendan a reformularse en estados sucesivos. En lo particular al ejemplo del epíteto skato, hemos observado en el trabajo de campo que éste como subsector particular a perdido actividad, por lo cual se ha configurado como un estado sucesivo. Sin embargo, no se excluye la idea de reemplazar este supuesto en caso de encontrar datos contrarios.

³²⁹ Entrevista con Humo, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

subordinadas a diferentes nociones. Por ejemplo, el resquicio del street art o la representación del narco-graffiti.

“...los aspirantes a algún cargo utilizan al graffiti de dos maneras ¿no? En donde el graffiti es como el problema social... y crean conceptos absurdos como el narco-graffiti y todo ese tipo de tonterías ¿no?...están los, los otros ¿no? Los que hacen los eventos de graffiti ¿no? Que hacen, que hacen los eventos proselitistas ¿no? En donde les dan botes, te damos este, aerosoles, te damos espacio, te damos playeras y gorras y muchas cosas... O sea, el graffiti lo utiliza una persona para impulsar su carrera política y trae a México, una de las personas que según él y según su ley, ha erradicado al graffiti de su ciudad ¿no? Nueva York. Los que estábamos y los que entendemos de graffiti sabemos que el graffiti no ha sido erradicado yo creo que de ninguna parte del mundo y yo creo que más bien se está apoderando del mundo. Pero traen a esta persona que es como un icono en Nueva York por su, por su cero, cero tolerancia ¿no? Su concepto de cero tolerancia en muchas cosas y entonces el graffiti se vuelve el protagonista de ese, de ese momento y todos los ojos del, de, del, del Estado, de algunas instituciones, voltean a ver al graffiti ¿no? Entonces, donde la gente, lo social, lo defiende. Porque, es una práctica de jóvenes, es una práctica artística, cultural, pero la. Y esta la parte que, que condena ¿no? En donde dicen que destruyen, que este vandalizan, que dañan la propiedad ¿no? Entonces, entra el graffiti a ser parte ya de lo social en México.”³³⁰

De ahí que, como se ha visto en el apartado correspondiente, no parezca extraño que a partir de la creación del concepto narco-graffiti sea evidente la existencia de los actos de diferencia por parte de los escritores del valle de México.³³¹ Actos de diferencia dirigidos en un discurso inmunológico al exterior del campo cultural a forma de supervivencia en el espacio macrosocial.³³² Dicho en otros términos, según lo que dice *Humo*, esto puede vislumbrarse en lo que respecta al estigma que cientos de escritores padecen en México, pero aún más, estas acciones de diferencia pueden notarse en torno a la vulgarización de las nociones de graffiti de un habitus perteneciente a ciertos sectores de la sociedad.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Véase página 83.

³³² Véase página 108.

Ahora bien, en lo particular del campo cultural graffitero del valle de México, estas acciones de diferencia no sólo representan la supervivencia de éste frente a un escenario macrosocial. Sino que, también forman la existencia y límites del mismo campo al ir estableciendo un sentido monopólico entre los mismos escritores en relación al verdadero carácter del graffiti. Baste como ejemplo, considerar las acciones pedagógicas hacía los escritores novicios, así como las sanciones aprobadas. Es decir, la instrucción de lo que se entenderá como natural en vez de social y que deberá de defenderse y por derecho reproducir. Asimismo, como la sanción por defecto de la desviación de lo anterior.

Más aún, esta explicación no refiere a los únicos actos de diferencia pertenecientes a esta coyuntura. También, se encuentran los estragos relativos a los eventos de graffiti pertenecientes a esta época. Esto es, actos de diferencia entre los escritores de graffiti que deciden participar en estos eventos y los escritores de oposición, fieles dogmáticos de la idea del graffiti como movimiento subterráneo y contestatario. Por lo tanto, estos actos de diferencia se verán reflejados en la lucha de poder y el establecimiento monopólico de un sentido y postura de esta práctica en torno a los eventos de graffiti, así como en la definición de las barreras de ingreso para ciertos subsectores particulares del campo.

Al respecto, los eventos de graffiti son un característico acto de diferencia dentro del historicismo diacrónico del graffiti en el valle de México. Estos han representado estados sucesivos latentes, pero sobre todo subsectores particulares del campo. Para ilustrar mejor este punto, baste con considerar los siguientes testimonios.

“Y se empiezan a generar como espacios en donde se convierten en pasarelas de graffiteros, donde hay pues la parafernalia de, de las cámaras, las luces y, y las firmas de autógrafos y todo ese tipo de cosas. Nosotros, varios de nosotros empezamos como a querer cambiar ese tipo de cosas... nuestra onda es regresar a lo que es el origen de los eventos de graffiti. El primer evento de graffiti que se hizo en México... por ahí del noventa y cuatro donde participaron muchos graffiteros mexicanos, bueno como, como diez ja ja ja. Con Niuk eran como quince pero, ese evento fue en el D.F. ahí en la colonia, pues ahí en la Pantitlan ¿no? En la calle seis, en un parquesito, en una, en unas canchas de basquetbol ¿no? En donde había punks, había banda que traía el concepto de graffiti como neoyorkino y había banda pues que éramos pues espectadores nada más ¿no? Porque pues no sabíamos cómo estaba la onda ¿no? O no teníamos para los botes, pero algo paso. Pero la onda es que pues no era pues algo tan, o sea no era como llegar a ver quién era

el más chingon, sino a ver una muestra, era una exposición, no un concurso. Era una exposición de grafiti de diferentes personas ¿no?”³³³

Por otra parte, Sr. Niuk comenta que.³³⁴

“...un día me habla el, el Aleluyo, Pedro Álvarez, y me, me dice ‘oye estoy planeando hacer un concurso de grafiti’ y le dije, ‘sabes que no me interesa un concurso de grafiti, por qué no mejor hacemos una expo de grafiti. O sea, somos muy poquitos, porque, y esto no es, no es competir wey, esto, cambiemos, cambiemos la idea, por qué no mejor convivimos. O sea, mostramos lo que hacemos, exhibimos lo que hacemos ¿no? Nos mostramos, vamos a exponernos’. ‘A orale’ ese es el origen de las expos de grafiti en México ¿no? No había concursos de grafiti, iniciamos haciendo una expo de grafiti ¿no? Y a partir de ahí afortunadamente siempre se siguieron haciendo expos de grafiti ¿no? Y la primera expo de grafiti en la, el deportivo de la calle siete de Pantitlán éramos siete graffiteros, cinco del DF, dos de Guadalajara y éramos los únicos que existíamos prácticamente en esa época ¿no?”³³⁵

De acuerdo con estas memorias³³⁶, lo más interesante de estas coyunturas

³³³ Entrevista con Humo, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

³³⁴ Quepa aquí mencionar que Sr. Niuk considera que a partir de las expo-graffiti, en correlación a las acciones del Consejo Popular Juvenil del Partido Revolucionario Institucional, quien considera responsable del grafiti en México, se da el boom del grafiti. *“el boom del grafiti en México empieza cuando traen al ER crew a México, cuando el CPJ, Consejo Popular Juvenil de, de Santa Fe, de Neza, que era, que era un grupo priista para atraer jóvenes a las filas del PRI, se les ocurre por medio de Hellen Bawels, amiga de, del ER crew, de por qué no agarramos a los chavos banda y les damos alguna actividad y entonces Hellen dijo ‘por qué no les enseñamos grafiti’, y eso qué es, ‘yo tengo unos amigos que hacen eso’, y seguramente les mostro fotos maravillosas de lo que hacía el ER crew. Y estos weyes del PRI dijeron ‘wow esto sería padrísimo, que nuestros jóvenes, este, aprehendieran arte’, y entonces el PRI trae al, al ER crew. O sea, sinceramente el PRI es el responsable del, del grafiti en este país tal cual desde mi punto de vista. Es mentira esa génesis de es que vino de Tijuana y bajo, es mentira, es una absoluta mentira. Si habíamos quienes estaban, llevábamos años haciendo grafiti y cosas así, pero no había un movimiento como tal. No se había dado un boom del grafiti hasta que llega el ER crew a México y da seminarios de grafiti en los consejos populares juveniles.”* Entrevista con Sr. Niuk, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

³³⁵ Entrevista con Sr. Niuk, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 25 de Abril de 2017.

³³⁶ Cabe recordar, para ilustrar las memorias de Sr. Niuk y Humo, el flyer de la primer expo-graffiti de la Ciudad de México. Véase página 67.

representadas por las expo-graffiti, son los actos de diferencia hacia los agentes adeptos a los diversos eventos coexistentes, así como a los enfoques que éstos tienen en torno a cierta lógica.

En otras palabras, en primer momento las expo-graffiti representan un acto de diferencia autóctono en correspondencia a la naturaleza de los eventos de graffiti internacionales. Pues, como mencionan *Humo* y *Sr. Niuk*, la intención de las expo-graffiti es exponer la habilidad de los escritores, acompañado de la convivencia de los mismos. Caso contrario a la exaltación y competición del ego de los escritores. Asimismo, este acto de diferencia se da de manera análoga a los eventos y concursos nacionales en contraste al carácter de las expo-graffiti.

En segunda estancia, las acciones de estos actos de diferencia se ven reflejadas en la creación de subsectores particulares del campo. Es decir, la bifurcación o mixtura de escritores y agente simpatizantes a uno u otro tipo de evento. Lo cual, genera una lucha de poder entre los escritores en torno a la dirección y sentido dominante del campo, así como el establecimiento de habitus para la interpretación de estos diversos escenarios. De ello resulta, la instauración de barreras de ingreso entre el sentido dominante y los subsectores particulares del campo.

Por último, también pueden observarse los actos de diferencia pertenecientes a estos casos, a partir del peso de la fuerza simbólica de una instancia pedagógica y la reproducción cultural de ésta en relación al carácter antitético de cada evento. Esto, a través del peso social y simbólico que los eventos y expo-graffiti tienen en la estructura de las relaciones de poder y de las relaciones simbólicas del campo.³³⁷ De ahí que, a pesar de la idea diacrónica de estas coyunturas y el supuesto de trasfiguración de estos subsectores particulares a estados sucesivos, aún siga manteniéndose latente este tipo de lucha de poder específico dentro del campo. Lo cual, por medio de la reproducción cultural, da explicación al estado dialectico en la realidad del campo cultural graffitero. Para ilustrar mejor este punto, baste con considerar lo que dice *Humo*.³³⁸

³³⁷ Véase página 128.

³³⁸ Quepa aquí mencionar que durante la entrevista con *Humo*, él menciona un recuerdo que a nuestro parecer se asimila a las sanciones socialmente aprobadas que *Koka* expresa, para mayor referencia al testimonio de *Koka* véase página 131. “Yo creo que muchas generaciones, incluso, así las más, las más próximas o las más recientes no saben de muchas cosas que se tuvieron que vivir ¿no? En, en un inicio cuando en el graffiti pues, pues era como que más salvaje ¿no? Era, era con muchas reglas pero si era como que más salvaje porque si no se, se arreglaban las cosas, si no se seguían las normas pues había, había problemas y me refiero a cuestión de golpes y ese tipo de cosas ¿no?” Entrevista con *Humo*, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

“Entonces, de generar un evento de aniversario de nuestro crew el Sin Fronteras, cambiamos las cosas para poder generar un movimiento a nivel nacional que se llama aliados ¿no? Las, crear una alianza con diferentes ciudades y empezar a retomar lo que es la esencia de los eventos de graffiti nacional. Y con el tiempo pues empiezan a hacerse repeticiones y esto ya se vuelve internacional ¿no?”³³⁹

Ahora bien, recordemos que la creación de los límites del campo cultural graffitero es posible mediante los actos de diferencia en relación al origen de los subsectores particulares de este campo, concernientes a las diversas nociones y bifurcaciones de esta práctica.³⁴⁰

Por lo tanto, no es de extrañarse que a partir de la coyuntura conceptual del narco-graffiti se abra una brecha en la vida histórica del campo cultural graffitero del valle de México. Esto posiblemente por el efecto colateral motivado en la comunicación y reproducción cultural que Rudolph Giuliani generó al momento de establecer una imagen del graffiti a partir de sus recomendaciones al gobierno de la Ciudad de México.³⁴¹ De ahí que, quizá este hecho sea uno de los principales estimulantes en la creación, o recreación, de la existencia y límites del campo cultural graffitero del valle de México, en correlación dialéctica entre la sociedad, algunas instituciones del Estado y entre los mismo escritores.

Es decir, siguiendo las remembranzas de *Humo*, a partir de que el graffiti se vuelve el protagonista del Estado y de algunas instituciones, éste sufre una doble partición dentro de su estructura. La primera, referente a la particular incorporación de unos de los resquicios más relevantes en la historia de la vida social de graffiti, el street art. Y la segunda, a la propia formación de la estructura dialéctica del campo cultural graffitero del valle de México, las posturas en torno a la legalidad e ilegalidad. Y como se vio arriba, esta partición dialéctica y resquicio histórico no se verán exentos de la apropiación autóctona y de los efectos de los actos de diferencia, los cuales darán la pauta a la creación de los límites del campo cultural graffitero.

³³⁹

Entrevista con Humo, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

³⁴⁰

Habría que aclarar que, la existencia y límites del campo son producto de los actos de diferencia en torno a los estados sucesivos, los subsectores particulares y las nociones del campo cultural graffitero. Asimismo, los estados sucesivos, los subsectores particulares y las nociones del campo cultural graffitero son productos de los actos de diferencia de la existencia y límites del campo. Es decir, la realidad en la presencia y productos de estos elementos son una dialéctica constante.

³⁴¹

Véase página 83.

Para ilustrar mejor este punto, baste con considerar el siguiente comentario.

“La onda era que, cuando el graffiti ¿no? Se posiciona de, de la mirada de, de la gente, de la policía, de las autoridades... y empieza, los que quieren darle como la promoción, pues tienen que, que adaptar ciertas, pues, ciertas maneras de decir las cosas para que no dañe susceptibilidades ¿no? De, de ciertas personas como, pues como un algo tan corriente como que viene de la calle o va a hacer algo artístico ¿no? Entonces, pues de seguro que ya existían como esas conceptos que ni siquiera eran de artistas urbanos pero utilizan el street art el, el arte urbano eh todo ese tipo de, de barnices ¿no? Todo ese tipo de, de, de maneras de endulzar la palabra graffiti ¿no? En donde pues empiezan a entrar muchas, muchas personas más que no hacen el graffiti como a lo mejor se concibió en un momento en México ¿no? Con la can control, con eh las maneras de pintar ¿no? Válvulas fat, thin y eso fue, era todo. O sea, llegan como que con brochas, pinceles y otro tipo de cosas. Entonces se empieza a modificar ¿no?”³⁴²

En esta mirada retrospectiva, es posible observar que a partir de la coyuntura del narco-graffiti se abre la oportunidad para el arribo de los conceptos del street art y el arte urbano, hecho que explica algunos de los actos de diferencia más relevantes dentro del campo cultural graffitero del valle de México. Estos actos de diferencia tienen como trascendencia fijar dos de las más importantes nociones opuestas al sentido monopólico establecido hasta el momento. Además, de que a pesar de ser distantes y servir a la formación de la existencia y límites del campo cultural, no sólo se limitan a ello sino que se establecen por excelsa como unos de los subsectores particulares más importantes del campo.

Dicho en otros términos, en primera estancia estos actos de diferencia apuntan al disentimiento propio de los nombres de dichas prácticas, nombres orientados en torno a los sentidos propiciados por la coyuntura de cero tolerancia. Es decir, a partir del hecho que acordona al graffiti en una imagen de acto vandálico, tanto en el interior como en el exterior del campo cultural graffitero, el street art y el arte urbano toman una posición maniqueista opuesta al estigma graffitero, estableciéndose como la expresión artística de la calle y jugando a favor de sus conceptos a partir de las nociones de la legalidad e ilegalidad.³⁴³

³⁴² Entrevista con Humo, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

³⁴³ Habría que decir que este hecho no sugiere que los agentes dedicados al street art o el arte urbano hayan tenido una intención deliberada en relación al posicionamiento de estas prácticas. Asimismo, tampoco se sugiere que estos eventos sean el producto de una entelequia. Contrario a lo anterior, se considera que estos acontecimientos son producto del proceso cultural de las circunstancias sociales antes descritas.

En segundo momento, estos actos de diferencia marcan una serie de pautas en torno a los medios y productos de estas prácticas, es decir, sus obras, estilos y técnicas. En otras palabras, a partir del arribo de estas categorías la integración de gentes externas al campo cultural graffitero incrementa significativamente. Lo cual, genera una alteración en el entendido de la única técnica y productos -piezas- de graffiti, incorporando nuevas técnicas y materiales para la realización de los mismos. Por lo tanto, el can control se establece como un acto de diferencia a favor del sentido monopólico del graffiti, así como fijarse en una suerte de barrera de ingreso dentro del campo cultural graffitero, frente a las otras categorías.

Al respecto, cabría mencionar que estos actos de diferencia son significativos en el desarrollo de la historia del campo cultural graffitero del valle de México, ya que algunos escritores consideran que los medios y productos de estas prácticas -stencils, posters y stickers- no eran ajenos al campo cultural graffitero. De ahí que, sin distinción alguna, los escritores de graffiti también hicieran uso de estos medios dentro de su práctica cotidiana. No obstante, a partir de la incorporación de los conceptos del arte urbano y el street art es que se ocasiona una ruptura la cual establece una lucha de poder entre estas prácticas, sus técnicas y la de los escritores. Por consiguiente, se instaura una serie de actos de diferencia en torno a la práctica de cada uno, con el fin de establecer un monopolio dentro del campo cultural. Asimismo, como resultado de esta ruptura se genera una serie de habitus que permiten vislumbrar la realidad del campo cultural graffitero y estos subsectores particulares.

Para ilustrar mejor este punto, baste con considerar la matización que *Mibe* realiza en torno a los proyectos elaborados por el colectivo Germen. El cual, tiene como propuesta impulsar el nuevo muralismo mexicano.³⁴⁴

“Nuestra primer liga con el muralismo es en su esencia. O sea, creatividad, reinterpretación, encontrar alternativas creativas para solucionar conflictos de composición y de espacio tridimensional y arquitectónico para poder vincular el, el, el, el graffiti y lo que viene siendo el arte urbano en una mezcla de nuevo muralismo mexicano... Involucramos técnica de graffiti, la, el pincel, la esponja, el airless que es una máquina de esparsión para esparcir este

³⁴⁴ Al respecto, cabe mencionar que *Mibe* es integrante de Sin Fronteras-SF crew. Así, como ser miembro de los colectivos No Limit, Tekpatl y Germen. Este último es una organización de jóvenes con más de trece años de experiencia en formas alternativas de comunicación como el graffiti, el muralismo, la investigación social y la documentación audiovisual.

pintura, también utilizamos rodillo, también utilizamos jergas, trapos, todo. O sea, hacemos una mezcla de técnicas para lograr un acabado en la barda. Para mostrar que somos graffiteros que manejan todas las demás técnicas.”³⁴⁵

Figura 60. *Colectivo Germen*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2012.

Entrevista efectuada en el Mercado de Jamaica, ubicado al sureste del Centro Histórico de la Ciudad de México, en una cita concertada con Mibe, miembro y coordinador del Colectivo Germen.

A partir de nuestra intervención en el Primer Concurso de Graffiti Bicentenario, celebrado en la explanada de la delegación Venustiano Carranza, Ciudad de México, en Septiembre del 2010. Tuvimos la oportunidad de establecer una comunicación con Mibe, a quien hace muchos años atrás, a lo largo de las expo-graffiti a las cuales hemos asistido, habríamos tenido el gusto de conocer. En el año 2012 tuvimos la oportunidad de contactar a Mibe, con el pretexto de entrevistarlo para la ponencia que daríamos en la Facultad de Humanidades de la Universidad Veracruzana. Al inicio de nuestro encuentro se estableció un rapport el cual consistió en una plática informal en relación al mural que el Colectivo Germen estaba realizando en la parte posterior del Mercado de Jamaica. Posteriormente le realizamos una entrevista a Mibe a cerca de su percepción del graffiti como promotor del cambio social y la relación que el Colectivo tiene con la corriente artística del muralismo.

Figura 61. *Fragmento del mural realizado en el Mercado de Jamaica*. Distrito Federal, México.

Figura 62. *Fragmento del mural realizado en el Mercado de Jamaica*. Distrito Federal, México.

Figura 63. *Fragmento del mural realizado en el Mercado de Jamaica*. Distrito Federal, México.

³⁴⁵ Entrevista con Mibe, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 7 de Septiembre de 2012.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2012.

Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2012.

Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2012.

Ahora bien, nos podría parecer ridículo seguir asintiendo la prolongación en esta la lucha de poder entre los escritores y los agentes que se dedican a las actividades del arte urbano y el street art, pues se podrían afirmar las diferencias de cada uno y así mantenerse al margen o bien cada uno establecerse en campos distintos. No obstante, esta prolongación se debe también a la problemática de intelección y confusión entre estas prácticas, lo cual obedece a uno de los resquicios del hecho histórico mencionado. Es decir, siguiendo el relato de *Humo*, se puede notar que no sólo se establecen actos de diferencia entorpecidos por el uso indiscriminado de los medios y sus productos. Sino, que también se acepta implícitamente que a partir del arribo de estos conceptos se modifica y expande el campo cultural graffitero del valle de México. O sea, una suerte de bifurcación del mismo. De ahí que, las categorías del street art y arte urbano se establezcan como dos de los subsectores particulares más importantes de este campo cultural.

Mientras tanto, siguiendo la cronología sinuosa del graffiti, es posible observar que a partir de la coyuntura del narco-graffiti se ve beneficiado el arribo del street art y el arte urbano. No obstante, éste no es el único efecto de esta coyuntura. Sino, que también sirve para el asiento de la formación de la propia estructura dialéctica del campo cultural graffitero del valle de México, las posturas en torno a la legalidad e ilegalidad.³⁴⁶

Para ilustrar mejor este punto, baste con considerar lo que *Humo* comenta.

³⁴⁶ En cuanto a la estructura dialéctica del campo cultural graffitero, legalidad e ilegalidad. Cabe mencionar que, algunos escritores consideran la existencia de un segmento más, el cual corresponde al underground. Éste compete básicamente a aquellos spots abandonados que, a pesar de seguir conservando su condición ilegal, no representa mayor peligro jurídico para el escritor. Empero, éstos pueden conllevar diversos riesgos, tales como incidentes con terceras personas, complicaciones geográficas o arquitectónicas, entre otras. Habitualmente, estos spots conciernen a inmuebles deshabitados, cerros, coladeras, campos, etcétera.

“...entonces, esas mismas personas que llegan con los conceptos de, de street art, de arte urbano o, o esas ondas, empiezan a meter esa palabra ¿no? Empiezan a meter esas dos palabras ¿no? Legal o ilegal. En mi opinión siempre yo, yo siempre dije legal o ilegal no es lo mismo pero es igual. O sea, al final estábamos haciendo graffiti ¿no?... O sea, eso es una mamada ¿no? O sea, el pedo, el concepto de legal o ilegal no era de nosotros ¿no? Era un muro con un permiso del dueño y ya, para poder hacer algo mejor. Y estaba esa otra parte que era pues la oculta ¿no? En donde nosotros salimos a la calle, en la noche, en cualquier momento, en donde se te antojaba y hacías un tag o, o te metías al metro o te metías al parqueadero de, de los trenes o, o el de los camiones ¿no? O sea, no había una división porque tú eras capas de poder hacer lo uno o lo otro ¿no?”³⁴⁷

Como podemos observar, esta crónica es una de las claves para comprender la existencia y límites del campo cultural graffitero del valle de México, así como, de la creación de dos de los principales subsectores particulares del campo y del estado dialectico de la estructura del mismo. Es decir, según *Humo*, el efecto que causo el arribo del street art y el arte urbano fue la causa de la formación de estas categorías, legalidad e ilegalidad. Por lo cual, podemos suponer que a pesar de que algunos actos de los escritores se encontraban fuera del marco jurídico, éstos no hacían una distinción con aquellos que solicitaban un permiso expreso por parte de los dueños de un inmueble. Sin embargo, al establecerse la vigencia de estas categorías -una apropiación autóctona parcial y una reproducción cultural de las pautas propias al campo cultural exógeno-, empezaron los actos de diferencia en torno al carácter del graffiti.

Asimismo, los escritores con una querencia particular a alguno de estos dos conceptos, representan por excelencia el hecho de las memorias de los estados sucesivos del campo, en este contexto latentes por sí mismos. Esto es, que aquellos escritores contemporáneos a *Humo* son la generación media del sentido del campo. O sea, son receptores de las pautas culturales exógenas, al mismo tiempo de ser quienes se apropian autóctonamente de estas pautas, las re/formulan y las reproducen. De ahí que, representen de la forma más fiel, a partir de los actos de diferencia y barreras de ingreso, la existencia y límites del campo cultural. Pero sobre todo, la disposición de estos subsectores particulares y de su reproducción cultural, ergo, de habitus específicos.

³⁴⁷ Entrevista con Humo, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 28 de Abril de 2017.

“...pero, las nuevas generaciones empiezan como adoptar ¿no? Esos nuevos conceptos ¿no? Empiezan a dividirse los que se sienten ultra mega vándalos ¿no? Súper archirequetecontra ilegales y, y no sé qué y estaban los que uta, los que se iban al extremo en donde ahora ya no eran unos vándalos de la calle, ahora eran los súper mega artistas pop art street nuevo milenio ¿no? O sea, puras pendejadas cabrón ¿no? Entonces había una pinche división que no era de nosotros ¿no?... Entonces, después de todo ese, todo ese, pues no sé ese arguende ahí de palabras y conceptos pues empiezan a, a marcarse divisiones ¿no? Empieza, ahora la guerra ya no es en la calle por quien pinta más alto, mejor, más bombas o más piezas ¿no? No, ahora la guerra es como de chismes, de palabras, de conceptos... Porque el pedo es, lo nuevo es manejar conceptos ¿no?... pero eso es como que todo lo que se va modificando a partir de que hay un movimiento real en la calle ¿no? Donde busca decir algo importante, cuando ya tienes la oportunidad de decirlo solamente la gente que puede tener como ese, esos espacios bonitos, solamente dicen soy un artista o soy el más malo de los malos de la calle.”³⁴⁸

Como hemos visto, la creación de los límites del campo cultural graffitero es posible mediante los actos de diferencia *ipso facto*, así como los que se proyectan en los estados sucesivos correspondientes a la historicidad del graffiti y los que tienen su origen en los subsectores particulares del campo cultural. No obstante, la determinación de la existencia y límites del campo cultural graffitero, así como, la creación de barreras de ingreso y la institución de una categoría monopólica, no se reduce únicamente a las acciones de los escritores.

En otras palabras, parte de la constitución del campo cultural graffitero es la aparición de un cuerpo de conservación de vidas y de obras. Es decir, todos aquellos autores dedicados a la documentación del graffiti que pasan a establecerse como biógrafos o filólogos que comienzan a archivar los esbozos y principios de la existencia y límites del campo cultural, junto a la condición de existencia de las posiciones sociales de los escritores.

Al respecto, habría que mencionar que estos autores obtienen la posición de autoridad pedagógica y el derecho de corrección, violencia legítima, así como la jurisprudencia del decreto categórico de la actividad del graffiti. De ahí que, ellos sea de las pocas personas que puedan descifrar esta práctica.³⁴⁹

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979.

Asimismo, cabría señalar que el interés, consciente o inconsciente, de estos agentes comprometidos a la conservación de lo que se produce en el campo, es conservar y reproducir el contenido de éste, así como, distinguir y determinar el sentido arbitrario del mismo. Por lo tanto, estos autores al conservar el contenido del campo orientan sus esfuerzos al ejercicio de conservarse conservando.

Para ilustrar con mayor claridad estos puntos, baste con considerar lo que Víctor Mendoza escribe.

“Por lo tanto, a lo largo de esta investigación el concepto de graffiti que proponemos se compone de dos elementos: Desde lo estético es toda aquella inscripción realizada en cualquier superficie del entorno urbano, fija o en movimiento, con o sin voluntad artística, legal o ilegal, producida con diversas herramientas como el aerosol, plumones y piedras de esmeril, con una tipología definida a partir de tags, bombas, wild styles, tridimensionales, caracteres y actualmente, street art (posters, estampas, estencil); Desde lo social, entiendo al graffiti como resultado de un conjunto de relaciones sociales establecidas entre jóvenes, comunidad e instituciones.”³⁵⁰

Asimismo, Víctor Mendoza agrega un acto de diferencia entre la tradición arqueológica y el concepto de graffiti en el sentido en que es utilizado por los escritores, beneficiando a esta última.

“Escribir sobre las paredes no es una nueva práctica cultural que los hombres hayan experimentado, ya que desde siglos la acción de escribir en las paredes, ha servido como registro de la memoria y la trascendencia de pasajes históricos, discursos e imágenes, que nos permiten reconstruir, conocer y entender distintos contextos de la vida cotidiana del hombre y su lugar en el mundo.

Cuando hago referencia al pasado no lo hago para legitimar al graffiti desde su pasado histórico, sino para recordar que en sí la práctica y el uso social comunicativo de las paredes ha sido una antigua práctica cultural.

Sin embargo, no todo aquello que se escribe en las paredes puede ser considerado graffiti. Muchos autores recurren a las pinturas rupestres o a los muros de Pompeya para explicar y justificar la actual presencia del graffiti, donde consideró que esta visión es

³⁵⁰ Mendoza, Víctor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2011. p. 45.

una falaz interpretación cronológica y dialéctica para hablar del graffiti Hip Hop.”³⁵¹

En resumen, los actos de diferencia *ipso facto*, los estados sucesivos y los subsectores particulares del campo, así como el cuerpo de conservación de vidas y de obras. Sirven todos ellos como justificación a la formación de la existencia y límites del campo cultural graffitero del valle de México. Más aún, estos hechos dan la clave a la explicación del estado dialectico en la realidad del campo y su reproducción cultural en el comportamiento extenso y laxo de la limítrofe del mismo, y la amplia existencia en la toma de posiciones y de expresión de los escritores, razón de la fuerte retroalimentación y dilatación del campo, habitus y categorías de graffiti. En contraste a los ceñidos efectos del concepto monopólico y los alcances objetivos que el campo cultural graffitero tiene sobre sus agentes.

Si bien esta afirmación puede cortejarse en el habitus de los escritores novicios, agentes catalizadores del campo cultural graffitero del valle de México, así como de la reproducción y realidad del mismo. Para ilustrar mejor este examen, baste con considerar la exégesis que *Bagtist*, escritor novel, hace en torno al graffiti.

“qué es el graffiti, muchas personas, bueno la sociedad tiene una perspectiva diferente a lo que lo vemos los escritores, ellos ven como un símbolo de delincuencia... pero, en realidad el graffiti tiene muchos, muchas formas de expresarse... qué se necesita para que algo sea considerado como graffiti. Eh, la diversidad de estilos que puedes meter en unas letras. Eh, puedes combinar la animación con las letras, eh puedes desarrollar caracteres, puedes plasmar lo que tú quieras. Desde, vamos el aerosol, que es como se conoce graffiti, el graffiti es con aerosol, la mayoría de la gente lo conoce así. Eh, pero también como yo he llegado a usar, no sé, brochas, pinceles, se puede llegar a usar eso... bueno qué necesita algo para que sea graffiti. Eh, más que nada tu estilo, puedes hacer letras de molde, pero, puede, tiene que, bueno tiene que ser tu tag, lo que te identifica a ti como graffitero... hay diversos estilos que se llama, el más conocido que la mayoría de los graffiteros hacen son bombas, letras infladas, eh gordas, como se pueda decir. Eh, hay muchos más que es el, el bodypaint, que puedes hacerlo igual, bombas, lo puedes plasmar como tú quieras, la forma que tú quieras darle forma a tus letras. Eh, a están las letras de molde que son las letras normales como las conocemos. Eh está también él, el street art, bueno, los stickers, el estilo que tú quieras dar. Se usa mucho el vinil en eso, el papel sticker. También qué, hay otros, cómo cual, el wildstreet, el boom side, esos se identifican por meterles más cosas, hacerlo con un estilo

³⁵¹
Ibid. p. 100.

propio. También hay las famosas enredaderas, que son, puedes hacer tus letras, le metes cosas que se haga que se distorsione pero que no se pierda. O sea, son como, son piezas extras y hacen que tu pinta tenga una mejor calidad y tú estilo, tú forma de hacerl.”³⁵²

Entrevista efectuada en el marco de la ejecución de un graffiti, realizado en Santa Cecilia Acatitla, Estado de México.

A partir de nuestra comunicación con algunos escritores, pudimos conocer a Bagtist, escritor de graffiti con un año de trayectoria dentro del campo cultural graffitero. Posteriormente de algunos encuentros y pláticas con este escritor, decidimos invitarlo a participar en la actividad de grupos focales y pintar graffiti. La primera vez contamos con la participación de algunos miembros del noventa y nueve crew: Bagtisti, su hermano mayor Wayler y Ecko, así como Bore, quien no pudo participar pues tuvo que retirarse pronto. De forma análoga, al finalizar la actividad de pintar graffiti, junto a nuestra documentación audiovisual y observación participante, los demás escritores de graffiti tuvieron que ausentarse por razones laborales. Sin embargo, esta circunstancia no fue mayor dificultad al momento de solicitarles otra cita, pero, al día reprogramado faltaron la mayoría de los escritores, a excepción de Bagtist. No obstante, esto no fue impedimento para realizar nuestras dinámicas, adaptando los grupos focales a una entrevista particular y la actividad de pintar graffiti. Al inicio decidimos establecer un rapport con la intención de minimizar los inconvenientes, dirigiendo nuestros objetivos a una plática informal en relación a la puntualidad y responsabilidad de los escritores en torno a una cita para graffitear. Habría que decir que este ejercicio fue de gran provecho, contrario a quedar en un descontento o una retórica amargada para quien lee.

Y es que, según Bagtist la esencia del graffiti es sumar experiencias y establecer relaciones de amistad, por lo cual él reprueba que no se llegue a una cita establecida. Posteriormente a nuestra plática, se dio inicio a la documentación de pintar graffiti. De ahí que, ocupándonos de la observación participante, notáramos que Bagtist es por excelsa un catalizador de los diferentes habitus del campo cultural graffitero, así como la representación sublime de la reproducción cultural. Esto principalmente por las respuestas que nos dirigía en torno a la forma en que él elaboraba su pieza. Asimismo, lo anterior se vio ratificado al momento de pasar a nuestra entrevista.

Figura 64. Bagtist. Estado de México, México.

³⁵² Entrevista con Bagtist, realizada por Junco Méndez, Miguel Angel. 13 de Mayo de 2017.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Por otra parte, como hemos observado la coexistencia de las diversas nociones y directrices del campo cultural graffitero del valle de México, revelan la presencia de un marco de inteligibilidad compuesto por diferentes interpretaciones de esta práctica. El establecido como el concepto arbitrario y dominante del campo cultural, concierne al utilizado por los escritores; los conceptos correspondientes a los subsectores particulares del campo, como el street art y el arte urbano; y los conceptos que han adquirido un signo restringido en contraste a los anteriores, por ejemplo aquellos graffiti tocantes a las pandillas o bandas de rock

Por último, como se ha revisado los actos de diferencia en torno a los graffiti que aparentemente se encuentran fuera de los límites del campo, o quizá sobre sus fronteras, así como de aquellos habitus desviados al núcleo y periferia del campo. Producen el origen de un manual de la otredad que faculta la formación de la condición de existencia de las posiciones sociales de todos los agentes del campo. De ahí que, este manual de la otredad sea una parte fundamental de la columna vertebral en la lógica y configuración del campo cultural graffitero del valle de México, proveyendo de un orden en la clasificación de todos sus agentes.

Consideraciones finales.

“Paga la sopa, construye un fuerte, préndele fuego.” Jean-Michel Basquiat.

Con la finalidad de sistematizar lo desarrollado, parto de la base y de la incesante necesidad que hay en las ciencias sociales de formar conceptos, categorías, formas, fines y regularidades para conformar una estructura de este mundo de casos, de la posibilidad de acérbanos, calcularlo, simplificarlo y hacerlo comprensible. Para confirmar que la función social de los conceptos de graffiti empleados en el campo cultural graffitero del valle de México radica en la re/producción de distintas percepciones, apreciaciones y representaciones de la realidad social del mismo. Todo esto a su vez, cristalizándose en las posiciones coexistentes, legítimas como dominantes-homogeneizadoras. Lo cual fragmenta y jerarquiza a todos los escritores de graffiti en distintos grupos, bifurcando con ello los múltiples comportamientos, creencias y prácticas, las cuales son re/producidas, transmitidas, mezcladas o aisladas entre ellos.

A continuación no presentare un resumen de las principales ideas expuestas, ya que el desarrollo puede encontrarse a lo largo del texto. En cambio, aprovecharé este espacio para ratificar que al principio mencione que al comenzar el estudio de un tema es sensato ofrecer la definición de éste. Así, como sensato es frente a una confusión abstracta que ésta nos obligue a tomar partido por un concepto. Sin embargo, esto es parcialmente posible para el caso particular del campo cultural graffitero del valle de México, ya que a pesar de que diversas coyunturas socioculturales han allanado un terreno caótico de inteligibilidad para su formación, históricamente sus conceptos han referido a distintas personas y prácticas. Razón del complejo entramado dialéctico en torno a sus conceptos e interpretaciones de su realidad, en correlación a lo que implica su peculiar condición de ser una práctica ininterrumpida.

De ahí que, contrario a la idea de una correlación entre los diversos conceptos de graffiti, a la determinación biográfica de éstos y al efecto causal entre los ejercicios particulares de cada uno. Admita que los múltiples conceptos de graffiti han alimentado y dado una lógica al firmamento del campo cultural graffitero del valle de México. Esto, a partir del cobijo de delimitaciones arbitrarias en el sentido en que son utilizadas por los escritores, conceptos como el street art y arte urbano y el concepto de graffiti en el sentido de la tradición arqueológica, de pandillas u otros movimientos sociales.

Es por ello, a partir del contraste entre el sentido de graffiti en el que es utilizado por los escritores, nuestro concepto base, y los conceptos como el street art, arte urbano, narco-graffiti, pandilleril e incluso el sentido de la tradición arqueológica; orientados en los actos que diferencia a los agentes, ergo, la existencia y límites de este campo, que se produce el sentido de éste y de los subsectores particulares, de sus capitales y del acervo cultural que será reproducido. Asimismo, de los múltiples hábitos de los agentes, los cuales permiten comprender su mundo social y relacionarse con sus iguales y opuestos, aspecto fundamental de la sociología.

Igualmente, asumo que lo que corresponde a la función social que ocupan los conceptos de graffiti utilizados en el campo cultural graffitero del valle de México, es la formación de estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes de comportamiento y percepción. Las cuales, están compartidas y en algunos casos contrapuestas, ocasionado una serie de confrontaciones a nivel abstracto, ideológico y simbólico. Así, como ir legitimando una inercia social dentro de este campo cultural.³⁵³

Tomando en cuenta estas consideraciones, a pesar del rechazo del cuerpo de conservación de vidas y de obras de este campo cultural, ciertamente los conceptos de graffiti distintos al concepto empleado por los escritores son propios al campo cultural graffitero del valle de México. Como se ha visto en el capítulo cuarto, estos conceptos *de iure* conforman los múltiples hábitos y capitales de este campo cultural, a partir del fruto del contraste con el sentido empleado por los escritores, así como, la función social antes mencionada. De ahí que, se haya considerado que aquellos conceptos de graffiti aparentemente excluidos de las fronteras de este campo cultural son luces fantasmas que atraviesan el espacio virtual de este campo cultural y que ayudan a la configuración del mismo.

Es menester expresar este pensamiento con total claridad, pues este punto de vista -que tan fácilmente es objeto de tergiversación- constituye uno de los temas centrales de la presente obra. Baste con considerar, junto a Bourdieu, que todo aquello que le ocurre a cualquier objeto que atraviesa el campo cultural no puede ser explicado únicamente mediante las propiedades intrínsecas del objeto en cuestión.³⁵⁴

³⁵³ La tesis de la inercia social es de Pierre Bourdieu, donde el autor busca explicar que el mundo social no es una especie de perpetuo movimiento, sino que existe una estabilidad, inercia o constantes que pueden comprenderse desde la reproducción cultural. BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979.

³⁵⁴ BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina, 2005. p. 154.

Por ejemplo, las acciones poéticas³⁵⁵, actos de boga que han gozado de una popularidad entre algunos sectores de la sociedad y que han padecido de un rechazo por parte del campo cultural graffitero del valle de México, como aquellas inscripciones realizadas en los baños públicos en la actualidad, paredes de instituciones o cualquier superficie del espacio social. Son en efecto, a nivel conceptual, parte de este campo cultural. Esto a partir de que sus agentes efectúan los actos de diferencia en torno a ellos, reconocimiento de estas presencias, es que la existencia de estos conceptos se haga válida dentro del campo cultural y de los hábitos de los agentes. Así, como ser un elemento para reforzar la reproducción cultural y establecer los límites de este campo.

Figura 65. *No hay nada sin lo nuestro*. Acción poética. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Figura 66. *Graun*. Graffiti realizado sobre una penca de maguey en Tlatlauquitepec. Puebla, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2014.

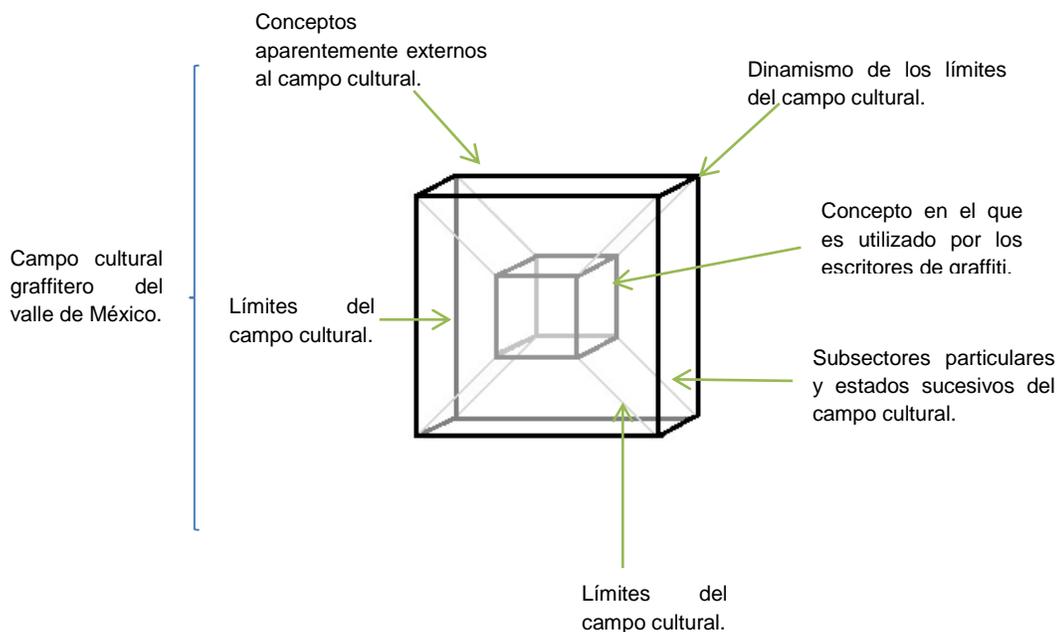
Para ilustrar estas consideraciones, es decir, la función social de los conceptos de graffiti, como la interacción no directa de éstos. Así, como para evitar hacer una lectura fraccionada y plana de la coexistencia de los conceptos mencionados. Se formuló un modelo de interpretación de este fenómeno social del campo cultural graffitero del valle de México, un *esquema ordenador de abstracciones*. Mismo que incluso trata de ser una aportación conceptual al análisis sociológico.

³⁵⁵ Valga aquí mencionar que, en consideración con Etienne, a poco más de 1937 años, los graffiti siguen transmitiendo el eco de la vida sana, ruidosa y trepidante de una sociedad que dialoga en la calle en voz alta. Esto, por medio de inscripciones que hacen alusión a distintos mensajes con temáticas profundas: líneas existenciales, poéticas, reflexivas, de amor o humor. Así, como las íntimamente hostiles, obscenas, sexuales o de humor político. Igualmente, habría que decir que estas inscripciones denominadas acciones poéticas demuestran la activa función de los conceptos de la tradición arqueológica. Véase página 9.

Este esquema ordenador de abstracciones es la codificación de lo que anteriormente hemos denominado como manual de la otredad, representado a partir de la imagen de la cuarta dimensión geométrica. Este modelo tetradimensional busca explicar la realidad del campo cultural graffitero del valle de México, esto es, la coexistencia de los múltiples sentidos e interpretaciones en torno al graffiti, la interacción entre éstos y los subsectores particulares y estados sucesivos del campo. Así, como el dinamismo en la conformación de los límites de este campo, el comportamiento extenso y laxo de su limítrofe, su reproducción cultural y la razón de la amplia existencia en la toma de posiciones y de expresión de los escritores, motivo de la conformación y constante retroalimentación no sólo del campo sino también del habitus de los agentes. Todo esto, teniendo presente el sentido de cada concepto y de su acoplamiento no correlativo en causalidad o determinación biográfica entre cada uno.

Para ilustrar mejor este punto, baste con considerar las siguientes representaciones del esquema ordenador de abstracciones.

Figura 67. Diagrama uno, esquema ordenador de abstracciones específico del campo cultural graffitero del valle de México.

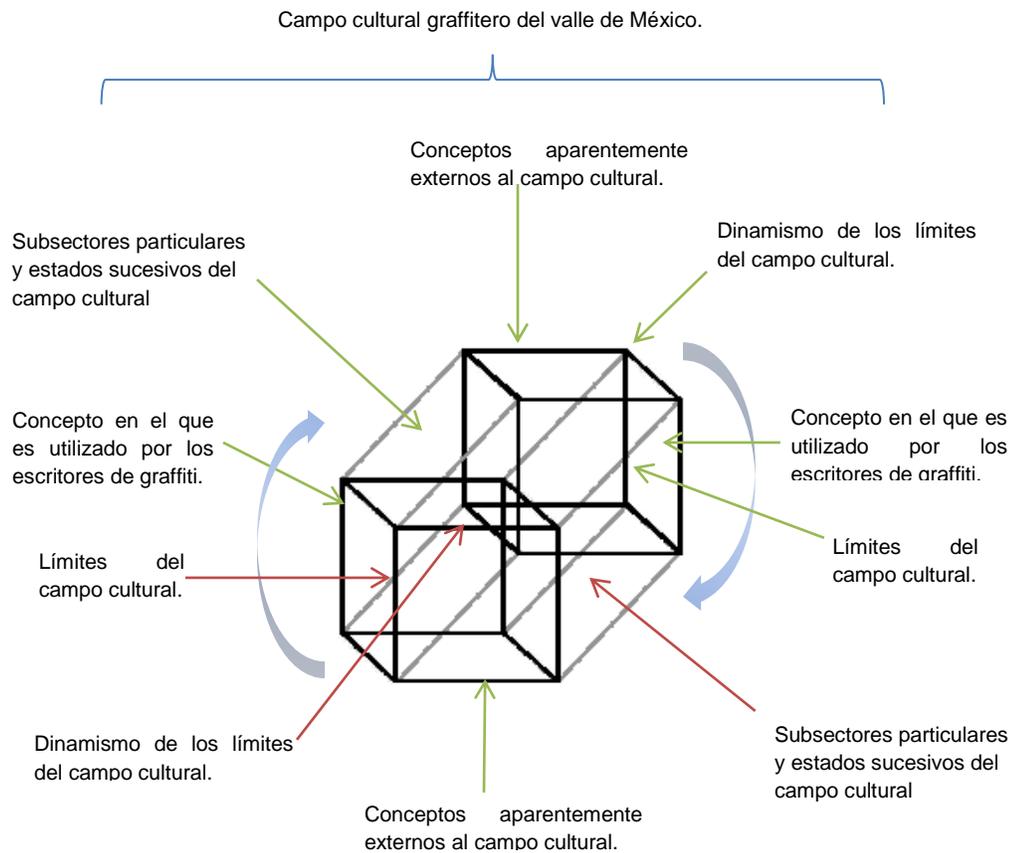


Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2017.

La imagen anterior es la representación del esquema ordenador de abstracciones en un estado de reposo, quizá el estado de mayor intervalo. Este gráfico expone cinco puntos base, el primero relativo al centro del tesseracto, el cual representa el concepto base de graffiti del campo cultural graffitero, es decir, el sentido en que es utilizado por los escritores. Mismo que, como se vio en el capítulo tercero, le da una imagen ideal al campo cultural graffitero. El segundo punto, ilustra los conceptos aparentemente externos al campo cultural graffitero. Esto es, los conceptos del street art, arte urbano, graffiti pandilleril, narco-graffiti, los incluidos en la tradición arqueológica y los movimientos sociales. Estos conceptos se ubican en cualquiera de las veinticuatro caras del tesseracto, de modo que, esto explica la coexistencia de los múltiples conceptos de graffiti como un todo dentro del campo cultural graffitero. Es decir, a partir del dinamismo del campo cultural se va conformando los estados sucesivos y subsectores del mismo, así como el cobijo de delimitaciones arbitrarias en cada sentido. El tercer punto hace referencia a los subsectores particulares y estados sucesivos del campo cultural, indicados en el hipercubo como el espacio entre el primer cubo y el interior del segundo. Dicho de otra manera, a partir del acto de diferencia entre el concepto base y los múltiples conceptos de graffiti se crean nuevos espacios sociales dentro del campo cultural graffitero que conforman los subsectores particulares de éste. El cuarto punto está en relación al dinamismo de los límites del campo cultural, es decir, al movimiento de un tesseracto, el cual a partir de sus vértices se mantiene en constante permutación, lo que da la imagen de una transformación similar a un cubo de tres dimensiones saliendo de otro. Dicho en otras palabras, este movimiento del tesseracto representa en primera estancia la interacción de los múltiples conceptos de graffiti, en segundo momento el movimiento y circulación en el comportamiento extenso y laxo de la limitrofe del campo cultural, razón de la amplia existencia en la toma de posiciones y de expresión de los escritores, así, como de la constante retroalimentación del campo y habitus de los agentes. De ahí que, el último punto esté relacionado con los límites del campo cultural. Es decir, como se muestra en la imagen estos límites pueden ubicarse en el perímetro del primer cubo y el segundo, o sea, la unión de cada una de las treinta y dos aristas.

Cabe mencionar, que este modelo tiene como base la proyección de un tesseracto geométrico, no obstante, el esquema ordenador de abstracciones puede ser representado por cualquier figura tetradimensional.

Figura 68. Diagrama dos, esquema ordenador de abstracciones específico del campo cultural graffitero.

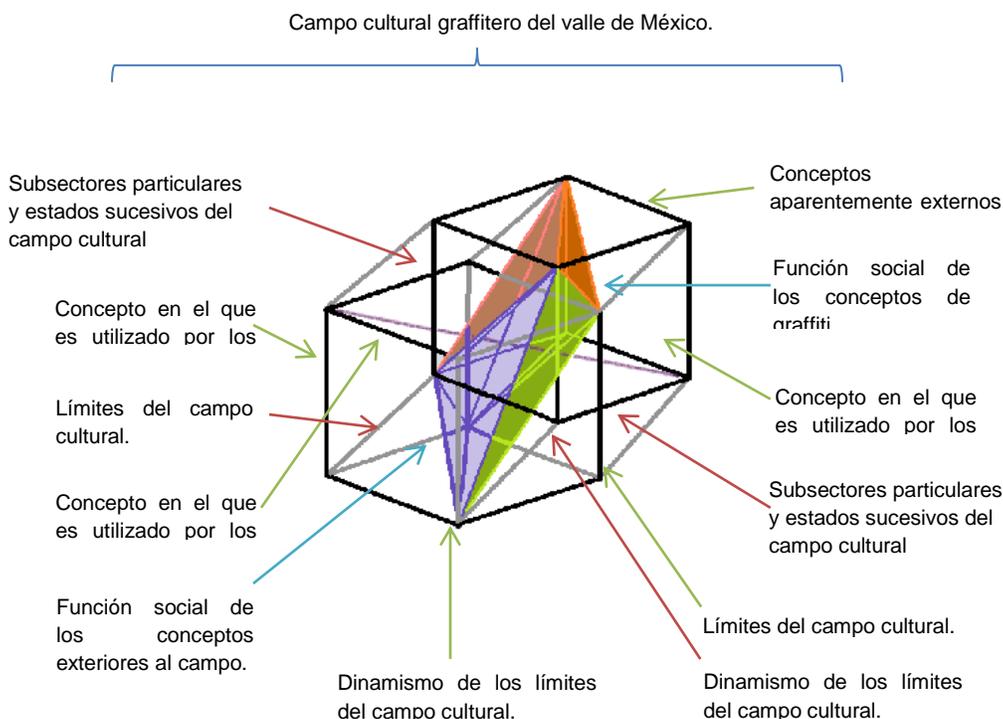


Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel. 2017.

En esta imagen el esquema ordenador de abstracciones se encuentra en un estado ininterrumpido de movimiento, idea contraria al cese de la inercia social. Es decir, este estado representa la continua lucha de poder y actos de diferencia entre los escritores. Razón del génesis de los diferentes subsectores y estados sucesivos del campo, así como del comportamiento extenso y laxo de la limítrofe del mismo. Origen de la amplia existencia en la toma de posiciones y de expresión de los escritores y de la fuerte retroalimentación y dilatación del campo y habitus. En contraste a los ceñidos efectos del concepto base de graffiti, es decir, el sentido en que es utilizado por los escritores, y los alcances objetivos que el campo cultural graffitero tiene sobre sus agentes.

Cabe señalar que, esta imagen no debe de ser tomada como el movimiento de coalición de dos campos culturales distintos. Como se mencionó este estado representa la continua lucha de poder y actos de diferencia entre los escritores, incluso, de los subsectores particulares y estados sucesivos del campo cultural.

Figura 69. Diagrama tres, esquema ordenador de abstracciones específico del campo cultural graffitero”.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2017.

Finalmente, esta imagen representa la forma en que los conceptos de graffiti aparentemente externos al campo cultural -street art, arte urbano, graffiti pandilleril, narco-graffiti, los incluidos en la tradición arqueológica y los movimientos sociales- atraviesan al mismo. El sector iluminado ilustra cómo éstos atraviesan el espacio correspondiente a los efectos objetivos del campo cultural graffitero del valle de México. Puede decirse que este sector iluminado es una especie de membrana temporal de los objetos -conceptos- que atraviesan el campo cultural graffitero. De ahí que, todos los conceptos aparentemente externos sean al mismo tiempo parte y no del campo cultural.

En resumen, este esquema ordenador de abstracciones supone la formación de un marco ideal para el acceso a la lógica y sentido de la práctica del graffiti en términos generales y particulares. Al mismo tiempo, de identificar y clasificar la función social que los conceptos de graffiti desempeñan en su campo cultural. Esto, a partir de la integración de los diversos términos de esta práctica. Asimismo, este esquema ordenador de abstracciones evita caer en explicaciones tautológicas autogratificantes y visiones relativistas o absolutistas. Así, como rehusar el establecimiento de una correlación entre los diversos términos de las distintas prácticas de graffiti, a la determinación biográfica de éstas y al efecto causal entre sus ejercicios particulares.

A modo de reflexión, me queda claro que a lo largo de mi desempeño en el desarrollo de esta tesis he podido solventar la sospecha que me influyó el iniciarla, la constitución del escritor de graffiti que tiene como base la función social de los múltiples conceptos de esta práctica, así como la reproducción cultural de los sentidos, gustos y percepciones que éstos presumen. Es decir, una suerte de enajenación del espíritu. De forma análoga, cabría mencionar que este motivo particular también fue de vital importancia en la toma de decisión para mi estudio en la sociología, es decir, el comprenderme como un sujeto social. Un resultado de mis fantasmas y de aquellos otros que por la imagen y la palabra llegan a mí.

En consecuencia, admito que me he vuelto a enamorar del graffiti, respetándolo más y asombrándome ante su belleza que sólo puede ser comprendida al contemplar el fondo tras la figura. Aunque a lo largo del texto haya tenido la intención de denunciar un manual de cómo crear a un escritor de graffiti en tres pasos. Una vez más estoy profundamente convencido de la promesa de la transgresión que éste puede ofrecer.

Lo que me permite afirmar lo anterior, es el verdadero goce en casi todos los casos de la lectura de los textos requeridos para la elaboración de este trabajo, especialmente cuando repase la historia de la vida social del graffiti y la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu. No cabe duda que el manejo de los conceptos por parte de un campo cultural es seductor, al punto de la alienación del espíritu. De ahí que, es de imaginarse que no sea una sorpresa la forma en que los agentes en sociedad se pre/ocupan y re/producen sus propios sentidos. Lo que me hace recordar, lo que a mi juicio es, uno de los mayores aportes del filósofo Friedrich Nietzsche, la necesidad de todo ser humano de tener un soporte existencial.

Con todo esto quiero decir que, a pesar de la certeza de estar condenados a utilizar estrategias de subversión que deban permanecer dentro de ciertos límites del campo, so pena de exclusión. Es decir, las constantes revoluciones

parciales que se efectúan continuamente pero que no ponen en tela de juicio los fundamentos mismos del juego, pues su axiomática fundamental es el zócalo de creencias últimas sobre las cuales reposa todo el juego. Creo en una posible solución que tanto había buscado a lo largo del tiempo, incluso utópica ante el fatalismo de no existir un discurso que pueda escapar de las normas del propio discurso. Principalmente compenetrarse a nivel personal de los valores y reglas de la escritura del graffiti, para posteriormente admitir los márgenes del campo cultural y reconocer la ilusoria libertad de éste. Y así, aunque contradictorio al modelo realizado en líneas anteriores, apostar a que el graffiti puede ofrecer una parresia al escritor y éste al graffiti, un pensamiento y sentir posicional que los emancipe de las formas, dependencias y restricciones de los conceptos. Una transgresión del graffiti hacía el mismo graffiti y sólo así otorgar un soporte existencial propio y subjetivado.

Esto es, sentir sintiendo sintiéndose. Superar el dilema del ser o no ser de Shakespeare y ser un escritor de graffiti, un sociólogo, un artista plástico, un artista urbano, un chavo banda, un escritor legal o ilegal, un graffitero que trasgrede el graffiti, ser eso y mil cosas más.

Finalmente, me queda el lamentarme no haber dicho tantas cosas que ahora me encuentro pensando, sobre la constitución de las escritoras de graffiti, el supuesto de la muerte del graffiti y los escritores en nuestros días, la realidad actual del graffiti como posible medio alternativo, su estado contemporáneo en las vanguardias, las repercusiones del graffiti a partir de su imagen teleológica entorno a la reivindicación social de los sujetos, la recuperación artesanal en el graffiti, el capitalismo y el graffiti como cultura de marcas y de otros tantos temas y propuestas que me siguen surgiendo.

Pero me siento obligado en lo que aún le resta de dignidad al escrito a exponer la falta más grave a nivel íntimo, una verdadera lamentación que no he podido superar. El deseo -origen de todos los males- de querer concretar mi parresia a la par de escribir este texto. Más aún, me siento felizmente engañado al saber que no camino por el sendero de la última opinión. Así, como querer creer en la promesa -mentira implícita siempre- de que en una visión retrospectiva estas afirmaciones me avergonzaran y serán el motivo de seguir buscando una parresia.

Anexo I.

Estilos de graffiti.

“El graffiti es tuyo, reinvéntalo.” GRAUN, (Miguel A. Junco Méndez).

Tag.

El tag es la materia prima y requisito mínimo a cubrir para ser un escritor de graffiti, de ahí, que éste represente el primer acercamiento del escritor a dicha actividad. La correspondencia de éste con la persona del escritor es de la misma naturaleza que la relación íntima que se mantiene con el nombre propio, razón por la cual la elección del tag por lo regular corre por cuenta del mismo.

En otras palabras, es la auto-representación del escritor por medio de un signo semiótico, abstracto, el sujeto mismo convertido en texto, que circula superponiéndose a los demás textos que conforman el hipertexto que conocemos como ciudad. Asimismo, esta suerte de símbolo garantiza una identidad pública para el escritor, asegurando el anonimato hacia el exterior del campo, al mismo tiempo de ganar reconocimiento de sus trabajos hacia el interior de este.

Por lo general, este texto auto-referencial se produce mediante la práctica del tagging, bajo los criterios del getting up y el estilo. Al mismo tiempo, con frecuencia es utilizado como marca de autoría, una suerte de firma artística, En este sentido, los demás estilos de graffiti son una variación más compleja del tag, así como, también ser la individualización de la obra de otro estilo de graffiti producida por el mismo escritor.

Por lo regular, el tag se caracteriza por su elaboración estilizada-caligrafía, la rapidez en su realización, a menudo de un único y ágil trazo, y el empleo de un solo color de tinta o pintura. A partir de estas propiedades es posible reconocer al escritor productor del tag.

Por otra parte, aunque el tag hace referencia a la primera persona del singular, éste no es privativo de ella. Es decir, con frecuencia los escritores llegan a incluir las siglas del crew o crew's a los que pertenecen, delante, debajo o asociado a su tag. De modo que, al incluir estas siglas, la referencia pasa a formar parte de la primera persona del plural. Asimismo, el tag puede estar acompañado por el sufijo one, uno, o la palabra uno. Lo cual, puede indicar que el escritor no pertenece a ningún crew o que éste considera su estilo y/o técnica entre los más destacados.

Figura 70. Scratch/drip (sucios/escurridos). Generalmente, este estilo de tag es realizado con piedra de esmeril, asido o tinta sobre vidrios, micas o ventanas del metro, microbuses, bancos o edificios gubernamentales. *Wacor*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Figura 71. Expansivas. Este estilo de tag va del ensanchamiento a la reducción de la línea de disparo del aerosol. Estas se logran a partir del manejo y dominio del Can Control. *Buster*. Distrito Federal, México.



Fuente. Velvet Mexican Streets, Graffiti Blog, *Buster-handstyle* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/buster-handstyle/>

Figura 72. *Tagging* Distrito Federal, México. En particular en esta foto se muestra a *Sinko* realizando su tag usando como herramienta un extintor, esto con el objetivo de obtener como producto un tag en gran formato.



Fuente. Velvet Mexican Street, *sink-tags-de-gran-proporción* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/>

Figura 73. *Denserr*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2015.

Figura 74. *Smaer*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Figura 75. *Tags*. Bogotá, Colombia.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2013.

Bubble letters-bomba.

Las bubble letters o mejor conocidas como bombas, es un estilo de graffiti con base en la apariencia inflada en sus letras en estilo burbuja, de ahí su nombre en inglés. Con el paso del tiempo éstas han ido variando ligeramente, sin embargo, en esencia mantienen la característica de letras infladas. Este estilo es con frecuencia el más utilizado por los escritores de graffiti ilegal. Su composición por lo regular es bicromática.

Figura 76. *Reps*, 99 Crew. Estado de México, México.



Figura 77. *Graun*. Estado de México, México.



Figura 78. *Diseck*, 99Crew. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2009.

Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2009.

Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2009.

Figura 79. *Eckoer*, 99 Crew. Estado de México, México



Fuente. Eckoer, 2016.

Boom Toons.

Los *boom toons* es un estilo de escritura de graffiti que hace referencia a la realización de una imagen, ya sea de un objeto, sujeto, animal o cosa, bajo las características estilísticas de las bombas. Esta ejecución de baja complejidad y distorsión en caracteres, que por lo común son pomposos y caricaturescos, por lo regular es bicromática.³⁵⁶

Figura 80. *Graun*. De Estado de México, México; en Bogotá, Colombia.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2013.

Figura 81. *Trixie*. Distrito Federal, México.



Fuente. Trixie, 2016.

Figura 82. *Anónimo*. Bogotá, Colombia.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2013.

Figura 83. *Rat*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

³⁵⁶

Es necesario señalar que, para este género en la escritura de graffiti no existe un término apropiado el cual lo defina adecuadamente. De ahí que, con el fin de proponer una denominación que facilite un mejor entendimiento y comunicación con el lector, hagamos uso de la categoría Boom Toons. Asimismo, no se excluye la idea de reemplazarse posteriormente en caso de encontrar un término más preciso.

Throw-ups.

Los throw-up son un estilo de escritura de graffiti derivado de las bombas, el cual consiste en un trazo escasamente relleno. Por lo regular los escritores de graffiti usan este estilo cuando la cantidad de pintura es menor y la velocidad de hechura es más importante que la calidad.

Figura 84. *Anónimo*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Figura 85. *Ser*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Figura 86. *Estock*, DHK crew. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Figura 87. *Aikes*, CAN, KC crew. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Figura 88. *Beot*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Figura 89. *Ades & Zombra*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Drop.

Los drops o también conocidos como contornos o cascarones, son básicamente el trazo de la silueta de las bombas. Su composición por lo regular es monocromática y sus letras no contienen ningún tipo de relleno ni delineado.

Figura 90. *Blodi; Yaker, 56 Crew; Yeiko*. Distrito Federal, México.



Fuente. Yaker, 2014.

Figura 91. *Tisk, 29k Crew*.
Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez
Miguel Angel, 2017.

Figura 92. *Holeon, Shrhs
Crew*. Estado de México, México.



Fuente. Holeon, 2015.

Figura 93. *Idos, DGE Crew*.
Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez
Miguel Angel, 2012.

Ghetto Style.

El Ghetto Style o también conocido como estilo ignorante o anti-estilo, es una categoría que agrupa a todas aquellas tendencias de graffiti que intentan ofrecer un resultado descuidado o incluso grotesco de forma voluntaria, tanto en la composición de sus letras como en la técnica utilizada. En otras palabras, el objetivo de este estilo es elaborar un graffiti el cual hubiese sido realizado por cualquier sujeto ajeno y sin conocimiento del campo cultural graffitero.³⁵⁷

Figura 94. *Death*. Estado de México, México.



Figura 95. *Anonimos*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Figura 96. *Osors*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

³⁵⁷ Véase página 133.

Pieza.

La pieza más que ser un estilo de escritura de graffiti representa una amplia categoría que comprende diversos estilos de éste. Ésta, implica una mayor elaboración que los anteriores estilos, mayor manejo de la técnica, calidad superior, utilización de una gama de color más amplia y, en algunos casos, la transición de la segunda a la tercera dimensión gráfica mediante proyecciones isométricas. De ahí que, *el escritor derive en una noción de dominio y manejo de estilos básicos -tags, bombas, boom toons, throw-ups y drops- que lo faculta al desarrollo de estilos con mayor complejidad.*

Esta complejidad en los estilos ocasiona que, por lo regular, los mensajes sean elaborados con grados de mayor codificación. Razón por la cual, sólo el público especializado puede acceder al sentido textual de la obra, dejando al resto en un nivel icónico de la imagen. Por consiguiente, el sentido que adquiere la pieza depende de los referentes icónicos y culturales que tienen los receptores.

Por último, en esencia la pieza es el trabajo individual de un escritor, la cual representa a éste ante los demás, permitiendo ser notado y reconocido dentro del campo cultural. Asimismo, las piezas pueden ser realizadas tanto en la modalidad de producción ilegal como legal.

Figura 97. *Varios Escritores*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Figura 98. *Buster*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Top-to-bottom.

El top-to-bottom o mejor conocido como Top, es un estilo de escritura de graffiti el cual consiste en realizar una pieza que se extiende a toda la altura del espacio a pintar, desde la parte superior hasta la parte inferior, pero no necesariamente toda la longitud. En un principio esta categoría hacía referencia únicamente a los top-to-bottom realizados en los vagones del metro de Nueva York. Sin embargo, a partir de la proliferación del graffiti en el mundo, este estilo se extendió a cualquier superficie urbana la cual sea apta para su realización. Espacios como paredes de propiedad pública o privada, bardas sobre avenidas importantes, espectaculares, puentes vehiculares, instalaciones del metro, trenes, tráileres o cualquier lugar que cumpla con un tamaño considerable para alcanzar esta categoría.

Figura 99. TRS Crew. Estado de México, México.



Fuente. TRS Crew, 2016.

Figura 100. TRS Crew.
Estado de México, México.



Fuente. TRS Crew.

Figura 101. Graun. Estado
de México, México.



Fuente. Junco Méndez
Miguel Angel, 2015.

Figura 102. SUG Crew.
Estado de México, México.

Fuente. Junco Méndez
Miguel Angel, 2009.

Panel piece.

Este estilo de escritura de graffiti consiste en realizar una pieza que va desde la base de la ventana hacia la parte inferior del vagón y la anchura del panel de entre las puertas del convoy. Por lo regular su composición es policromática y de estructura compleja, sin embargo, ésta también puede ser bicromática, asemejándose mucho al estilo bomba. De ahí que, pueda considerarse a las bubble letters realizadas en los vagones de los metros de distintas ciudades bajo este estilo de graffiti.

Figura 103. *Yaker, 56 Crew.*
Distrito Federal, México.



Fuente. Yaker, 2007.

Figura 104. *Tisk, 29k Crew.*
Estado de México, México.



Fuente. Castillo, Juan, *Bombs en Illegal Squad.* Año 1, Número 11 Enero de 2007. p. 17.

Figura 105. *Tache, KFC Crew.* Distrito Federal, México.



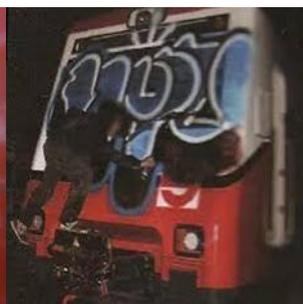
Fuente. Velvet Mexican Streets, Graffiti Blog *tache-kfc-strays-writers* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/tache-kfc-strays-writers-velvet-mexican-streets/>

Figura 106. *Estok, DHK Crew.* Estado de México, México.



Fuente. Estok.

Figura 107. *Tache, KFC Crew.* Distrito Federal, México.



Fuente. Velvet Mexican Streets, Graffiti Blog *tache-kfc-strays-writers* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/tache-kfc-strays-writers-velvet-mexican-streets/>

Window-down-Whole Car.

Este estilo de escritura de graffiti, también conocido como end to end, consiste en la vinculación de dos o más piezas panel con intención de abarcar toda la longitud de un vagón de metro. Sin embargo, no se trata solamente de la aglutinación de varias piezas, sino de una compilación de estos trabajos con el objetivo de presentar como resultado una obra general. De ahí que, por lo regular los colaboradores traten de mantener una armonía estilística entre sí.

Figura 108. *Ersk, Duckse, Stunter; Team Destructo Crew* Distrito Federal, México.



Fuente. Velvet Mexican Streets, Graffiti Blog, *team-destructo-mario-bros*, [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/team-destructo-mario-bros/>

Figura 109. *Team Destructo Crew*. Distrito Federal, México.



Fuente. Velvet Mexican Streets, Graffiti Blog, *team-destructo-dignidad-y-rebeldia*, [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/team-destructo-dignidad-y-rebeldia/>

Figura 110. *Sest & Ersk, Team Destructo Crew*. Distrito Federal, México.



Fuente. Velvet Mexican Streets, *the-mother-fucking-d-e-s-t-r-u-c-t-o-team*, [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/the-mother-fucking-d-e-s-t-r-u-c-t-o-team/>

Figura 111. *Team Destructo Crew* Distrito Federal, México.



Fuente. Velvet Mexican Streets, *team-destructo-penanoesmipresidente-video* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/team-destructo-penanoesmipresidente-video/>

Top-to-bottom whole car.

Top-to-bottom whole car o mejor conocido como whole car, es un estilo de escritura de graffiti que consiste en cubrir todo el lateral de un vagón de metro, tráiler o tren. Este tipo de estilo es el resultado de la combinación entre un Top-to-bottom y un Wholer car. Cabe destacar que, lo relevante de esta categoría se encuentra detrás del acto de pintar toda la talla y longitud de un carro. Es decir, durante el pleno desarrollo de la actividad del graffiti en la gran manzana, este estilo representaba lo más destacable y sobresaliente entre los demás. Esto, a partir del desafío y complejidad que implicaba su realización. En ese contexto, era ahí donde los escritores de graffiti podían dar goce a sus mayores inquietudes, tomando ese espacio como un enorme pizarrón donde poder explayar su imaginación, plasmando mundos de fantasía, visiones, paisajes, entre otras cosas. Actualmente, este tipo de graffiti sigue representando un notable trabajo y personalidad del escritor. Sin embargo, esto no significa que se coloque como la panacea de los estilos de graffiti.

Figura 112. Yaker, 56 Crew. Distrito Federal, México.



Fuente. Yaker.

Figura 113. Yaker, 56 Crew. Distrito Federal, México.



Fuente. Yaker.

Figura 114. Aser7, ILSK Crew. Distrito Federal, México.



Fuente. Aser7.

Figura 115. Aser7, ILSK Crew. Distrito Federal, México.



Fuente. Aser7.

Wild Style.

Este tipo de pieza se caracteriza por una mayor complejidad en su estructura, la elevada alteración de sus letras hace que este estilo sea notoriamente distinto a los demás, casi indescifrable a primera vista. Por lo regular, su grafía se encuentra entrelazada, con terminaciones en punta y flechas. Asimismo, algunos Wild Style pueden asemejarse a la forma de una vomitada o una enredadera. De ahí que, algunos escritores consideren estas terminaciones como títulos para sus piezas.

Figura 116. *Debza*. Distrito Federal, México.

Figura 117. *Dexe*. Bogotá, Colombia.

Figura 118. *Wensk*, (En proceso). Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2013.

Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Figura 119. *Martin*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Boom Side.

El Boom Side es un estilo de escritura de graffiti que hace referencia a la combinación entre las Bubble letters y el Wild Style. Algunos escritores no concuerdan con la legitimación de esta categoría. Sin embargo, su proliferación en el mundo fue apreciable a partir del halo de la incorporación del Wild Style. Es decir, la baja similitud en la complejidad e incorporación de colores.

Figura 120. *Dewin*. Distrito Federal, México.



Figura 121. *Reps, 99 Crew*. Estado de México, México.



Fuente. Flores, Germán, *Paso a paso en Graffiti arte popular*. N° 56, Mayo de 2007. p. 20-21.

Fuente. Reps.

Figura 122. *Ciak*. Distrito Federal, México.



Fuente. Flores, Germán, *Trayectoria en Graffiti arte popular*. N° 57, Junio de 2007. p. 16-19.

Tridimensionales-3D.

Este estilo de graffiti hace referencia a las piezas realizadas con una perspectiva en tercera dimensión. Fundamentalmente, su estructura se conforma por letras con un alto uso en el contraste del color, así como en el empleo de luz, sombra y difuminados.

Figura 123. *Disco*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Ángel, 2016.

Figura 124. *Lukas*, LS Crew. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Ángel, 2017.

Figura 125. *Remain*, 3A Crew. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Ángel, 2014.

Deltas.

Este tipo de graffiti hace referencia a las piezas con aproximación gráfica al estilo tridimensional, su estructura se conforma por distintos puntos de fuga y un alto grado de detalle en el contraste y difuminado del color. Sin embargo, su configuración no alcanza la perspectiva de tercera dimensión.

Figura 126. *Dr. Twms, REX, REH Crew.* Distrito Federal, México.



Figura 127. *Dr. Twms, REX, REH Crew.* Distrito Federal, México.



Fuente. Dr. Twms.

Fuente. Dr. Twms.

Figura 128. *Dr. Twms, REX, REH Crew.* Distrito Federal, México.



Fuente. Dr. Twms.

Figura 129. *Dr. Twms, REX, REH Crew.* Distrito Federal, México.



Fuente. Dr. Twms.

Carácter.

A diferencia de los demás estilos de graffiti, los cuales hacen referencia a la grafía compleja del tag, el carácter corresponde a la composición de imágenes antropomorfas, zoomórficas, imaginarias o fantásticas. Esto es, la representación icónica de alguna cosa, sujeto u objeto. Asimismo, este estilo de pieza se puede encontrar en distintas formas artísticas. Es decir, caricaturizado, surrealista, realista, futurista, hiperrealista, folklórico, entre otros más. Así como, aludir a personajes reales, literarios, míticos, históricos o creados por el mismo escritor.

Por otro lado, el empleo de dimensiones, perspectivas, saturaciones, difuminaciones, uso del color, contrastes de luz y sombra, pueden variar. De ahí que, el manejo del dibujo sea complejo o básico. Por último, en ocasiones el carácter se combina con otros estilos de graffiti, por debajo, arriba, un costado, de fondo, sobre o sustituyendo una letra. Esto, con el fin de buscar el mejor acabado en la pieza.

Figura 130. *Graun*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2017.

Figura 131. *Joka*, *AKEYOS Crew*. Estado de México, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Figura 132. *Mon Devane*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Producción

La producción es la reunión de distintos tipos de piezas con el objetivo de presentar como resultado un solo producto. Es decir, esta categoría concierne al conjunto del trabajo de dos o más escritores, los cuales pueden ser, o no, del mismo crew. Por lo regular, la composición de ésta es bastante compleja, organizada a partir de un estilo común, el cual comprende el diseño, colorido y distribución armónica. Así como, de un fondo definido, ya sea en plasta o grafica panorámica. Cabe mencionar, que no es necesario que este trabajo colectivo esté pensado bajo un mismo concepto o temática, ya que basta con tan sólo respetar los mismos colores o integrar algunos trazos entre cada pieza, esto con el fin de unir los diferentes elementos de éstas -letras, figuras, efectos o caracteres-.

Figura 133. *Terma-Malak-Dreik-Frase-Humo-Buster-Tokio-Akme-Orek-Azi; SF-ST-WS-GDK, Crews. México.*



Fuente. Street Talent, 2016.

Figura 134. *Reps-Graun-Wayler-Eckoer-Clans-Bore; 99-DLK-LEI, Crews. Estado de México, México.*



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2016.

Figura 135. *Slim-Panik-Aroek; MR Crew. Distrito Federal, México.*



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2007.

Mural.

El mural es un tipo de pieza que se caracteriza principalmente por la dimensión de gran formato, este estilo es sumamente complejo debido al manejo de técnicas, dibujos, colores, efectos y texturas sobre extensas dimensiones. Así como, por la saturación de elementos visuales o la complejidad del grafico que presenta, ya sea en torno a lo estético o al concepto que proyecta. Por su parte, su ejecución puede constar de la colaboración de varios escritores, o bien, ser realizado por unos solo.

Figura 136. *Humo*, SF Crew. Distrito Federal, México.



Fuente. Humo.

Figura 137. *Peque-Red-Jazor-Carlitos-Dos-Uriel-Edgar-Mibe; VRS-SF Crews*, Guadalajara, México. Mural para los XVI Juegos Panamericanos, 2011.



Fuente. Peque, 2016.

Figura 138. *Humo & Frase*, SF Crew. Guadalajara, México.



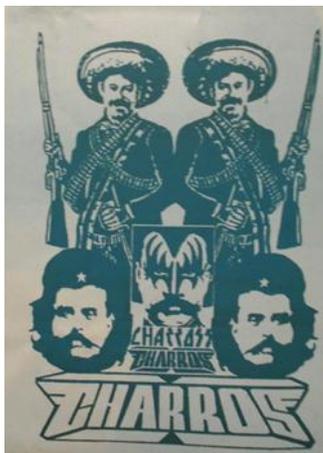
Fuente. Frase, 2016.

Estilos/técnicas del Street Art.

Stickers.

Los sticker son calcomanías adheribles que por lo regular son elaboradas con serigrafía, manejando grandes tirajes. Éstas, son trazadas a partir de filtros con programas de diseño, empleando comúnmente el alto contraste, o en ciertas ocasiones degradados. Anteriormente, los stickers eran realizados con papel engomado llevando a cabo su terminado a mano alzada. Los diseños de estas estampas van desde la confección de un tag hasta el uso de imágenes comerciales, sirviendo de logotipo al autor. El cual, procura colocar la mayor cantidad posible de éstos en distintos espacios urbanos, tales como transporte público, señalizaciones viales, ventanas, postes, etcétera. De ahí que, a partir de su producción masiva y rápida y fácil ejecución, esta modalidad sea de las más utilizadas en el street art.

Figura 139. *Charros*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2010.

Figura 140. *Graun*. De Estado de México, México; en Bogotá, Colombia.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2013.

Figura 141. *Jack*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2010.

Stencil.

El stencil básicamente es una plantilla que después se rocía con aerosol y al despegarla del lienzo queda una imagen de alto contraste cortada sin degradados. Para la formación de una imagen de varias tonalidades, se debe de hacer coincidir todos los stenciles que se utilice. Esto es, la superposición de varias plantillas correspondientes, respectivamente al corte específico, a la imagen a realizar.

Figura 142. *Banksy*. Bristol, Reino Unido.



Fuente. Flores, Germán, *Graffitero Internacional* en *Graffiti arte popular*, N° 50, Diciembre de 2006. p. 12-15

Figura 143. *DjLu/Juegasiempre*. Bogotá, Colombia.



Fuente. Junco Méndez Miguel Angel, 2013.

Poster.

Los poster o también conocidos como carteles, son imágenes impresas en un pliego de hoja formato afiche. El perfil de éstos es muy similar al sticker. Por lo regular, los poster son confeccionados a mano alzada, a partir de diversos materiales como sténcil, plumones, pintura vinílica, etcétera. Asimismo, estos pueden ser realizados por medio digital e impresos por ploteo. Por último, cabe señalar que algunos poster contienen textos cortos asociados a la imagen.

Figura 144. *Twel*. Distrito Federal, México.



Figura 145. *Twel & Dr. Rabias*. Distrito Federal, México.



Fuente. Castillo, Juan, *Twelve en Illegal Squad*. Año 1, N° 11 Enero de 2007. p. 10-14.

Fuente. Castillo, Juan, *Twelve en Illegal Squad*. Año 1, N° 11 Enero de 2007. p. 10-14.

Figura 146. *Zocket*. Distrito Federal, México.



Fuente. Junco Méndez, Miguel Angel, 2010.

Mosaicos, personajes o texturas urbanas.

Todos estos estilos del street art tienden a variar en técnica y materiales. De ahí que, su clasificación sea complicada. Podríamos considerar que, estos estilos se asemejan a lo que son las instalaciones del arte moderno, en las cuales el autor por lo regular sorprende al espectador con sus distintos ensamblajes o intervenciones con el ambiente.

Figura 147. *Space Invader*. Francia.



Figura 148. *Anonimo*. Francia.



Fuente. Banksy, *Exit Through the Gift Shop*. [BD]. Reino Unido/Estado Unidos de América: Paranoid Pictures. 2010.

Fuente. Banksy, *Exit Through the Gift Shop*. [BD]. Reino Unido/Estado Unidos de América: Paranoid Pictures. 2010.

Figura 149. "Space Invader". Francia.



Fuente. Banksy, *Exit Through the Gift Shop*. [BD]. Reino Unido/Estado Unidos de América: Paranoid Pictures. 2010.

Anexo II.

Glosario. Argot utilizado por los escritores de graffiti.

“Si mis palabras no son más hermosas que el silencio, mejor no pronunciarlas”, GRAUN, (Miguel A. Junco Méndez).

- Acidazo: Tag elaborado con ácido sobre cualquier cristal.
- Atascar/Atascado: Elaboración prolífica de graffiti.
- Aplicarse: Elaborar un graffiti.
- Barrio: Referente geográfico. || Localidad. || Agentes de una localidad. || Identidad colectiva.
- Bombardear: Elaboración de Bubble letters-bombas.
- Bote(s): Envase de pintura en aerosol.
- Can Control: Técnica de la práctica del graffiti, la cual tiene que ver con el poder de control que se tiene sobre el aerosol. || Habilidad para la realización de distintos tipos de trazos finos, gruesos, difuminados o en plasta. Así, como la combinación de colores y la dominación de la presión del aerosol.
- Calidad: Parámetros estéticos establecidos entre los escritores en correlación entre el estilo y la técnica.
- Cap: Válvula para pintura en aerosol.
- Chaka: Agente o escritor que plagia el estilo de otro escritor. || Escritor que mancha la obra de otro escritor con su pieza.
- Crew: Literalmente equipo. || Grupo de escritores. || Conjunto de amigos. || Familia. || Banda. || Pandilla.
- Darle: Elaborar un graffiti.

- Dieciocho: Término del argot graffitero que hace alusión a la persona que vigila y resguarda a un escritor en acción. || Palabra código que indica el cuidado y aviso al escritor en acción en torno a cualquier cosa que represente un peligro para éste.
- Escritor: Practicante de graffiti. || Graffitero. || Writer.
- Estilo: Aspecto característico de un escritor y su pieza. || Una de las directrices primordiales del graffiti.
- Flair: Efecto logrado en un tag u otro estilo de graffiti mediante el uso exclusivo del aerosol. || Skills to can control. || Habilidades en los efectos de un graffiti.
- Getting-up: Literalmente levantarse. || Hacer que el nombre de un escritor – pieza- aparezca continuamente o por lo menos con mucha frecuencia. || Asiduidad en la práctica de un escritor.
- Graffiti ilegal: Uno de los polos dialécticos dentro de la estructura del movimiento de graffiti. || Elaboración de un graffiti sin el consentimiento del dueño de la superficie pública o privada.
- Graffiti legal: Uno de los polos dialécticos dentro de la estructura del movimiento de graffiti. || Elaboración de un graffiti con previo consentimiento del dueño de la superficie pública o privada.
- Graffiti underground: Dicotomía de los polos dialécticos –legal e ilegal- de la estructura del movimiento de graffiti. || Elaboración de un graffiti dentro de una zona o sector abandonado, descuidado o inutilizado. Por ejemplo, cerros, fábricas olvidadas, casas deshabitadas, etcétera.
- Ilegalear: Elaboración de un graffiti ilegal.
- King: Literalmente rey. || Uno de los estatus conferidos entre escritores, el cual hace referencia a la destreza del control de la técnica y calidad en los estilos utilizados en el graffiti. Así, como en la originalidad, creatividad, congruencia, credibilidad y autoridad de la persona del escritor.
- Marker: Marcador indeleble de cualquier formato.

- Mixer: Literalmente mezclador. || Accesorio de plástico o metal utilizado para realizar mezclas de colores entre dos aerosoles.
- Pisar/Planchar/Encimar: Cuando un escritor ensucia, pone o cubre el nombre de otro escritor con el suyo.
- Placa: Tag.
- Puerco(s)/Chota/Placa: Policías.
- Scratch/Drip: Sucios/Escurridos. || Tag elaborado con piedra de esmeril, asido o tinta sobre vidrios, micas o ventanas del metro, microbuses, bancos o edificios gubernamentales.
- Spot: Lugar para elaborar graffiti. || Un espacio bueno para pintar. || Lugar que por sus características físicas o visibilidad ofrece un soporte de mayor impacto.
- Tag: Alias o pseudónimo que utiliza un escritor para firmar. || Estilo básico para la escritura de graffiti. || Materia prima y requisito mínimo a cubrir para ser un escritor de graffiti. || Nombre de un escritor dentro del campo cultural graffitero.
- Tagger: Escritor que se dedica solamente a elaborar tags.
- Tagging: Elaborar tags. || Práctica desmesurada de tags sobre cualquier tipo superficie, sin importar el peligro que implique realizar una de estas.
- Toy: Literalmente juguete. || Uno de los estatus conferidos entre escritores, el cual hace referencia a la carencia en la destreza del control de la técnica y calidad en los estilos utilizados en el graffiti. Así, como en la originalidad, creatividad, congruencia, credibilidad y autoridad de la persona del escritor.
- Vandal: Escritor ilegal de graffiti.
- Vandalear: Elaborar graffiti ilegal.

Anexo III.

Listado de entrevistas.

Bagtist. (13 de Mayo de 2017). Entrevista con Bagtist (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Bore. (23 de Abril de 2017). Grupo focal con Bore y Gallo Fic. (M. A. Junco Méndez, Entrevistador). *Entrevista excluida del estudio.*

Corrup. (12 de Agosto de 2011). Comunicación Personal con Corrup (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Dr. Lengua. (25 de Abril de 2017). Entrevista con Dr. Lengua (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Eckoer (8 de Mayo de 2017). Grupo focal con Bagtist, Bore y Wailer. (M. A. Junco Méndez, Entrevistador). *Entrevista excluida del estudio.*

Gallo Fic (23 de Abril de 2017). Grupo focal con Bore y Gallo Fic. (M. A. Junco Méndez, Entrevistador). *Entrevista excluida del estudio.*

Humo. (28 de Abril de 2017). Entrevista con Humo (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Koka. (10 de Febrero de 2014). Comunicación Personal con Koka (M.A. Junco Méndez, Entrevistador).

Mibe. (7 de Septiembre 2012). Entrevista con Mibe (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Quince. (30 de Abril de 2016). Entrevista con Quince (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Sonrenov. (30 de Abril de 2016). Entrevista con XXX (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Sr Niuk. (25 de Abril de 2017). Entrevista con Sr. Niuk (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Sr. Niuk. (23 de Octubre de 2017). Comunicación Personal con Sr. Niuk (M.A. Junco Méndez, Entrevistador).

Wailer (8 de Mayo de 2017). Grupo focal con Bagtist, Bore y Ecko (M. A. Junco Méndez, Entrevistador). *Entrevista excluida del estudio.*

Wensk. (30 de Abril de 2016). Entrevista con Wensk (M. A. Junco Méndez, Entrevistador).

Anexo IV.
Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:

Nombre.

Firma.

Tag.

Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Tag:

Edad:

Estado civil:

Lugar de procedencia actual:

Nivel educativo:

Ocupación:

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

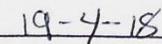
Atentamente:

Nombre.



Tag.

Firma.



Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Tag:

Bagtist

Edad:

19

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

Tlalnepanitla de Baz.

Nivel educativo:

Preparatoria

Ocupación:

Estudiante

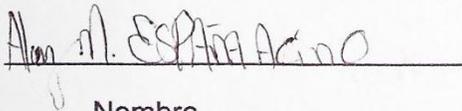
Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

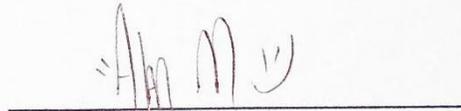
Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

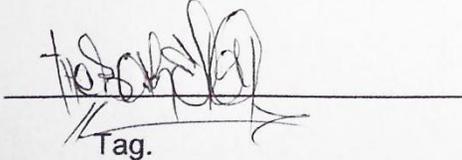
Atentamente:



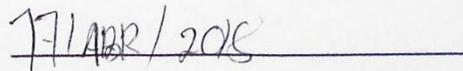
Nombre.



Firma.



Tag.



Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

ESPERANZA AGUIÑO ALAN MIGUEL

Tag:

little BOBOM

Edad:

20 AÑOS

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

Tlalherentla Edo de Mex. (Santa Cecilia)

Nivel educativo:

Preparatoria Terminada

Ocupación:

estudiante ; Trabajo MAQUILA.

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:

Luis A. Salicrú

Nombre.

Firma.

Dr. Lengua

Tag.

28 de Mayo del 2018

Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Luis Alberto Galicia

Tag:

Dr. Lengua

Edad:

38 años

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

Ahizapam

Nivel educativo:

Preparatoria

Ocupación:

Mc. Organizador de eventos

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:



Nombre.



Firma.



Tag.



Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

CARLOS ANGELES PÉREZ

Tag:

ECKOER

Edad:

27 AÑOS

Estado civil:

SOLTERO

Lugar de procedencia actual:

TULNEPANTLA, ESTADO DE MÉXICO

Nivel educativo:

MENOR SUPERIOR

Ocupación:

COORDINADOR DE ALMACEN

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:

Efraín Barón Nuñez

Nombre.

FJA

Tag.



Firma.

13-04-2018

Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Efraim Barron Nuñez

Tag:

JJA

Edad:

16 años

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

Santa Elena Cuatitlan Mexico

Nivel educativo:

Preparatoria

Ocupación:

Estudiante

Carta Informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:

NAZARIO GARCIA GARCIA

Nombre.

Nazario Garcia G.

Firma.

HOMO 3F

Tag.

16-ABRIL-2018

Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

NARARIO GARCIA GARCIA

Tag:

HOMO

Edad:

42

Estado civil:

SOLTERO

Lugar de procedencia actual:

ESTADO DE MEXICO

Nivel educativo:

MEDIA SUPERIOR

Ocupación:

MORALISTA , GRAFITERO , DISEÑADOR GRAFICO

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:

Luis Enrique Gómez G.

Nombre.

Firma.

M. J. M.

Tag.

12/Mayo/2018

Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Luis Enrique Gómez Guzmán

Tag:

INTE

Edad:

38 años

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

DF

Nivel educativo:

Preparatoria

Ocupación:

Moralista

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

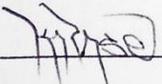
Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

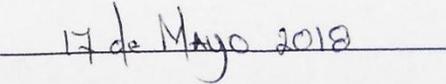
Atentamente:

Nombre.

Firma.



Tag.



Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Tag:

[Handwritten signature]

Edad:

33 años

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

Cuautlan Izcalli

Nivel educativo:

Bachillerato

Ocupación:

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:

Nombre.

Firma.

Serrano

Tag.

22 de Agosto 2018

Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Santana

Tag:

Edad:

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

Ecatepec

Nivel educativo:

Media Superior

Ocupación:

Estudiante

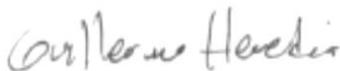
Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:



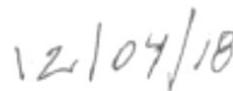
Nombre.



Firma.



Tag.



Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Gonzalo Heredia

Tag:

SR. NICK ONT

Edad:

45

Estado civil:

Unión libre

Lugar de procedencia actual:

CDMX

Nivel educativo:

lic. franc

Ocupación:

artista visual

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

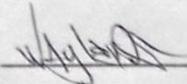
Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

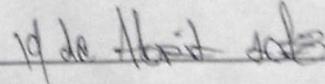
Atentamente:

Nombre.

Firma.



Tag.



Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Tag:

Mulero

Edad:

22 años

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

Talcahuano

Nivel educativo:

Ocupación:

Estudiante

Carta informativa.

Por medio de la presente acepto participar en la investigación titulada: **La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural graffitero, en el valle de México.** Cuyo objetivo es clasificar la función social de los conceptos de graffiti que existen en su campo. Mi participación consiste en responder los instrumentos que me indique el investigador responsable, en una o más sesiones.

Sé que la información se va a tratar de una manera confidencial y que no se va a hacer mal uso de ella, asimismo, se me dio la oportunidad de preguntar y se me han respondido las dudas respecto a mi participación en el estudio. Los datos que puedan identificarme sólo serán de conocimiento del investigador principal del estudio Miguel Angel Junco Méndez.

Por lo anterior, mi firma en la presente expresa mi consentimiento para que se utilice la información, que resulte de la aplicación de los instrumentos y/o las entrevistas en las que participo, en una forma responsable, confidencial y profesional en publicaciones que contribuirán el desarrollo científico.

Atentamente:

Nombre.

_____ *Wenck*

Firma.

_____ *Wenck*

Tag.

_____ *19/5/18*

Fecha.

Datos generales del entrevistado.

Nombre:

Tag:

Wisk

Edad:

Estado civil:

Soltero

Lugar de procedencia actual:

D.F

Nivel educativo:

preparatoria

Ocupación:

Gerente de Marketing

Anexo V.

Antecedentes de mi relación con el graffiti.

358

“Los principios están muy bien, siempre que no haya que ponerlos en práctica.” Orwell, George .

El texto que el lector tiene ante sus ojos es producto de una serie de reflexiones, que me han sucedido a poco más de trece años de mi trayecto como escritor de graffiti. Pensamientos que, a través de la pintura y las letras, han manifestado el sufrimiento de una angustia ante un mundo que se niega a acoplarse a mis necesidades. Lo que en un principio aparenta ser una crítica injuriosa a la lógica de la construcción del escritor de graffiti y al propio graffiti, termina siendo un ejercicio de reflejo que sólo Narciso³⁵⁹ podría comprender.

Quizá sea conveniente comentar un poco sobre la historia de esta intención para que así el lector pueda comprender mejor qué fue lo que quise hacer y evalué si lo he conseguido o no. Aunque supongo que estas líneas disfrutarán de un abandono aún mayor que el resto de esta tesis, entre los estantes de algunas bibliotecas universitarias o librerías de algunos familiares, no se culpe a nadie de mi escrito, si acaso, a mi historia.

Fue entre los años 1999 y 2000 que tuve mis primeros acercamientos con el graffiti. Yo vivía en la colonia La Romana, ubicada en el municipio de Tlalnepantla de Baz, Estado de México. Ahí, podía observar miles de pintas realizadas por las paredes, luego esas mismas figuras las pude apreciar en las libretas de mi hermano mayor. Pero, el momento que marco mi curiosidad fue cuando caminando sobre las vías del tren pude observar a unos sujetos que estaban pintando en lo alto de un túnel.

³⁵⁸ Orwell, George, Que no muera la aspidistra. Debolsillo, Barcelona, 2014.

³⁵⁹ Recordemos que, en la versión Romana, la ninfa Liríope, madre de Narciso, es advertida por Tiresias sobre el futuro de su hijo. Este viviría hasta una edad avanzada mientras nunca se conociera a sí mismo. La ocasión se presenta cuando Narciso fue engañado por Nemesis, diosa de la venganza. Este al ver su vanidad reflejada en las aguas de un arroyo quedó atrapado en un castigo sin fin.

En el año 2004, al principio de la secundaria, fue cuando empecé con el graffiti. Sin saber ciertamente qué hacía o si se le podía llamar graffiti me dediqué a rayar sobre las paredes de toda la institución. Recuerdo que, pasado poco tiempo, realice mi primer tag sobre una pared de la calle y casi inmediatamente a ese hecho hice mi primera bomba. Tras esos mágicos momentos, llenos de reportes y quejas hacia mis padres, los primeros y luego constantes altercados con la policía, entre al bachillerato. Ahí, reforcé mi pasión por el graffiti, pintando en su mayoría letras por diferentes lados de la ciudad. Asimismo, reforcé mi inclinación por el movimiento hiphop.

Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas. Creo, que cuando uno hace algo por mucho tiempo empieza a cuestionarse sobre lo que hace y porqué lo hace.

Seguido a esos instantes consumidos por la pintura, ya casi por terminar el bachillerato, empecé a restar mi intensa, o quizás no tanta, actividad en el graffiti. Esto, motivado principalmente por el objetivo de entrar a la universidad, así como por la sensación de una falta, de un algo que no armonizaba y que no sabía qué podría ser, razón principal de mi elección por la sociología.

Ya en la universidad mi actividad como escritor de graffiti disminuyo, no obstante, seguí practicándolo en la medida de lo posible. Ocurrido el tiempo en mis estudios universitarios, impresionado ante la emoción que me unía con una variedad de pensadores que con anterioridad ya habrían advertido temas de mi interés, así como notar que mis contemporáneos poco aceptaban la comunión que pretendía realizar con el graffiti, el arte y la sociología. Pensé sobre lo valioso que sería escuchar a ambas partes. De ahí que, comenzará a percibir diferentes procesos invisibles de los cuales siempre surgían fieles seguidores de escuelas y corrientes, que peleaban por llegar al lugar del saber, de ser la respuesta final. Y fue así que recordé la sensación de vacío que sentía con mi primer amor, el graffiti.

En consecuencia, en una inocente y tierna mirada retrospectiva consideré que los eventos y las instituciones se vuelven grilletes.

Molesto ante ésta situación decidí a salir en búsqueda de espacios propios a mis preocupaciones, y así fue que, en un buen día de pesquisa de nuevos lobos, encontré como buen lugar las investigaciones de Pierre Bourdieu. Identificando inmediatamente un vínculo entre mi sensación de falta y los temas que ocuparán al autor, quien a diferencia de mi sí había delimitado esa falta y había dado una respuesta que por lo menos a él le servía.

Por fin había encontrado ese algo que no armonizaba y que faltaba. La manera en que las formas e interpretaciones de los agentes ante su mundo social es una necesidad para la estructuración de un mundo caótico.

Por todo lo anterior, me encuentro aquí entregando al lector esta tesis que busca ser un paliativo a mi eterna sensación de falta, un salvavidas al soporte existencial del cual el espíritu desposó en su forma más honesta. Pero sobre todo, el término de una etapa en mi vida, como persona y escritor de graffiti *El fin de mi óbito de otoño* y el inicio de una nueva empresa *Pintar sociología*.

Cabe agregar que, durante todos esos años he tenido la oportunidad de participar en diversos eventos, de los cuales destaco las tres primeras generaciones de escritores en pintar el Estadio Azteca y el haber pintado en la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco. También, he podido pintar en diferentes sitios del valle de México, así como en algunos Estados de la República y en la Ciudad de Bogotá, Colombia. Asimismo, presentar en el año 2012 la ponencia *El Graffiti como promotor del cambio social*, dentro del Tercer Coloquio Construcción Utópica y Lucha Social: Lógicas de la Esperanza y Memoria. En la Facultad de Humanidades de la Universidad Veracruzana; En el año 2013 presentar la ponencia *La diversidad de la industria cultural del graffiti*, en el marco del Primer Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle. Celebrado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia; y en el año 2017 presentar la ponencia *Pintando la Sociología*, dentro del ciclo de conferencias Sociología del arte y la cultura. Realizado en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM.

Bibliografía.

- Ackerman, John, *TLCAN y EZLN: veinte años en La jornada*, Ciudad de México, Enero de 2014. [En línea]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/01/06/opinion/016a1pol>
- Ancer, Leticia, *Análisis de la práctica del psicólogo escolar: un estudio de caso desde la representación subjetiva del psicólogo escolar, maestros y directivos*, tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía con Especialidad en Psicología. Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de psicología, Nuevo León, 2011.
- Arreola, Judith, *El graffiti: expresión identitaria y cultural*, tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad de México, 2005.
- Barrera, Pablo, *Arte Enlatado*. N°1, Ciudad de México, 1999.
- Bartra, Roger, *Cerebro y Libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2013.
- Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila, Caracas, 1992.
- Bello, Mabel, *El graffiti como recurso alternativo para el diseño gráfico: estudio formal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Diseño Gráfico. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Ciudad de México, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 1990.
- _____, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- _____, *Lección sobre la lección*, Anagrama, Barcelona, 2002a.
- _____, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Ciudad de México, 2002b.
- _____, *El sentido práctico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- _____, *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2008.
- _____, *Homo academicus*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.
- _____, *Le capital social. Actes de la recherche en sciences sociales*, 2-3, PARCOURIR LES COLLECTIONS, 2016. [En Línea]. Disponible en:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_03355322_1980_num_31_1_2069

BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1979.

_____, *Los herederos: Los estudiantes y la cultura*, segunda edición, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

Bradbury, Ray, *Las doradas manzanas del sol*, décimo tercera edición, Minotauro, Barcelona, 1982.

Buil, Ricardo, *Graffiti, arte urbano: educación, cultura e identidad en la modernidad*, Universidad Pedagógica Nacional, Ciudad de México, 2005.

Castillo, Juan, *Bombs en Illegal Squad*. Año 1, N° 11 Enero de 2007.

_____, *Twelve en Illegal Squad*. Año 1, N° 11 Enero de 2007.

CASTILLO, Rodrigo, DÍAZ, Karla, *Graffiti: jóvenes pintando el mundo*, primera edición, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 2014.

CHALFANT, Henry, COOPER, Martha, *Subway Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1984.

Colin, Ignacio, *Graffiti, un enfoque desde el diseño gráfico*, tesis para obtener el grado de licenciado en Diseño Gráfico. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Ciudad de México, 2003.

Córdova, Rosío, *El concepto de habitus de Pierre Bourdieu y su aplicación a los estudios de género* en Colección Pedagógica Universitaria, N°40, Julio-Diciembre, 2003, pp. 1-10.

Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, tercera edición, Gredos, Madrid, 1987.

Cruz, Tania, *Voces de colores. Graffers, crews y writers: identidades juveniles en el diseño metropolitano*, tesis para obtener el grado de maestro en Antropología Social, CIESAS, Ciudad de México, 2003.

Don Hogan, Charles, *Taki 183 Spawns Pen Pals* en The New York Times, 21 de Julio de 1971, A37.

Dosse, Francois, *Historia del estructuralismo*, vol. 2, Akal, Madrid, 2004.

Durkheim, Émile, *Las reglas del método sociológico*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2001.

Doncel, Luis, *El mundo cambió aquel 9 de noviembre* en El País, 6 de noviembre de 2014.

El arte de la resistencia en Nochixtlán en Proceso, 28 de Junio de 2016.

Emerich, Luis, *Figuraciones y desfiguraciones de los 80's*, primera edición, Editorial Diana S.A. de C.V., Ciudad de México, 1989.

Etienne, Robert, *La vida cotidiana en Pompeya*, primera edición, EDICIONES TEMAS DE HOY, S. A., Madrid, 1996.

Figueroa, Fernando, *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Publidisa, Madrid, 2006.

Flores, Rafael, *Adicción Graffiti Magazine*, N°1, Ciudad de México, 2003.

Flores, Germán, *Paso a paso en Graffiti arte popular*, N° 56, Ciudad de México, Mayo de 2007.

_____, *Trayectoria en Graffiti arte popular*, N° 57, Ciudad de México, Junio de 2007.

_____, *Graffitero Internacional* en Graffiti arte popular, N° 50, Ciudad de México, Diciembre de 2006.

Franco, Itandehui, *El deleite de la transgresión: graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnohistoria. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. 2011.

Frank, Ben, *Clandestilo*. N°0, Ciudad de México, 1999.

Ganz, Nicholas, *Graffiti: Arte urbano de los cinco continentes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

_____, *Graffiti Mujer. Arte urbano de los cinco continentes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Gari, Joan, *La conversación mural. Ensayo para una lectura de graffiti*, Poligono Igarsa Paracullos. Colección impactos. Fundesco, Madrid, 1995.

Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

González, Rosas, *¿Krimen Urbano?* en Proceso, N°1273, Ciudad de México, Marzo de 2001.

González, Susana, *Indígenas, niños de la calles y grafiteros, blancos en el plan de Giuliani* en La Jornada, Ciudad de México 8 de agosto de 2003, A40-42.

- González, Blanca, *El graffiti como recurso comunicativo de grupos juveniles marginados*, tesis para obtener el grado de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias políticas y Sociales, Ciudad de México, 1988.
- Gran Diccionario Encicopedico Ilustrado de selecciones del reader's digest., Decimonovena edición, Reader's Digest México, S.A. de C.V., Ciudad de México, 1982.
- Guerra, Enrique, *Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus* en Estudios Sociológicos. vol. XXVIII, núm. 83, El Colegio de México, A.C., Ciudad de México, mayo-agosto de 2010, pp. 383-409.
- Gutiérrez, Gabriel, *Metodología de las ciencias sociales I*, Oxford University Press, Ciudad de México, 1996.
- Hays, Constance, *Transit Agency Says New York Subways Are Free of Graffiti*, The New York Times, 10 de mayo de 1989, B3.
- Jiménez, Aarmando, *Primicias, letreros, dibujos y grafitos groseros de la picardía mexicana*, Editorial Posada, Colección Duda Semanal #145, Ciudad de México, 1975.
- Jiménez, Arturo, *Brindan tributo en el DF al creador neoyorquino Jean-Michel Basquiat* en La Jornada, 15 de noviembre de 2004.
- Kampen, Michael, *The graffiti of Tikal, Guatemala*, Estudios de Cultura Maya. Vol. XI, Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 1978.
- KRS ONE, *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*, PowerHause, New York, 2009.
- Landesmann, Mónica, *Los Tres Estados del Capital Cultural*, 2016. [En Línea] Disponible en: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>
- LOZADA, Josuhé, TOVALÍN, Alejandro, *Graffitis prehispánicos en Bonampak. Elementos para su interpretación*, Los Investigadores de la Cultura Maya 2010, Universidad Autónoma de Campeche, San Francisco de Campeche, 2010.
- Mateos, Jacobo, *Entre lo global y lo local: el graffiti en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2001.
- Mendoza, Victor, *Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*, tesis para obtener el grado de licenciado en sociología. Universidad

Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Estado de México, 2011.

Montes, Norma, *El graffiti medio de comunicación*, tesis para obtener el grado de licenciada en ciencias de la comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de ciencias políticas y sociales, Ciudad de México, 2000.

Morales, Viridiana, *El mural hecho graffiti* en Graffiti arte Popular, N°48, Octubre 2006. pp. 44-47.

Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial. La gaya scienza*. Monte Ávila, Caracas, 1999.

_____, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2000.

Ocaña, Sara, *Gritos de urbanidad : el graffiti en nuestra Ciudad*, tesis para obtener el grado de licenciada en periodismo y comunicación colectiva. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Estado de México, 1995.

Orwell, George, *Que no muera la aspidistra*. Debolsillo, Barcelona, 2014.

Palacio, Andrea, *Aplicación de la teoría de Peirce en el graffiti como punto de vista ciudadano*, tesis para obtener el grado de licenciada en comunicación e informática educativas. Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Ciencias de la Educación, Pereira, 2012.

Pedroza, Marco, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: análisis trasdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*, tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2010.

_____, *Semiosis visual en el graffiti de escritores. Producción cultural urbana alternativa*, tesis para obtener el grado de maestro en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2012.

Petersen, Susana, *Lo escribujado en la dermis de la urbe: tensiones creativas hegemónico-subalternas en la Ciudad de México: el graffiti hip-hop entre lo global y lo local*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2006.

Pineda, Jesús, *El nombre propio y el diálogo: Las formas lingüísticas del graffiti*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 1992.

Presentan Adicción en La Jornada, 12 de junio de 2003, 14A.

- Pro-x Graffiti Magazine, Arte y Vandalismo*, N°1, Ciudad de México 2003.
- Read, Herbert, *Al diablo con la cultura*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2011.
- Reguillo, Rossana, *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, ITESO, Ciudad de México, 1995.
- Rubio, Jesús, *El crew como forma de identidad cultural: el crew F7 en Tláhuac*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2007.
- Silva, Armando, *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo Series Minor XXIX, Bogotá, 1987.
- _____, *Graffiti: Una ciudad imaginada*, segunda edición, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988.
- Sil, Jose, (ed.), *Reseñas de secundaria*, segunda edición, Ciudad de México, 2003.
- Tamayo, Julieta, *Democracia como forma de vida y la práctica pedagógica en la escuela primaria*, tesis para obtener el grado de doctor en filosofía con acentuación en trabajo social y políticas comparadas de bienestar social. Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Trabajo Social, Nuevo León, 2011.
- TAYLOR, Steven, BOGDAN, Robert, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de los significados*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Terrell, Jorge, *Graffiti, un movimiento pictórico*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Artes Visuales. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2002.
- TINOCO, Pascual, RODRÍGUEZ, Elías, *Graffitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Hidalgo, 2006.
- Transit Association Ships a Street Car To Shelter Family of Kilroy was here* en The New York Times, 24 de diciembre de 1946, A18.
- TRIK, Helen, KAMPEN, Michael, *The graffiti of Tikal*, The University Museum, University of Pennsylvania, 1983.
- Valenzuela, José, *Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti*. Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara, El Colegio de la Frontera Norte, 1997.
- Valle, Irene, *Graffiti: símbolos clandestinos en las paredes. Un abordaje etnológico sobre la cultura del graffiti hip-hop en la sobre modernidad*, tesis para

obtener el grado de Licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2004.

Filmografía.

Ahearn, Charlie. *Wild Style*. [DVD]. Estados Unidos de América: Wild Style Productions Ltd. 1982.

Aiwey, *La calle no calla. Arte urbano en México*. [DVD]. México: Aiwey. 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uVZj1bZISZs>

Alberto, Cortés, *Otros Nosotros. México Ciudad Hiphop*. [DVD]. México: Bataclán Cinematográfica. 2004.

Banksy, *Exit Through the Gift Shop*. [BD]. Reino Unido/Estado Unidos de América: Paranoid Pictures. 2010.

Chalfant, Henry, *All City*. [DVD]. Estados Unidos de América: 1983.

_____, *Style Wars*. [DVD]. Estados Unidos de América, PBS: 1982. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4stY3ycAYP8>

Dirty Handz. Destruction of Paris City. [DVD]. Francia, 1998.

Fernando, Sariñana, *Amar Te Duele*. [DVD]. México: Altavista Films. 2002.

Illegal Squad, *Graffiti is a classic, Ciudad de México*. México. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Egv2UOb9AY0>

Larry, Clark, *Kids: Vidas perdidas*. [DVD]. Estado Unidos de America: Miramax. 1995.

Lathan, Stan, *Beat Street*. [DVD]. Estados Unidos de América: Orion Pictures. 1984. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NSu9Pw1zitU>

MASK 629, *Real vandals 4*. [DVD]. México: 2006.

_____, *Real vandals 6*. [DVD]. México: 2007.

MEXSIDE FAMILIA & CUKO, TOA crew, *Nacional Graffiti*. [DVD]. México: 2001.

Sean, McKnight, *Cry of the City Part 1: The Legend of Cornbread*. [DVD]. Estados Unidos de America: Cinema Alliance. 2007.

Taylor, Hackford, *Blood in, Blood Out*. [DVD]. Estados Unidos de America: Hollywood Pictures / Touchwood Pacific Partners. 1993.

Walter, Hill, *The Warriors*. [DVD]. Estados Unidos de América: Paramount Pictures. 1979.

Cibergrafía.

Alberto, F., *4 claves para entender el estilo ignorante* en MTN DAILY, Barcelona, Enero de 2016. [En línea] [fecha de consulta 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://www.mtn-world.com/es/blog/2016/01/09/4-keys-to-understand-ghetto-style/>

Artcrimes [en línea] [fecha de consulta: 8 de agosto de 2017]. Disponible en: <https://www.graffiti.org/>

Brandenburg Academy of Sciences and Humanities, Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlín, 2016. [En línea] [fecha de consulta 19 de junio de 2016]. Disponible en: <http://cil.bbaw.de/>

Broken Windows, Manhattan Institute, 2016. [En Línea] [fecha de consuta 25 de junio de 2016]. Disponible en: <https://www.manhattan-institute.org/>

Cane David, *Cornbread-The 1st graffiti writer en Theoriginators*, 2010. [En línea] [19 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://www.theoriginators.com/cornbread-the-1st-graffiti-writer-words-by-david-cane/>

Ekosystem [En línea] [fecha de consulta: 9 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://home.ekosystem.org/>

Exvandals [En línea] [fecha de consulta: 17 de diciembre de 2016]. Disponible en: <http://worldwideurbanartfestival.blogspot.mx/>

Illegal squad N°76, Issuu [En línea] [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013]. Disponible en: https://issuu.com/ilegalsquad/docs/ilegal_squad_issue_76

Instituto hiphop, Hey DJ..., Instituto hiphop, México, Junio de 2012. [En línea] [fecha de consulta 7 de septiembre de 2017]. Disponible en: http://instintohiphop.blogspot.mx/2012_06_01_archive.html

KELLING, George, WILSON, James, *The police and neighborhood safety*, 2017. [En Línea] [fecha de consulta 25 noviembre de 2016]. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/>

Kilroy was here” en The Legends of “Kilroy Was Here, 2016. [En línea] [fecha de consulta 15 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroyLegends.html>

Los graffitis de mayo de 68 en Recuerdos de Pandora, 2010. [En línea] [fecha de consulta 2 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://recuerdosdepandora.com/citas/los-graffitis-de-mayo-del-68/>

MONTOYA, Humberto, HIGUERA, Adrian, SALDIVAR, Gabriela, *La ciudad rockea* en El Universal, 12 de Junio de 2017. [En Línea] [fecha de consulta 8 de

agosto de 2017]. Disponible en: <http://www.qhacer.com.mx/noticia/donde-pasear/13-04-2016/la-ciudad-rockea>

MX CITY Guia Insider, *Tianguis Cultural del Chopo: La lucha Sigue en Vida Capital*, 2017. [En línea] [fecha de consulta 8 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://mxcity.mx/2017/10/aprender-defensa-personal/>

Peque VRS, TEKPAT, SF, VRS, *Peque,Humo,Mibe*, México, Octubre de 2010. [En línea] [fecha de consulta 19 de julio de 2016]. Disponible en: <http://pequevrs.blogspot.mx/2010/10/tepatlsf-vrspequehumomibe.html>

Phillips, Susan, *Wallbangin. Graffiti and Gangs in L.A.*, 2016. [En línea] [fecha de consulta 15 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/667723.html>

Plaza Peyote, 2017. [En línea] [fecha de consulta 8 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://kuuk.org/location/43272722>

Subwayoutlaws [En línea] [fecha de consulta: 15 de agosto de 2017] Disponible en: <http://www.subwayoutlaws.com/>

Velasco, María de los Ángeles, *Recibirán al Papa Francisco con graffitis en Ecatepec* en *Excelsior*, 15 de enero de 2016. [En línea] [fecha de consulta 15 de enero de 2016]. Enero, México. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2016/01/15/1069135>

Velvet Mexican Streets, Graffiti Blog [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/>

_____, *Buster-handstyle* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/buster-handstyle/>

_____, *sink-tags-de-gran-proporcion* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: [http://velvetmexicanstreets.com/ /](http://velvetmexicanstreets.com/)

_____, *tache-kfc-strays-writers* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/tache-kfc-strays-writers-velvet-mexican-streets/>

_____, *team-destructo-penanoesmipresidente-video* [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/team-destructo-penanoesmipresidente-video/>

_____, *the-mother-fucking-d-e-s-t-r-u-c-t-o-team*, [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/the-mother-fucking-d-e-s-t-r-u-c-t-o-team/>

_____, *team-destructo-dignidad-y-rebeldia*, [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/team-destructo-dignidad-y-rebeldia/>

_____, *team-destructo-mario-bros*, [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://velvetmexicanstreets.com/team-destructo-mario-bros/>

Woostercollective [En línea] [fecha de consulta: 17 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://www.woostercollective.com/#grid-view>

@149st [En línea] [fecha de consulta: 18 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://www.at149st.com/>