



# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES  
DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

## **T E S I S**

**NUESTRA GALERÍA ES LA CALLE...  
EL GRAFFITI COMO PRÁCTICA  
SOCIOCULTURAL Y PARTICIPACIÓN  
POLÍTICA DE LAS Y LOS JÓVENES  
GRAFFITEROS EN SAN CRISTÓBAL  
DE LAS CASAS, CHIAPAS.**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRO  
EN CIENCIAS SOCIALES  
Y HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**CARLOS DE JESÚS GÓMEZ ABARCA**

COMITÉ TUTORIAL

**DIRECTOR DR. AXEL MICHAEL KÖHLER  
DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO  
MTRO. MARTÍN DE LA CRUZ LÓPEZ MOYA**



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Septiembre de 2012.

2014 Carlos de Jesús Gómez Abarca

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente núm. 1460

C.P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

[www.unicach.mx](http://www.unicach.mx)

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Calle Bugambilia #30, Fracc. La Buena Esperanza, manzana 17, C.P. 29243

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

[www.cesmeca.unicach.mx](http://www.cesmeca.unicach.mx)

ISBN: **978-607-8240-49-4**

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DEL CESMECA-UNICACH



*Nuestra galería es la calle... el graffiti como práctica sociocultural y participación política de las y los jóvenes graffiteros en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.* Por Carlos de Jesús Gómez Abarca se encuentra depositado en el repositorio institucional del CESMECA-UNICACH bajo una licencia [Creative Commons reconocimiento-nocomercial-sinobradervada 3.0 unported license](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

**Nuestra galería es la calle...**  
**El graffiti como práctica sociocultural y participación política de los jóvenes graffiteros en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas**

Carlos de Jesús Gómez Abarca



## Índice

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I</b>	<b>9</b>
<b>La juventud graffitera</b>	<b>9</b>
1.1 ¿En dónde están situados los jóvenes?	10
1.2 La juventud como construcción social moderna	14
1.3 De la adolescencia a las culturas juveniles	18
1.4 La juventud graffitera, heredera de una larga historia de disidencia juveniles	24
<b>Capítulo II</b>	<b>32</b>
<b>El graffiti como campo de producción sociocultural disidente en jóvenes de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas</b>	<b>32</b>
2.1 La historia del graffiti como campo de producción cultural	34
2.2 Hacia una genealogía del graffiti en San Cristóbal de Las Casas	40
2.3 El graffiti como producción sociocultural situada en San Cristóbal de Las Casas	48
<b>Capítulo III</b>	<b>55</b>
<b>El graffiti: producto cultural y productor de identidades, estilos y socialidades juveniles</b>	<b>55</b>
3.1 Los graffiteros en San Cristóbal de Las Casas	55
3.2 La <i>crew</i> es la familia	56
3.3 Escribir con estilo	58
3.3.1 El graffiti legal y el ilegal	60
3.3.2 Graffiti y <i>hip-hop</i>	64
3.3.3 Graffiti y Street art	66
3.4 La parte simbólica y organizativa que subyace detrás de la pinta	68
3.5 La importancia del reconocimiento en la definición de las identidades graffiteras	76
<b>Capítulo IV</b>	<b>79</b>
<b>El graffiti como forma soterrada de participación política</b>	<b>80</b>
4.1 La cultura como escenario de la participación política juvenil	82
4.2 El graffiti en San Cristóbal de Las Casas	88
4.3 La cultura como recurso en San Cristóbal de Las Casas: Pueblo Mágico.	97
<b>Conclusiones</b>	<b>103</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>109</b>

## Índice de ilustraciones

Ilustración 2. Phase 2 Tag con outline. Nueva York. Años 70s. _____	36
Ilustración 3. Phase 2. Letras Pompa o bomba. Nueva York, Años 70s. _____	36
Ilustración 4. Quik y Sach. Throw ups. Nueva York, Año 1982 _____	37
Ilustración 5. Seen. Block letters o letras de bloque. Nueva York, Años 80s. _____	37
Ilustración 6. Cen, Serve y Per. Wild Styles o estilo salvaje. Años 90s. _____	37
Ilustración 10 Diversidad de estilos de graffiti en San Cristóbal de Las Casas. _____	59
Ilustración 11. Graffiti clandestino: Estilo bomba. Crew HI. San Cristóbal de Las Casas, 2012	63
Ilustración 12 Stencils o plantillas y otras intervenciones de Arte callejero en San Cristóbal de Las Casas. _____	67
Ilustración 13. Darek, Festival Cultura Viva. _____	70
Ilustración 14. Freak, San Cristóbal de Las Casas, 2011. _____	71
Ilustración 15. Freak. San Cristóbal de Las Casas, 2011 _____	71
Ilustración 16. Orbe, San Cristóbal de Las Casas, 2012. _____	73
Ilustración 17. Trato, San Cristóbal de Las Casas, 2012. _____	75
Ilustración 18. Ektho, San Cristóbal de Las Casas. 2012. _____	77

## Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el conjunto de voluntades que, directa e indirectamente, colaboraron en el transcurso de la investigación. Por ende, deseo expresar mi mayor gratitud y respeto a todas las personas que me impulsaron a seguir siempre adelante.

A todos los jóvenes con los que tuve la oportunidad de dialogar. Especialmente a *Darek, Pakto, Orbe, Punker, Freak, Ektbo, Kromer, Trato, Speck Malacara* con quienes sostuvimos largas pláticas sobre graffiti y muchas cuestiones urbanas en San Cristóbal de Las Casas.

Al Dr. Axel Michael Köhler, por la dirección de la de tesis, por la paciencia demostrada asesoría tras asesoría y los consejos brindados; a la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno y al Mtro. Martín de la Cruz López Moya, por los fructíferos intercambios de ideas durante todo el proceso de la investigación y por su oportuna lectura y comentarios vertidos sobre el documento final.

A la Dras. Teresa Ramos, María Luisa De la Garza, María del Carmen García; al Mtro. José Luis Cabañas y los Dres. Edgar Sulca y Rogelio Marcial, por sus valiosos comentarios, los cuales abonaron al proyecto de investigación.

A Víctor Mendoza, miembro del Colectivo Graffitearte de la ciudad de México y a representantes de diversas organizaciones como Jóvenes Unidos por la Libre Expresión; de Área de Jóvenes de Skolta'el Yu'un Jlumaltic, A. C (SYJAC) y Melel Xojobal, A. C, por haberme compartido sus experiencias, producto de su trabajo, siempre en relación directa con los jóvenes.

A mi familia, quienes siempre me han hecho sentir su respaldo, más aun, en momentos en que la voluntad luce cabizbaja.

A mis compañeras(os) de Maestría con quienes se construyó un espacio propicio para el intercambio de las ideas y la camaradería.

A mis amistades todas, entrañables compañeras y compañeros de vida. ¡Gracias por estar ahí!

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el otorgamiento de la Beca que me permitió sostenerme y desarrollar esta investigación.

A todas y todos ustedes van dedicadas las luces que pudiera ofrecer este trabajo para conocer a nuestra juventud sancristobalense.

De manera afectiva, dedico este trabajo especialmente a aquellos jóvenes, quienes reiteran de manera creativa, su presencia en la ciudad a través de sus pintas: los graffiteros.

## Introducción

El graffiti, entendido en términos generales como la inscripción de letras y dibujos en cualquier superficie del entorno urbano utilizando el aerosol y otros utensilios, surge en San Cristóbal de Las Casas en la década de 1990, en el marco de un conjunto de aceleradas transformaciones sociales, políticas y culturales que se presentan en la ciudad desde las últimas tres décadas. La respuesta de la sociedad sancristobalense ha sido diversa. Sin embargo, en los últimos años el crecimiento notable de esta práctica entre los jóvenes ha polarizado las posiciones.

En el año 2009, durante el segundo gobierno de Mariano Díaz Ochoa, dicha proliferación del graffiti fue considerada como uno de los principales problemas de la ciudad; acto seguido, se implementó la “Ley y Operativo antigraffiti”, la cual incentivaba a denunciar o ayudar a capturar a un graffitero a cambio de una recompensa de \$5,000.00 pesos estableciendo a la vez una sanción pecuniaria de \$20,000.00 pesos a quien fuera sorprendido pintando cualquier propiedad pública o privada.

Estas acciones devinieron en una larga lista de arbitrariedades cometidas por los cuerpos policíacos, ministerios públicos y medios de comunicación en contra de los graffiteros que fueron detenidos. En este contexto, se presenta el caso de Víctor Penagos apodado “el Burlas”, quien al ser sorprendido pintando dentro en un hotel en remodelación fue asesinado. Se trató de una política que criminalizaba a los graffiteros y todos aquellos jóvenes que tuvieran “el aspecto de serlo”, incrementando las posibilidades de que los jóvenes pudieran ser víctimas de extorsiones, violencia verbal y física por parte de los policías, jueces y ministerios públicos, pero también de algunos medios de comunicación y amplios sectores de la sociedad.

Tras estos eventos, el graffiti y el operativo antigraffiti se colocaron en el centro de la arena pública. Por un lado, algunos medios de comunicación y sectores de la sociedad legitimaban la propuesta antigraffiti; mientras que por otro, algunos académicos, organizaciones civiles y miembros de la sociedad en general, cuestionaban la mirada parcial con que se estaba etiquetando y criminalizando al graffiti y a los jóvenes graffiteros<sup>1</sup> argumentando que este tipo de manifestaciones juveniles no podía reducirse a un acto delictivo, sino que más bien se trataba de algo más complejo como puede ser el producto de una cultura juvenil, una gráfica política o el ejercicio de un derecho cultural de los jóvenes.

---

<sup>1</sup> Con el fin de aligerar la lectura, cuando de ahora en adelante, me refiera a “los jóvenes graffiteros”, será en el entendido de la participación de hombres y mujeres jóvenes escritores de graffiti, como muchos y muchas se autodenominan.

La presencia del graffiti, cada vez más notable en el paisaje urbano, provocó que quien escribe se interesara en las emergentes prácticas y subjetividades que adoptaban los jóvenes de la ciudad, mientras que, por otro lado, la centralidad que ocupó el graffiti y los graffiteros en la “arena pública” durante el 2009 donde se develaron las diversas posiciones activas de jóvenes graffiteros y de los diferentes actores políticos destacó la pertinencia de emprender una investigación comprensiva de aquello que subyace detrás del graffiti en términos simbólicos y la necesidad de analizarlo como una producción sociocultural situada en tiempo y espacio específico a la luz de las implicaciones económicas, sociales y políticas con las que se vincula.

De todo esto surgió la primera chispa que arrancara la investigación que el lector o lectora tiene ahora en sus manos, partiendo de cuestionamientos como: ¿puede el graffiti realizado por jóvenes de San Cristóbal de Las Casas ser leído como una forma de participación sociocultural y política?, de ser así, ¿de qué manera se produce?, ¿de qué forma esta producción se inserta en el espacio público entrando en disputa con otros proyectos que desean incidir en el espacio urbano? y ¿cuáles son las consecuencias de estos posibles encuentros y/o desencuentros?

Estos cuestionamientos me llevaron a pensar en herramientas teóricas y metodológicas que permitieran conocer cómo participa culturalmente, una parte del (ahora) variopinto universo juvenil de San Cristóbal de Las Casas. En un primer momento constatamos que la juventud, definida como un grupo de personas que oscilan entre determinado rango de edad, no permite reconocer la heterogeneidad con que las personas experimentan su condición juvenil; por lo cual se ha optado por partir de un concepto sociohistórico que nos ayude a entender a la juventud como una categoría socialmente construida que, por ende, varía de un espacio-tiempo a otro.

Desde este enfoque pudimos dar cuenta de la heterogeneidad diacrónica y sincrónica de los sujetos juveniles, es decir, las muchas maneras de ser joven entre quienes comparten determinado lugar-tiempo y las múltiples formas de ser jóvenes a través del tiempo. Esto contrasta con la manera idealizada y unilineal vinculadas a concepciones biologicistas en que se basan las diferentes instituciones sociales como la familia, la escuela o la iglesia y permite acercarnos a un conjunto de estilos, identidades, ideologías que los jóvenes han optado a lo largo del tiempo para expresarse, conformando, con ello, una amplia gama de *culturas juveniles*.

La noción de *culturas juveniles* nos remite espacios sociales que operan con una lógica propia, relativamente independiente de las lógicas institucionales, en donde los jóvenes invierten su tiempo libre en el afán de estar juntos, divertirse, socializar, identificarse y construir sus identidades individuales y colectivas, generando lazos afectivos o de camaradería con otros

jóvenes. Se trata en este sentido de espacios simbólicos que pueden ser interpretados a partir de las prácticas socioculturales como códigos, lenguajes y los diferentes productos culturales como la música, el baile, las vestimenta o los graffitis.

Las *culturas juveniles* se hacen públicas en la ciudad, la cual puede ser entendida como una realidad histórica-geográfica, sociocultural y política, con una concentración humana y diversa, dotada de identidad o de pautas comunes y con vocación de autogobierno. Se tratan, en definitiva, de micro-sociedades que operan en un espacio socialmente construido más amplio y complejo, en donde las diversas identidades y proyectos urbanos convergen, no siempre de manera armoniosa.

Desde esta perspectiva, el graffiti puede ser abordado, más allá de los prejuicios, desde su complejidad en términos del entramado simbólico que entraña. El graffiti se nos presenta como un elemento cultural que resemantiza y complejiza el espacio en donde se inserta, alterando el sentido de los usos para los que estaba determinado. De ahí que los escritores de graffiti, en tanto productores culturales, se convierten en sujetos activos en la construcción de la ciudad, conquistándola, aun cuando sea de manera efímera. Así mismo, la producción misma del graffiti al ser elaborada en el espacio público interpela a los habitantes y queda sujeta a múltiples interpretaciones y juicios.

En este sentido, como respuesta tentativa a las preguntas realizadas se planteó que el graffiti podría ser interpretado como una práctica sociocultural en cuyas historias podemos encontrar: corretizas, violencia, emociones, sudor, adrenalina, relaciones de poder, etc. En medio de todo esto, sus escritores, construyen de manera intersubjetiva entre ellos mismos y los otros (los que no son graffiteros) sus identidades individuales y colectivas. Y dado que estas últimas producen un quiebre con las idealizaciones e ideologías unívocas en torno a lo que debe ser un joven, lo que es la cultura y en la manera correcta de habitar la ciudad, podemos hablar del graffiti como una forma particular de participación, ciudadana.

Por ende, en la presente investigación se planteó como objetivo central, comprender de qué manera se realiza el graffiti en tanto producción sociocultural disidente entre los jóvenes graffiteros de San Cristóbal de Las Casas y analizar en qué sentido esta producción cultural puede ser considerada como una forma de participación política de jóvenes graffiteros alejada de los canales institucionales definidos para ello. Con esto se pretendió tener una mirada del graffiti más allá de las miradas convencionales que lo estigmatizan, acercándonos a aquello que subyace un tanto oculto detrás de cada pieza: productores, motivaciones, procesos,

significados, destinatarios y obstáculos que se presentan durante dichos procesos. Todo ello, a partir de los discursos y prácticas de los productores del graffiti.

Consciente de la necesaria inmersión en la forma de vida que se pretende comprender, se ha optado por hacer un estudio de corte cualitativo con una fuerte base en el análisis de los discursos de la juventud graffitera enfocando ejes de reflexión como la cultura, la identidad, la ciudadanía y la apropiación de los espacios urbanos. Para lo cual se ha realizado trabajo etnográfico entre el mes de agosto del 2010 y agosto del 2012 en múltiples momentos y espacios en que los graffiteros pintan, conviven y dialogan. Cabe decir que la observación y el diálogo han sido las “herramientas” privilegiadas en esta investigación.

De manera esquemática podemos hablar de diferentes fases durante el trabajo de campo, aun cuando en la práctica todas estas evidentemente se hayan traslapado. Como acercamiento inicial al terreno del graffiti, en el cual prácticamente yo era un extraño, se efectuó un registro fotográfico del mayor número de piezas de graffiti que existían en la ciudad de San Cristóbal. Esto, sin duda, representó para mí la oportunidad de percatarme de la diversidad de estilos y capacidades que poseen sus autores. Así mismo, me fue posible notar algunos pseudónimos que comenzaban a repetirse en determinadas zonas de la ciudad y lo complicado que resultaba entender muchas de las letras y firmas de los escritores debido a lo encriptado de su escritura.

En esta primera etapa también fue importante presenciar las pintas colectivas denominadas “expo-graffitis” organizadas diferentes *crems* o grupos de graffiteros, colectivos y organizaciones no gubernamentales. En estos espacios, fue posible la observación pero también el diálogo con jóvenes escritores, amigos suyos que no necesariamente pintaban y los organizadores de dichos eventos, con lo cual fuimos aprehendiendo las dinámicas e interacciones que se producen entre los jóvenes mismos, como también la multiplicidad de actores involucrados que operan como intermediarios para propiciar la práctica del graffiti entre los jóvenes, todos estos con diferentes intenciones e ideologías.

A raíz de estos acercamientos pude tener un panorama general del graffiti que se realizaba en la ciudad, se consiguió un registro fotográfico con alrededor de mil fotografías y se produjo el contacto con algunos jóvenes escritores que se mostraron en la mejor disposición de colaborar en el estudio de manera más comprometida, tal es el caso de *Orbe*, *Darek*, *Pakto*, *Ektbo o Xoabark*, *Freak*, *Trato*, *Kromer*, *Speck*, *Punker*, *Dygnó*, *Magia*, *Nacks*, entre otros. Con todos ellos mantuvimos diálogos que aportaron directamente al estudio, aunque lamento que los tiempos en que tenía contemplada la investigación, impidieran dialogar a profundidad con algunos de ellos y realizar un análisis más exhaustivo de sus testimonios.

Otros jóvenes que colaboraron en la investigación son aquellos que se identifican fuertemente con el graffiti, ya sea por que se adscriben como parte de la cultura hip-hop (un movimiento que engloba cuatro elementos expresivos, entre ellos el graffiti) como *Dunne*, *Nokturna*, *Ruido* y *Amber*; o bien por que son representantes de diversas organizaciones como el Colectivo Graffitearte de la ciudad de México, Jóvenes Unidos por la Libre Expresión; el Área de Jóvenes de Skolta'el Yu'un Jlumaltic, A. C (SYJAC) y Melel Xojobal, A. C. en donde trabajan hombro con hombro con jóvenes graffiteros. Las entrevistas sostenidas con todos ellos fueron bastante productivas pues permitieron tener una visión más amplia del fenómeno.

En suma, el trabajo etnográfico resultó imprescindible para conocer el complejo entramado de interacciones sociales que posibilitan una pieza de graffiti: las relaciones sociales y políticas que generan, sus estrategias, rituales de paso, códigos, identidades individuales y colectivas. En estos espacios me he nutrido del diálogo con graffiteros, hip-hoperos y con miembros de organizaciones sociales en cuyas agendas de trabajo se encuentran la juventud vinculada a los derechos humanos, la ciudadanía y los derechos sexuales y reproductivos. Durante el mes de noviembre de 2011, producto de los primeros diálogos devinieron entrevistas semi-estructuradas realizadas con algunos graffiteros cuyos estilos, trayectorias e intencionalidades en el graffiti se han intentado retratar en el resto de los capítulos.

Las imágenes que ilustran la tesis han sido seleccionadas bajo dos criterios, el primero tiene que ver con una mera función ilustrativa del texto y la segunda consiste en una serie de imágenes, a las cuales podríamos denominar, como recomienda Maritza Urteaga, *imágenes culturales*, pues se ofrecen al lector o lectora con la finalidad de dejar abierta la posibilidad de múltiples lecturas e interpretaciones sobre el universo simbólico que entraña en graffiti. Estas últimas, forman parte del archivo fotográfico que he creado durante los dos años de investigación y a la colección personal de mi entrañable amigo y compañero de Maestría Fabián Vidal, comunicador y etnógrafo visual sancristobalense.

La tesis está organizada en cuatro capítulos y un apartado de conclusiones. En el capítulo primero se presentan los fundamentos teóricos que sirvieron de punto de partida para acercarse la heterogeneidad de los universos juveniles. Se plantea inicialmente, desde un enfoque de tipo sociohistórico y cultural, que la juventud alude a *la conciencia sobre la naturaleza de caracteres que distinguen al joven del niño y el adulto* (construida en la modernidad bajo condiciones estructurales específicas), mientras que la condición juvenil se refiere al sujeto joven empírico, de carne y hueso, constituido socialmente de maneras muy diversas, siempre en relación a un

conjunto de variables estructurales y categorías sociales como el género y el origen étnico, entre otras, que cambian de un espacio-tiempo a otro.

A la par de la figura del joven moderno vinculado a la moratoria social (la reclusión en las instituciones de socialización básicas como la familia y la escuela para la adquisición de capitales que le permitan integrarse a la vida adulta mediante el empleo y la formación de un hogar propio) se encuentran los jóvenes que no tienen la posibilidad de prolongar su entrada al mundo laboral o que deciden diferenciarse de estos modelos impuestos por los adultos, surgiendo así las *culturas juveniles*. Esta noción nos permite acercarnos a esta diversidad juvenil a partir de la diversidad de formas y experiencias sociales colectivas de las y los jóvenes que se expresan en estilos de vida distintivos que se construyen en espacios o recovecos institucionales (Urteaga, 2011).

De esta manera, consideramos al graffiti como un elemento que forma parte del amplio mosaico de *culturas juveniles* (Feixa, 1999), las cuales se constituyen como *microsociedades juveniles*, con una lógica relativamente autónoma, lo cual se acerca a lo que en un sentido *bourdieano* se denomina *campo*, estructurante y estructurado, compuesto por instituciones, agentes y prácticas, con formas más o menos constantes de reproducción de sentido, de normativas y de leyes que establecen lógicas de funcionamiento entre los agentes adscritos, las cuales serán transmitidas por complejos procesos de socialización (Vizcarra, 2002). De ahí que en el segundo capítulo se haya analizado el graffiti como un campo (sub)cultural.

La comprensión del graffiti atravesó por analizar las lógicas internas del funcionamiento del campo, los capitales en disputa y las acciones de los sujetos graffiteros involucrados. Para ello, fue necesario remitirse a la historia del graffiti, poniendo especial atención a la forma en que se reproduce a partir de la experiencia de sus propios miembros. Es importante considerar que las acciones de los jóvenes graffiteros no se generan de manera aislada sino que son actores históricamente situados en un tiempo y espacio que se relacionan con otros jóvenes graffiteros con los que configuran el campo del graffiti y otros actores externos que forman parte de una estructura que constriñe pero que a la vez permite y propicia cierta capacidad de acción y transformación de su entorno.

En este sentido, en el capítulo tercero se ha abordado al graffiti como productor de identidades juveniles, las cuales, para José Manuel Valenzuela (2010), son transitorias y podemos entenderlas como la conformación de *umbrales semántizados y simbolizados de adscripción y diferenciación*, no en una etapa de paso sino en adscripciones inscritas en sistemas de clasificación en los cuales, la edad es una referencia dinámica que adquiere sentido en redes de relaciones

socioculturales situadas e históricamente delimitadas. Esto nos conduce a la parte simbólica del graffiti, considerándolo como una producción cultural situada en un espacio y tiempo determinado. Nos referimos específicamente al graffiti producido en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas desde las últimas dos décadas, en paralelo a otros procesos locales, nacionales y globales que, en conjunto, han trastocado el paisaje urbano.

De ahí que en el capítulo cuarto y último analizamos la manera en que el graffiti puede ser leído como una forma de (re)apropiación del espacio público que va a contrapelo de los usos legítimos de los espacios urbanos que se proponen institucionalmente, vinculados a la privatización y mercantilización de los lugares turísticos. La ciudad, así, será considerada como un espacio social amplio en donde convergen distintas identidades, proyectos y territorialidades, lo cual pone en evidencia el conflicto por los usos y apropiaciones de los espacios públicos.

Desde el enfoque propuesto se reconoce la parte activa de los sujetos en la construcción de su condición de joven haciendo uso de la cultura entretejida dentro de los grupos de amigos o grupos de graffiteros denominados *crews*, desde donde se cuestionan las formas tradicionales de ser joven, hacer cultura, de usar la ciudad y de hacer política.



## Capítulo I

### La juventud graffitera

El graffiti, en tanto fenómeno juvenil nos exige reflexionar en torno a quienes son nuestros jóvenes, cómo pensamos que deben ser, cómo son en realidad y cómo experimentan y significan su condición juvenil. Por ello en este capítulo se abordará la manera en que esta noción se ha venido constituyendo en la modernidad como producto de las transformaciones estructurales generadas en el tránsito del feudalismo al capitalismo y las ideas ilustradas del siglo XVIII. La juventud en este sentido, es una construcción eminentemente moderna basada en la idea unilineal de progreso que se presenta como una etapa en la cual los seres humanos deben adquirir capacidades para la reproducción social.

Esta concepción se extendería en las sociedades occidentales dando lugar a una mirada hegemónica que señala la manera “correcta” de vivir siendo joven. Así, la construcción de la juventud opera como una categoría que, entre otras, regula la organización social. Las instituciones modernas como la escuela, el trabajo y la familia serían las encargadas de producir y controlar a los nuevos integrantes de la sociedad, los jóvenes. Sin embargo, como producto de la diferenciación del nuevo orden capitalista, las condiciones en que se experimentara la condición juvenil se iría diversificando en los siguientes siglos. Durante el siglo XX presenciamos, por un lado la masificación de estos espacios de socialización —escuela y trabajo— y, por otro, una diversificación de las formas de situarse como joven en el mundo.

La heterogeneidad de las prácticas juveniles se ha venido interpretando desde los paradigmas que han dominado los estudios psicológicos, antropológicos y sociológicos. Algunas de estas han sido consideradas como conductas anormales o patológicas; como producto de la desorganización que experimentan nuestras sociedades tras los procesos de urbanización y modernización; como sub-mundos o subculturas que se construyen en los espacios intersticiales de las instituciones, en donde los jóvenes resisten al ordenamiento social tecnocrático, o bien como espacios sociales en donde los jóvenes se agrupan con el único fin de estar juntos ante los procesos exacerbados de individualización.

Entre las mayores lecciones que nos han dejado los diferentes estudios que en el siglo XX y XXI han abordado el tema de la juventud se encuentra el reconocimiento de la heterogeneidad del sujeto juvenil que nos hace hablar de juventudes situadas en un tiempo y espacio determinado. Por ende, en este capítulo inicial colocamos sobre la mesa los elementos básicos que definen la perspectiva sociocultural de la cual partimos para conocer lo que representa el graffiti para las juventudes graffiteras de San Cristóbal de Las Casas.

## 1.1 ¿Dónde están situados los jóvenes?

En principio, conviene saber cuántos son los jóvenes y en qué condiciones experimentan su condición juvenil. Según el Fondo para la Población de las Naciones Unidas (UNFPA, por sus siglas en inglés), el 31 de octubre del 2011 la población mundial alcanzó los siete mil millones de personas, de las cuales casi una cuarta parte se encuentra entre los 10 y 24 años de edad y el 90% de este sector juvenil vive en los “países en desarrollo” (UNFPA, 2011). En América Latina y el Caribe, viven más de 160 millones de jóvenes y 58 millones de éstos son pobres (Peñaloza, 2010).

En México, según cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2010), habitan 36.2 millones de jóvenes entre 12 y 29 años, siendo el 49.2% hombres y el 50.9% mujeres. Chiapas es uno de los 8 estados (junto con el Estado de México, Distrito Federal, Veracruz, Jalisco, Puebla, Guanajuato y Michoacán) en donde se concentra más de la mitad de ellos y ellas. El estado de Chiapas se encuentra en el séptimo lugar a nivel nacional por su monto de población, cuenta con 4.5 millones de habitantes cuya edad promedio es de 20 años.

Entre la población juvenil de este estado sureño, poco más de la tercera parte son menores de 15 años (35.8%); los jóvenes entre 15 a 19 años representan el 27%; mientras que las personas entre 30 y 59 años el 27.3%. Los jóvenes hablantes de lenguas indígenas representan alrededor del 33% del estado y el grado promedio de escolaridad es de 6.2 mientras que a nivel nacional es de 8.4, por lo que Chiapas ocupa el 8º lugar en este rubro.

En San Cristóbal de Las Casas, el 62% de la población total (185,917 habitantes) no sobrepasan los 29 años (INEGI, 2010). En este sector de la población se experimentan los mismos fenómenos sociodemográficos que en otras ciudades latinoamericanas, es decir, altas tasas de natalidad, bajas tasas de mortalidad, procesos de urbanización acelerada en gran parte producidos por las migraciones del campo a la ciudad, entre otros.

En América Latina y el Caribe se cuenta con “la mayor generación de jóvenes que jamás haya existido”. Investigaciones de la CEPAL han demostrado el destacado papel de los jóvenes en los procesos de globalización cuando utilizan el conocimiento como motor de transformaciones y como recurso para enfrentar los desafíos de crecimiento económico. Diferentes instituciones concuerdan en que este bono demográfico representa la posibilidad de que los jóvenes sean la palanca de desarrollo que tanto se necesita en nuestras sociedades. Paradójicamente esto ocurre debido a que la mayoría de ellos y ellas se encuentra en diferentes situaciones de exclusión y vulnerabilidad social. (CEPAL, 2000).

Rossana Reguillo aborda la situación estructural en que se encuentran los jóvenes señalando que las *alternativas* y el *acceso* son dos palabras clave que determinan su inclusión o exclusión, dividiendo a la juventud de manera esquemática entre aquellos que están integrados y los que no lo son. Esta integración, evidentemente, no se refiere, únicamente, a lo que podríamos llamar la sociedad RED o de la información, sino que desconectada y desafiada de las instituciones y sistemas de seguridad social en materia de empleo, educación y trabajo, básicamente.

De tal manera, la autora se cuestiona por los distintos *capitales* a los que los jóvenes mexicanos tienen acceso llegando a la conclusión de que existe una *descapitalización* que afecta a un gran número de jóvenes, por la incapacidad de mantener o conseguir los insumos que permitan transformar las condiciones objetivas de su vida. La precarización se ha dado en el transcurso de los últimos veinte años, particularmente en términos del:

- Capital cognitivo-escolar y de destrezas, valorado en términos de mercados y de redes.
- Capital social, cuyo valor estriba en su potencial para solventar las carencias del individuo y cuya argamasa se sustenta en su flexibilidad y pertinencia en términos, otra vez de mercado.
- Capital político, cuya importancia estriba en la posibilidad de intercambiar su posición objetiva por reconocimiento simbólico (Reguillo, 2010: 397).

Para Carlos Sojo, las condiciones de exclusión social institucionalizada incluyen al menos tres dimensiones: la económica, en términos de privación material, el acceso al mercado y los servicios, que garantizan la satisfacción de necesidades básicas; la política e institucional, que se expresa en carencia de derechos civiles y políticos que garanticen una participación ciudadana y la sociocultural, con la negación de los derechos culturales, particularmente de las de grupos basados en género, edad, identidad étnica y creencias religiosas (Sojo, 2000; citado en Barba, 2009: 59).

José Manuel Valenzuela Arce, por su parte, considera que la vulnerabilidad social en que se encuentran los jóvenes puede ser entendida como la atenuación de los soportes que conforman las certezas en la definición de los proyectos de vida de las personas y los dispositivos sociales que la posibilitan; esta se caracteriza por múltiples problemas entre los que destacan la violencia, la inseguridad, el desempleo, la falta de oportunidades educativas, las crisis económicas, los estigmas sociales y las políticas autoritarias que les reprimen. Ante este panorama muchos de los jóvenes ven incierto su futuro (Valenzuela, 2009: 46).

El 21 de mayo del 2012, la OIT ha informado que el nivel de desempleo juvenil en América Latina y el Caribe aumentó drásticamente durante la crisis económica, de 13.7 por ciento en 2008 a 15.6 por ciento en 2009 y disminuyó hasta 14.3 por ciento en el año 2011, pero advierte que no se esperan progresos adicionales a medio plazo. Por lo tanto existe un gran desafío en nuestros países latinoamericanos para construir políticas públicas que generen empleos para los jóvenes, pues son éstos los primeros en ser despedidos durante los recortes de personal y los últimos en encontrar empleo en los momentos de reactivación económica (Weller, 2006: 270).

Además, los empleos que el mercado les ofrece son pocos, mal remunerados y bajo condiciones poco decentes<sup>2</sup>. Las empresas buscan una fuerza laboral más flexible y que a la vez sea también más estable, es decir, los jóvenes se convierten en una fuerza laboral de ajuste. Existe también una diferencia con respecto al acceso del mercado laboral entre quienes buscan empleo por primera vez y para quienes buscan una reinserción tras ser despedido(a)s. Los jóvenes que buscan un primer empleo se enfrentan a que los empleadores solicitan cualidades que van más allá de un título universitario (experiencia, conexiones personales, manejo de pautas culturales, etcétera); de ahí que se vayan fragilizando los vínculos entre educación y empleo (Weller, 2006: 273).

Para los que buscan de nuevo un empleo les resulta más fácil, puesto que han acumulado experiencia, relaciones sociales y otras habilidades que les permiten una reinserción, relativamente más fácil, al mercado laboral; aunque este hecho no garantiza que el trabajo que consigan cubra con sus expectativas (Weller, 2006: 275). Por si fuera poco, la exclusión en el ámbito laboral se manifiesta también cuando los títulos provienen de escuelas que no son preferidas por los empleadores o porque no se posee experiencia o bien se trata de exclusiones hacia algunos grupos específicos, ya sea por vestimenta, cualidades físicas, etcétera.

La educación, aun cuando pierde fuerza en sus vínculos con el empleo sigue siendo definitiva para encontrar empleos “mejor” remunerados y más dignos. De tal forma que quien no tiene necesidad de dejar de estudiar, muchas veces posterga su entrada al mercado de trabajo y decide continuar estudiando; mientras que los que precisan laborar precipitadamente abandonan la escuela, y con ella, la posibilidad de una trayectoria laboral ascendente. A pesar

---

<sup>2</sup> Según la OIT, un trabajo decente es un trabajo con seguridad, con un contrato, condiciones mínimas de protección social, cotización a fondos de pensiones, de un trabajo que permita realizarse como persona y tener un trabajo profesional y ascendente en el ámbito laboral y social.

de la heterogeneidad de trayectorias, según Jürgen Weller existen tensiones generalizadas que los jóvenes enfrentan en los países de Latinoamérica:

- Primera. Si bien la educación formal ha incrementado, existe mayor dificultad de acceso a las instituciones educativas. Además la educación muestra insuficiencias para dar cobertura a los jóvenes.
- Segunda. La valoración que los jóvenes otorgan al trabajo resulta frustrada con los empleos concretos que consiguen.
- Tercera. Frustración ante la expectativa de beneficios a la inserción al mercado de trabajo y la realidad.
- Cuarta. Tensión entre las necesidades y preferencias por una trayectoria laboral con estabilidad mínima de empleo e ingresos y la realidad laboral donde prevalecen una alta inestabilidad y precariedad.
- Quinta. Para alcanzar altos niveles de estudio se requieren largos plazos que muchos jóvenes no pueden otorgar debido a su necesidad precipitada de entrar al mercado laboral.
- Sexta. Las mujeres están desarrollando de manera creciente un interés por alcanzar su propia autonomía, para lo que el empleo juega un papel clave, pero se enfrentan a problemas especiales de inserción laboral.
- Séptima. Existe una creciente importancia de la combinación del trabajo con los estudios que puede generar tensiones negativas al afectar el rendimiento de ambas.
- Octava. Los jóvenes viven la tensión de un discurso que hace énfasis en una meritocracia que en la realidad no existe dado que muchos empleos se definen por las relaciones sociales o recomendaciones.
- Novena. Se les exige experiencia pero no la posibilidad de adquirirla.
- Décima. El interés por el emprendimiento se ve afectado con escasos impulsos o apoyos.
- Undécima. Los jóvenes enfrentan la tensión entre sus preferencias culturales y las pautas exigidas por un mercado de trabajo marcado por la cultura dominante (Weller, 2006: 278-279).

Estas once tensiones reflejan en gran medida lo que los jóvenes sienten respecto al trabajo y la educación. Para Guillermo Dema esto se resume en un gran divorcio entre lo que los jóvenes esperan y lo que las ofertas de trabajo ofrecen<sup>3</sup>. Esta ruptura cobra relevancia si consideramos que la inserción laboral y la educación institucionalizada han operado junto con otras instituciones como la religión y la familia como pilares identitarios de la modernidad que

---

<sup>3</sup> Representante de la OIT en entrevista a propósito del desempleo juvenil en América Latina, 2010.

posibilitan que los jóvenes adquieran autonomía e independencia a manera de rito de iniciación en su tránsito rumbo al mundo adulto.

Por otro lado, el incremento generalizado de la violencia y su nexos con la juventud representa una de las mayores preocupaciones de la sociedad mexicana, pues sólo en el gobierno de Felipe Calderón, a mediados del 2012, se manejan cifras no oficiales que oscilan alrededor de los 90,000 muertos como producto de la supuesta guerra contra el narcotráfico. Este último —el narcotráfico— ha obtenido mejores oportunidades y ventajas en su producción, circulación y consumo por medio de las transformaciones que conlleva la globalización; además ha encontrado en los jóvenes su principal foco de reclutamiento.

La violencia es algo instaurado en nuestra sociedad, opera de manera funcional y es generada por quienes se disputan el poder y el territorio. En el centro como protagonistas de la violencia, ya sea como víctimas o victimarios, se encuentran los jóvenes. Estos han incorporado a su vida cotidiana la violencia que se vive en nuestro país y en el mundo. Ser joven y además pobre, mujer o indígena incrementa las posibilidades de ser víctima de la violencia y la impunidad, pues al no existir mecanismos institucionales eficaces para su inclusión, estos optan por incorporarse al crimen organizado o a las pandillas.

## **1.2 La juventud como construcción social moderna**

Si bien las definiciones de juventud que tienen como criterio la edad son necesarias para conocer las características y condiciones en que vive un amplio sector etario<sup>4</sup> de la población, resultan insuficientes para dar cuenta de la heterogeneidad de formas de vivir la condición juvenil. La juventud aparece así como una palabra que pretende englobar la verdadera diversidad de formas y significados que entraña en el terreno empírico. Esto no es casual si consideramos que la edad, junto con el sexo, han sido criterios utilizados en distintas sociedades para la clasificación y jerarquización social, a través de las cuales se asigna socialmente un lugar a cada uno de sus miembros (Bourdieu, 1990).

El reconocimiento que Pierre Bourdieu realiza sobre la juventud como una categoría construida socialmente ha sido fundamental para analizarla en un tiempo-espacio social determinado, atravesada por la manipulación de quienes ostentan los capitales necesarios para

---

<sup>4</sup> Los grupos etarios se refieren a grupos de personas que comparten la misma edad

ocupar una mejor posición en la jerarquía social<sup>5</sup>. Para José Manuel Valenzuela, conviene especificar que la juventud es una palabra contenedora de significados, con una importante “función” en la delimitación de las prácticas sociales, definidas históricamente en una constante confrontación con los más viejos, nunca exenta de medidas coercitivas, las normativas legales y la negociación (Valenzuela, 2009).

Con fines analíticos, conviene diferenciar entre la categoría de *juventud* y la de *joven*. Mientras la primera alude a *la conciencia sobre la naturaleza de caracteres que distinguen al joven del niño y el adulto*, el segundo término se refiere al sujeto joven empírico, de carne y hueso, que experimenta su condición juvenil de maneras muy diversas, siempre en relación a un conjunto de variables estructurales y categorías sociales como el género, el origen étnico, entre otras, que cambian de un espacio-tiempo a otro (Urteaga, 2011). En este apartado nos interesa abordar sobre todo la construcción de la primera.

La idea de juventud, entendida como una etapa intermedia entre la niñez y la vida adulta, tiene su origen en el pensamiento ilustrado del siglo XVIII en Europa y podemos rastrearla en la definición de *adolescencia* que Jean-Jaques Rousseau propone en *Emilio o la educación*. En esta obra el autor entiende a la adolescencia como un estadio natural en analogía al mito del buen salvaje como origen de la civilización; será considerada como un segundo nacimiento, caracterizado por ser turbulento y crítico, el cual inaugura el tránsito entre la naturaleza y la cultura. El amor, la amistad, el sentido social, la emotividad, serán características que definirán a los jóvenes en oposición al despiadado mundo adulto (Rousseau, 1979 [1762]).

Un siglo y medio más tarde, en 1905, Stanley Hall legitimaría la categoría *adolescencia* con su obra *Adolescence: Its Psychology, and its Relations to Psychology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*. En esta, el autor se ve fuertemente influenciado por el darwinismo y el evolucionismo de la época, rescatando así la definición rousseauiana de adolescencia desde una visión médica y biológica. Todo esto, con el fin de desarrollar su *teoría psicológica de la recapitulación*; en la cual plantea un paralelismo, basado en la estructura genética, entre el desarrollo de la personalidad del individuo y las diferentes etapas de la historia del género humano (Feixa 1999; Urteaga, 2009, 2011).

La adolescencia sería ubicada entre los 12 y 22 o 25 años y definida como una fase o etapa relacionada con una etapa universal del desarrollo mental dominada por la fuerza de los

---

<sup>5</sup> En otras palabras hablamos de cómo, quienes gozan de mayores privilegios en la estructura social buscarán perpetuarlos, reproduciendo las estructuras verticales entre adultos y jóvenes, hombres y mujeres, etc.

instintos, un periodo de “turbulencia y transición”, entre la barbarie y la civilización. De esta manera, Hall difundiría una imagen de la adolescencia como *moratoria social*<sup>6</sup>, de crisis previa a la vida adulta y haría ver a los adolescentes como seres incompletos y poco confiables, a los cuales hay que encerrar en las instituciones modernas y controlarlos (*Ídem*).

Durante la primera mitad del siglo XX se extendería la idea de que los jóvenes estaban, naturalmente, más cercanos a los animales, como seres incontrolables que si son moldeados por las convenciones sociales pueden llegar a ser respetados y aceptados en la sociedad. Esto legitima la intervención, educación y mecanismos de control del Estado, estableciendo mediante procesos universalizantes la representación de una normalidad, etiquetando a aquellos que no son normales y que requieren una intervención para normalizarse (Urteaga, 2011).

Desde la escuela estructural funcionalista se abordaría la relación existente entre “escuela y socialización”. Recordemos que la preocupación de autores como Émile Durkheim radicaba en lo que él consideraba una crisis de la sociedad, que en parte era provocada por un relajamiento en la transmisión de la moral, de ahí que se interesara en fortalecer los mecanismos para la internalización de las costumbres sociales a partir de la educación y en términos más amplios de la socialización (Durkheim, 2003).

Bajo esta mirada se encontraría definido el paradigma hegemónico de juventud en las sociedades occidentales, vinculado fuertemente a la idea de progreso, según la cual los jóvenes entran en una fase permitida de *moratoria* o fase preparatoria de adquisición de capitales necesarios para acceder al mundo adulto y con ello ser parte activa de la reproducción social. La sociedad a través de los procesos de socialización y los dispositivos de control social proporcionaría los elementos materiales y simbólicos para su reproducción.

Esto nos conduce a reconocer la importancia de las condiciones objetivas o materiales necesarias para la construcción social de la *juventud*. José Antonio Pérez Islas (2009) analiza la importancia de la transición entre el feudalismo y el capitalismo, momento histórico en que se presentan aquellas condiciones que permitieron construir un modelo de juventud moderna.

---

<sup>6</sup> La *moratoria social* surge con la posibilidad que tuvieron los jóvenes de clases privilegiadas durante los siglos XVIII y XIX para postergar el matrimonio y la edad reproductiva mediante el estudio en instituciones escolares que con el paso del tiempo, se irán extendiendo al resto de la sociedad. Como concepto sociológico ha permitido reconocer, cómo el empleo y el matrimonio han funcionado como los ritos de paso modernos hacia el mundo adulto. Sin embargo, no todos los jóvenes pueden gozar de esta —moratoria social—por lo que desde esta perspectiva se invisibiliza a una gran parte de jóvenes (Margulis y Urresti, 1998: 20).

Básicamente existieron cambios ocurridos en tres instituciones pilares de las sociedades modernas: la escuela, el empleo, y la familia; específicamente, plantea transformaciones importantes en la unidad familiar; la formalización de los conocimientos y la transformación del trabajo en empleo:

La primera transformación se presenta con el rompimiento que el capitalismo produjo en la relación entre *producción-reproducción-consumo* de las unidades económicas familiares, *convirtiendo al sujeto en una unidad económica básica* que, de ahora en adelante, *tiene que vender su mano de obra para sobrevivir*.

La segunda *se da por la especialización de los espacios y los tiempos*, contruidos por fuera de la esfera familiar y privada; con eso, la disciplina ejercida por el padre será compartida con el maestro y el jefe del trabajo, se trata una transformación decisiva para la generación de lo juvenil, pues también sirvió para generar nuevos tipos de identidades y solidaridades.

La última tiene que ver con la nueva preocupación de que la población juvenil tenga un empleo, el cual será considerado como el mejor camino a seguir para el goce de una retribución de los derechos ciudadanos, la seguridad social y la emancipación... (Pérez Islas, 2009: 32).

Pérez Islas, propone además, la hipótesis de una cuarta transformación en curso (crisis de la sociedad salarial, precarización del empleo, tercerización o sub-contratación, tecnologización, informatización, flexibilización y todos los pos —fordismo, taylorismo, neoliberalismo—). Esta afecta directamente a la condición juvenil contemporánea, básicamente en tres transformaciones: su capacidad con respecto a sus tomas de decisiones y la acción; la capacidad emancipatoria de los jóvenes ante el mundo adulto también cambia, ante la cada vez más difícil situación de desempleo y finalmente, una transformación en los procesos de reflexividad y planeación del futuro, el cual se ve afectado ante la posibilidad de hacer un proyecto de vida a largo plazo (Pérez Islas, 2009: 34).

En suma, el modelo de juventud que se construyó bajo condiciones estructurales específicas en el tránsito entre el feudalismo y el capitalismo ha cobrado particularidades en función de diferentes variables estructurales. En las últimas décadas, las transformaciones vinculadas a la globalización neoliberal han impactado fuertemente los asideros que dotaban de identidad y certidumbre a los jóvenes. Actualmente predomina una especie de presentismo, ante la falta de expectativas para el futuro generando una ruptura en la cual la idea unívoca de juventud se muestra más que ilusoria para un grueso de la población.

La inestabilidad de este contexto produce una pérdida de control sobre el curso de la vida de los jóvenes. Por lo cual, Rossana Reguillo argumenta que el desafío y lucha central de los jóvenes es la reapropiación de su biografía, mediante la construcción de certezas del lugar, lealtades solidaridades, garantías y reconocimiento. Ante esto sugiere comenzar a analizar el mapa de instancias que se ofrecen como ofertas de reapropiación del *yo juvenil*, entre ellas: las estructuras del crimen organizado o narcotráfico, la diversidad de ofertas y ofertadores de sentido y el mercado a través de sus ofertas de identidad (Reguillo, 2010).

### 1.3 De la adolescencia a las culturas juveniles

La definición de juventud vinculada a la *adolescencia* pronto sería cuestionada por distintas escuelas del pensamiento social, particularmente desde los estudios antropológicos que surgieron a principios del siglo XX, particularmente en los debates surgidos en torno a la naturaleza y la cultura en las sociedades primitivas y las nuevas patologías sociales en las sociedades urbanas. Margaret Mead intentaría, a finales de los treinta y los cuarenta del siglo XX, refutar a Stanley Hall, demostrando que la adolescencia en Samoa no representaba una etapa de crisis, sino por el contrario, el desenvolvimiento armónico de un sólo conjunto de intereses y actividades que maduran lentamente. Ruth Benedict por su parte, enfatizaría el papel de la cultura en la definición de roles de los individuos (Urteaga, 2009, 2011).

Ambas autoras, contribuyeron a la comprensión de la juventud como categoría cultural cambiante en el tiempo y el espacio. Los ritos de paso como etapa liminal entre la infancia y el mundo adulto son una de las líneas de investigación antropológica que más ha aportado al estudio de la juventud. Se situaron generalmente en un amplio espectro de sociedades “primitivas”, en donde no siempre existió una condición nítidamente diferenciada entre la infancia y la adultez, sino que se pasaba de manera más o menos directa de la niñez al mundo adulto. Otra buena parte de la antropología, seguiría el camino del estatus, los grupos, las clases y los grados de edad, desde la mirada del estructural funcionalismo (*Ibidem*).

Otro movimiento importante para los estudios socioculturales de la juventud se encuentra en la Escuela Sociológica de Chicago, la cual surge en un contexto posterior a la Primera Guerra Mundial, cuando la ciudad norteamericana a la que refiere, recibía oleadas importantes de migrantes provenientes de Europa y otros lugares pauperizados de EEUU; muchos de ellos no sabían hablar inglés, por lo que se consideraba que erosionaban las formas tradicionales; por otro lado, muchos de los hijos de estos grupos migrantes, organizaban su vida en un lugar

intersticial entre la sociedad estadounidense y la educación de sus padres, en las bandas juveniles (*Ibidem*).

Reconocidos por muchos como pioneros en los estudios urbanos, algunos investigadores realizaron trabajos etnográficos sobre su propia ciudad, específicamente sobre temas como la delincuencia, la marginación social, la prostitución, las culturas juveniles, etcétera, los cuales anteriormente no habían merecido la atención de la academia. Entre los trabajos más destacables se encuentran: *The Gang: a study of 1313 Gangs in Chicago*, de Frederic Thrasher (1963), el cual se centraba en el estudio de las pandillas juveniles emergentes en los barrios populares de Chicago; *The Ghetto* de Louis Wirth (1928), que descubrió la aparición del barrio asilado judío de los Estados Unidos y *Street Corner Society* de William Foote Whyte (1943) quien describió, tras al menos 18 meses de observación participante, la forma en que las pandillas se construían y organizaban en un distrito de Boston habitado por inmigrantes italianos.

En *The Ghetto*, Louis Wirth nos presenta territorios de persecución, donde la propia residencia es el único espacio donde se puede ser libre. Por otro lado, en *Street Corner Society*, Foote llegaría a la conclusión de que la pandilla ofrece un sustituto de lo que la sociedad no puede dar a muchos: sociedad. Para la escuela de Chicago, no existirían patologías individuales, sino sociales; esto colocaba a los jóvenes como producto de las condiciones sociales (Arce, 2008; Urteaga, 2009).

Otro pilar de las investigaciones sobre juventud es el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (Centre for Contemporary Cultural Studies) en Birmingham, Inglaterra. Este centro, para muchos la cuna del desarrollo multidisciplinar de los estudios culturales, fue fundado en 1964 por Richard Hoggart, en un contexto de posguerra cuando surgía el interés por conocer cómo se encontraba Inglaterra social y culturalmente. En Birmingham tuvieron como objetivo analizar la creación y difusión de los significados en las sociedades actuales, se preocupaban por conocer una forma específica del proceso social, correspondiente a la atribución del sentido a la realidad, al desarrollo de la cultura en la sociedad contemporánea como un campo de análisis social pertinente.

Los estudios culturales de Birmingham darían importancia al contexto y a la adquisición de los significados por parte de actores creativos, permitiendo visibilizar un lugar más activo de los jóvenes en la construcción de la sociedad. Desde este centro, Dick Hebdige y el teórico cultural inglés Stuart Hall proponen un nuevo modelo para estudiar a los jóvenes a través del término *subcultura*, entendida como una operación de resistencia de los jóvenes de la clase trabajadora (Arce, 2008; Hebdige, 2004).

Stuart Hall en *Resistance Through Rituals*, utilizaría conceptos marxistas como *hegemonía*, *ideología*, *clase* y *dominación* para analizar el estilo y surgimiento de manifestaciones juveniles, concluyendo que la *subcultura* es una oposición social de la clase trabajadora. Explica cómo un grupo de jóvenes se apropian de los objetos provenientes del mercado y establece así una relación dialéctica entre los jóvenes y la industria del mercado. Las resistencias de los jóvenes surgirían gracias al nacimiento de una clase trabajadora; por una derivación de la cultura parental y un grupo de estructuras distintas que les permiten diferenciarse de la misma sin dejar de articularse con ella (Arce, 2008).

Dick Hebdige en *Subcultura, el significado del estilo* (2002), aportaría la idea de que la subcultura representa el desafío a la hegemonía y se expresa sesgadamente en el estilo:

Las objeciones y contradicciones quedan planteadas y exhibidas [...] en el nivel profundamente superficial de las apariencias: esto es, en el nivel de los signos [...] El estilo en la subcultura viene, pues, cargado de significación. Sus transformaciones van «contra natura», interrumpiendo el proceso de «normalización». Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofenda a la «mayoría silenciosa», que ponga en jaque el principio de unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso. Nuestra tarea, como la de Barthes, consistirá en discernir los mensajes codificados que se ocultan tras las brillantes superficies del estilo, en trazarlos como «mapas del significado» que, veladamente, representan esas mismas contradicciones que están destinados a resolver o disimular (Hebdige, 2004: 33-34).

Posteriormente, los estudios posculturales parten de una de las críticas que se le hacen a los estudios culturales, referida a la incapacidad del concepto de *subcultura* para explicar lo que pasaba con jóvenes de otros contextos, diferentes al inglés, o en otras épocas. En consecuencia, Andy Bennett propone, en el libro *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (2004), utilizar el concepto *subcultural styles* para estudiar los elementos que dotan de sentido a las identificaciones e intereses individuales. Como es de suponerse, el estilo como práctica de resistencia subcultural y la capacidad de los jóvenes para significar objetos del mercado e identificarse con ellos, representan las aportaciones fundamentales de Hebdige para los estudios culturales y posculturales.

Otro término utilizado para denominar o caracterizar diferentes expresiones juveniles, particularmente para comprender la generación de los sesenta del siglo XX, es el de la contracultura, herencia del movimiento *hippie* de los años sesenta, la cual para Roszak (1981 [1969]) no puede entenderse sin la tecnocracia pues se refiere a una juventud inconforme con

el mundo adulto y una sociedad tecnocrática que reprime la libertad y la creatividad. José Agustín la definiría como:

[...] una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Por otra parte, por cultura institucional me refiero a la dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el status quo y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes, además de que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos... En la contracultura el rechazo a la cultura institucional no se da a través de militancia política, ni de doctrinas ideológicas, sino que, muchas veces de una manera inconsciente, se muestra una profunda insatisfacción. Hay algo que no permite una realización plena [...](Agustín, 1996: 129).

Por otro lado, las *tribus urbanas* es un término que en México goza de bastante popularidad en ámbitos extra-académicos desde el año 2008, cuando tuvo un uso indiscriminado en los medios de comunicación, específicamente a partir del 8 de marzo, día en que se presentó un episodio de violencia en la ciudad de Querétaro protagonizado por grupos *punks*, *metaleros* y *darketos* quienes arremetieron en contra de jóvenes *emos*; estos eventos se repetirían en otras ciudades como el Distrito Federal. A partir de aquí se desató la denominada “guerra anti-emo” que consistía en intentos y acciones de violencia física y simbólica por parte de otros grupos juveniles. Los medios no tardarían en denominar a estos sucesos como “la guerra de las tribus juveniles” (Marcial, 2011; Valenzuela, 2010).<sup>7</sup>

La paternidad del concepto suele atribuirse al sociólogo francés Michel Maffesoli y a Costa Pérez Tornero y Tropea, siendo la definición del primero la más divulgada. Maffesoli propone, desde una mirada *posmoderna*, el regreso de las sociedades a un tribalismo posmoderno o neo-tribalismo, entendidos como un:

---

<sup>7</sup> Resulta importante acotar que los motivos que algunos jóvenes *punks*, *metaleros* y *darkes*, argumentaron ante la persecución de los *emos* era la apariencia andrógina, poco masculina de los jóvenes y al hecho de que, “robaban” o tomaban prestados elementos de diferentes grupos sin esforzarse en generar una identidad propia, con todos los avatares que les había representado: intolerancia, violencia, y en general, confrontación con lo instituido (Marcial, 2011; Valenzuela, 2010).

[...] fenómeno cultural (más que político y social) centrado en lo espiritual, los sentimientos, la alegoría de la vida primitiva [...] Es una revolución que exagera lo fundamental, lo estructural, lo primordial del arcaísmo... los valores nativos son fuente de rebeliones de la fantasía... La posmodernidad como retorno exacerbado del arcaísmo[...] [Desde esta perspectiva] los jóvenes se reúnen por el placer de estar juntos, la intensidad del momento, el goce del mundo tal como es [para] tomar en serio las fantasías comunes, las experiencias oníricas, lúdicas... [...] (Maffesoli, 2002: 227).

La metáfora de *tribu* que nos ofrece Maffesoli, nos explica los procesos de *desindividualización* o pérdida de objetivos precisos que experimentan las sociedades posmodernas occidentales. En el caso de los jóvenes estos procesos pueden ser observados a partir de las microsociedades o tribus construidas en torno al tiempo libre, el deseo de estar juntos, etcétera. Las *tribus urbanas*, subrayan la urgencia de una socialidad empática, emociones compartidas, lo cual expresa, en palabras del autor, la saturación de las identidades individuales y una fuerte búsqueda por una socialidad comunitaria. Las identidades estables pasarán a ser identificaciones múltiples y temporales. (*Ibidem*)

En esta investigación se asume que este deseo de los jóvenes de estar juntos representan solo una parte de aquello que motiva a los jóvenes a reunirse en torno a alguna práctica cultural, artística, lúdica, etc. El éxito que este concepto ha obtenido en México se debe al eco que tiene con aquellos amplios sectores que ven en los diferentes estilos o identidades juveniles actos irracionales y anomalías que hay que corregir o reprimir (lo que suceda primero). En las críticas que se les hacen a Maffesoli se encuentra el papel estereotipante que tiende a considerar a los jóvenes como salvajes, atrasados, bárbaros, irracionales y la mirada superficial; la visión eurocéntrica de la que parte para explicar a las sociedades “hispanas” y la incapacidad para reconocer los procesos socio-estructurales (Valenzuela, 2010).

En suma, el estudio de las juventudes es un campo desarrollado por diferentes escuelas cuyos miembros han argumentado en pro de la diversidad empírica del sujeto juvenil en oposición a la homogeneización inscrita en la categoría de juventud hegemónica. Autores como Carles Feixa, Maritza Urteaga, José Manuel Valenzuela, Rossana Reguillo, Rogelio Marcial, José Antonio Pérez Islas, entre otros investigadores, han abrevado de los diferentes aportes descritos e impulsado un giro conceptual a la juventud hacia el campo sociocultural a la cual nos sumamos y que en principio supone:

[...]no conformarse con las delimitaciones biológicas, como la edad, porque ya sabemos que distintas sociedades, en diferentes etapas históricas han planeado las segmentaciones sociales por grupos de edad de muy distintas maneras y que incluso, para algunas sociedades este tipo de recorte no ha existido [...] (Reguillo, 2000: 30).

Esta investigación se aleja de perspectivas desde las cuales, se considera a los jóvenes como actores socialmente incompletos, homogéneos, reproductores de roles pasivos, a los que hay que controlar en las instituciones modernas *por las buenas o por las malas*. Por lo cual, desde lo que podría denominarse un *nuevo paradigma de la juventud*, se reconoce la diversidad de formas en que se vive la condición de joven en el terreno empírico y el rol activo que los jóvenes tienen en la construcción de su vida cotidiana. La *condición juvenil* puede ser entendida entonces como el:

[...] conjunto multidimensional de formas particulares, diferenciadas y culturalmente “acordadas” que otorgan, definen, marcan, establecen límites y parámetros a la experiencia subjetiva y social de las / los jóvenes. La condición se refiere a posiciones, categorías, clases, situaciones, prácticas, autorizaciones, prescripciones y proscipciones que se asumen como “naturales” al orden vigente y tienden a naturalizarse como “propias” o inherentes a esta franja etaria. Entonces, la condición juvenil alude a los mecanismos tanto estructurales como (especialmente) culturales que enmarcan los procesos de inserción de sujetos concretos, considerados jóvenes en una dinámica sociocultural histórica y geopolíticamente configurada [...] (Reguillo, 2010: 401).

Por lo tanto, hablar de la juventud y comprenderla requiere enmarcarla en un tiempo y espacio determinado, en función de las relaciones y los espacios sociales en donde se constituyen los jóvenes; de lo contrario, esta categoría estará destinada al vacío, como señala José Manuel Valenzuela (2009), quien enfatiza la condición diacrónica y polisémica de la juventud, es decir, se trata de una condición que no sólo va cambiando en el tiempo, sino que también en cada etapa tiene múltiples significados y prácticas:

La juventud alude a construcciones heterogéneas, históricamente significadas dentro de ámbitos relacionales y situacionales. Ubicar la condición histórica dentro de los estilos de vida y praxis juveniles supone reconocer su diversidad y transformación en el tiempo; por ello, la conceptualidad de juventudes requiere conocer su condición diacrónica y polisémica (Valenzuela, 2010: 327).

Por lo cual no es posible utilizar la juventud como una categoría de análisis social separado de otras categorías como la *edad*, la *generación*, el *crédito vital*, la *clase social*, el *marco institucional*, el *origen étnico* o la *religión*, entre otras. Algunas de estas constituyen auténticas fronteras que se construyen socioculturalmente sobre características biológicas y son utilizadas para la jerarquización de las relaciones sociales que, históricamente han colocado en un papel subordinado a mujeres, pobres, indígenas y jóvenes. Un análisis de estas categorías, debería tener en cuenta su interconexión en distintos contextos específicos (Margulis y Urresti, 1998).

#### **1.4 La juventud graffitera, heredera de una larga historia de disidencia juveniles**

En México, las condiciones que permitirían la construcción de la idea del *sujeto juvenil moderno*, como una etapa de la vida situada entre la niñez y el mundo adulto, durante la cual se le permite al joven retrasar su entrada a los espacios productivos, se presentarían desde finales del siglo XIX en los espacios urbanos, a partir de cambios en los espacios de socialización básicos, como la familia, el trabajo y la escuela. En el siglo XX, el crecimiento urbano acelerado, la masificación de la educación escolarizada, la industrialización y los nuevos medios de comunicación y transporte transformarían los espacios de encuentro y socialización de los jóvenes, *apareciendo nuevos espacios cargados de sentido para los jóvenes, quienes irrumpirán en el espacio público con una gran cantidad de propuestas y estilos* (Valenzuela, 2010: 328).

De esta manera, en el transcurso del siglo XX podemos observar la coexistencia de imágenes juveniles institucionales, vinculadas al modelo hegemónico de juventud ya descrito e imágenes disidentes. Entre las primeras encontramos la imagen del estudiante, caracterizado por la obediencia, la disciplina y el sometimiento; la de los jóvenes elegidos como la esperanza del futuro, percepciones vinculadas a la transición lineal hacia el mundo adulto a través de los ritos de paso modernos referidos a la escuela y el trabajo y entre las disidentes sobresalen de manera emblemática los “pachucos”, los “olvidados” y las “palomillas” o incluso los “rebeldes sin causa”.

Luis Buñuel nos presentaría, en su película “Los Olvidados” de 1950, la contracara del desarrollo de las grandes ciudades y del desarrollo capitalista; particularmente, ese México marginal, donde los jóvenes socializan, se agrupan y construyen su cotidianidad al margen de las normas y las instituciones:

Las grandes ciudades modernas Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene,

sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Solo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sea útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna no es la expresión a esta regla universal por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista... (Voz en off en la primera escena de *Los Olvidados* de Luis Buñuel, 1950).

Durante la segunda mitad del siglo XX se presentaron, al menos, tres momentos que permitieron a los jóvenes volverse protagonistas del espacio público: en la década de los sesenta, con especial énfasis, el movimiento estudiantil de 1968; la aparición de las bandas juveniles en los años ochentas y la emergencia de las culturas juveniles desde la década de los noventa. Entre las imágenes disidentes de la generación del 68, se encuentran la del “joven estudiante de izquierda”, de los “onderos” y “jipitecas”, vinculadas a ideas libertarias, revolucionarias y la transformación interior (Urteaga, 2009, 2010, Reguillo, 2010; Marcial, 2010).

Estos jóvenes se asocian, o representan, a dos tradiciones juveniles complementarias: la *activista militante* o *tradición radical* y la *expresiva simbólica*, conocida también como la *tradición bobemia*. En términos generales, la primera se refiere a la crítica contra la dictadura priista, y la segunda a la contracultura, a la música y la experimentación con sustancias alucinógenas, etcétera. Si bien es cierto que en los sesenta se abría un mercado que tenía como objetivo los sectores juveniles, también lo es que en el contexto mundial se respiraban ciertos “aires de la libertad”. Un nuevo sujeto político se deja ver en la escena pública en espacios alternativos a los tradicionales, los jóvenes se volverán protagonistas de cambio, principalmente desde la cultura (Reguillo, 2010; Marcial, 2010).

El rock ha tenido una importancia relevante como emblema identitario en la construcción de la disidencia cultural de los jóvenes. En *Los Territorios del Rock*, Maritza Urteaga (1998) nos explica la importancia de este producto cultural para la constitución del sujeto juvenil disidente:

Construida desde el ámbito rockero de la clase media y alta, constituyéndose como el polo expresivo de la generación de fines de los años sesenta, como una versión renovada de la tradición bohemia juvenil [...] habían un conjunto de instituciones (familia, iglesia, escuela) que normaban la vida de estos jóvenes quienes las percibían en la cotidianidad como opresoras y represivas... la construcción de esta imagen tiene como ejes: no ser como los demás y salirse de las normas y el orden preestablecido por la sociedad adulta [...] se caracteriza por: la creación de un

lenguaje propio, consumo de droga, sexualidad abierta, la facha, el rol [como sinónimo de camino]... (Urteaga, 2011: 101-102).

En 1971, el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, realizado en Valle de Bravo en el estado de México, fue el primer festival masivo de rock en el país; acudieron entre 150 y 350 mil jóvenes. Este festival se realizó en medio de un contexto político bastante difícil para cualquier organización juvenil. Como realización de la libertad, el “aventón de carretera”, “la esculcada de la entrada”, “el baile”, “los alucines”, “la encuerada de Avándaro”, entre otras experiencias, componen el mito fundador del rock mexicano como cultura transgresora y subversiva (Urteaga, 1998, 2011; Marcial, 2010).

En la década de los setenta encontramos la imagen del joven como guerrillero y subversivo y para fines de los setenta y comienzos de los ochenta, en un contexto de crisis económica, observamos en los barrios periféricos marginales de la Ciudad de México y de ciudades del norte del país, los chavos banda y los cholos. Esto señala la aparición de un nuevo actor juvenil, el joven de las colonias urbanas obrero-populares, con formas organizativas propias: la banda o la clicca, y un ámbito espacial de agregación: los barrios urbanos marginales.

Por otro lado podemos apreciar desde las auto-representaciones y hetero-representaciones juveniles a los *juniors*, considerados los “niños ricos”; *los chavos fresas*, una versión renovada de la clase media urbana de fin de siglo y los *punks*, considerados como el corazón expresivo de la generación de la década de los ochenta, con su consigna “No hay futuro, hazlo tu mismo” (Valenzuela, 2009; Reguillo, 2010; Urteaga, 2011).

Desde fines del siglo XX, particularmente desde los ochenta y comienzos del siglo XXI, en un contexto de globalización económica y cultural, violencia generalizada, descrédito de las instituciones del Estado, redes de narcotráfico con tentáculos extendidos por todos los ámbitos sociales; desigualdad y exclusión social; se construyen nuevas identificaciones y culturas juveniles: *góticos*, *techo-ravers*, *skateros*, *cletos*, *graffiteros*, *raztecas*, *cholillos*, *rancholos*, *colombianos*, *neo-punks*, *vaqueros*, *gruperos*, *outsiders*, *estudiantes cacheros*, *hip-hoperos*, son algunas de ellas (Urteaga, 2011: Reguillo, 2010).

Para acercarnos a estas manifestaciones juveniles a partir del término *culturas juveniles*, impulsado en la década de los noventa por el catalán Carles Feixa e investigadores mexicanos, nos permite acercarnos a esta diversidad juvenil a partir de:

La manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados, fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida

institucional. En un sentido más restringido definen la aparición de microsociedades juveniles con grados significativos de autonomía respecto a las instituciones adultas que se dotan de espacios y tiempos específicos, y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la II Guerra Mundial coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno educativo, económico, laboral e ideológico... (Feixa, 1999: 84).

Como podemos observar, Feixa recupera aportes importantes de la escuela de Chicago y la escuela de Birmingham para pensar los actuales agrupamientos y expresiones juveniles. Con las *culturas juveniles*, el autor se aleja del uso desviacionista asociado al término de *subcultura* (aun cuando reitera que técnicamente le parece el más correcto), subraya, a la vez, la heterogeneidad interna de las mismas y transfiere el énfasis *de la marginación a la identidad, de las apariencias a las estrategias cotidianas, de lo espectacular a la vida cotidiana, de la delincuencia al ocio, de las imágenes a los actores* (Ídem).

Para el autor catalán, la articulación social de las culturas juveniles puede abordarse desde tres escenarios, el de la relación de los jóvenes con la cultura dominante, las culturas parentales y con las culturas generacionales. Por otro lado, lejos de que las culturas juveniles sean estáticas, deben considerarse como dinámicas con fronteras laxas, por lo cual también es necesario, situarlas por lo menos en dos ejes, en el plano de las condiciones sociales y en el plano de las imágenes culturales (Feixa, 1999: 62).

Junto con las etnografías experimentales en grupos juveniles que ya se venían desarrollando en México en torno a los *cholos* y los *chavos banda* en la década de los ochenta, la definición de Feixa ha representado, para los estudiosos en la materia, la posibilidad de penetrar en los universos juveniles y analizarlos como espacios sociales juveniles

[...] con sus propias lógicas, usos y costumbres, jerarquías y valoraciones, revelando los múltiples referentes que conforman lo juvenil [...] en estos espacios, implosionan la condición asociada a los jóvenes como sujetos pasivos que reproducen la sociedad de los adultos [...] (Urteaga, 2010; 2011: 19-20).

Recientes investigaciones sobre la *juventud* nos debelan un actor juvenil, protagonista de su vida que principalmente, desde el tiempo libre y el ocio, construye agrupaciones, estéticas, hablas, cuerpos, músicas, producciones culturales, formas agregativas o modos de estar juntos, identidades individuales y colectivas, etc. (*ibídem*). En el mismo sentido, Rossana Reguillo propone entender a las culturas juveniles como un conjunto heterogéneo de expresiones y

prácticas socioculturales juveniles, enfatizando que se trata de formas organizativas que, desde la década de los ochenta, se caracterizan por ser autogestivas, separadas de las formas de organización tradicional, y con una concepción social alejada del autoritarismo. Formas organizacionales que hacia el exterior, hacia el otro (un orden que excluye), protegen y hacia al interior funcionan como espacios de pertenencia y adscripción identitaria (Reguillo, 2000).

Esto nos remite a los sentidos, los grupos de pertenencia y las identidades, cuestiones retomadas en profundidad por José Manuel Valenzuela Arce como un camino importante para pensar las diferentes agrupaciones juveniles, las cuales pueden entenderse como complejos procesos relacionales que se conforman en la interacción social:

Los jóvenes conforman identidades transitorias [las cuales] refieren a la conformación de umbrales semantizados y simbolizados de adscripción y diferenciación, por lo cual, no son ámbitos intersticiales entre la infancia y la adultez, sino adscripciones inscritas en sistemas clasificatorios, en los que la edad posee un papel referencial, no estático ni inamovible que adquiere sentido dentro de redes de relaciones socioculturales situacional e históricamente delimitadas... (Valenzuela, 2010: 341).

Estas identidades son representadas y hetero-representadas entre jóvenes y adultos, son mediadas por otras adscripciones identitarias de tipo estructural, medios de comunicación, industrias culturales, etcétera. Las prácticas con que se relacionan estas identidades se pueden dividir en: identidades proscritas, como aquellas formas de identificación rechazadas por los sectores dominantes; las toleradas, prácticas de los grupos tolerados no incomodan a los guardianes de la integridad moral o ideología dominante y las fomentadas, las cuales son apoyadas y estimuladas por los grupos dominantes dado que obedecen, legitiman o favorecen la misma lógica. Así mismo encontramos a los grupos *estigmatizados*, para quienes la fuerza del estigma conlleva la posibilidad de conformar procesos apropiados de identificación a pesar de que los grupos dominantes busquen evitarlo (Valenzuela, 2009: 42).

¿Cómo y en dónde situar el graffiti desde la perspectiva que venimos desarrollando? El graffiti se trata de un fenómeno ampliamente estudiado desde diferentes enfoques y disciplinas de las ciencias sociales, cada una de las cuales se centra en una de las tantas aristas del mismo. En este sentido, nos sumamos en principio a la idea de Víctor Mendoza (2011: 45) quien señala que el graffiti puede ser considerado, al mismo tiempo, *un acto de comunicación alternativa, una pulsión, un deseo de transgresión, un acto ilícito, una moda inconsciente, una agresión directa al espacio público y privado, una actividad artística, un lenguaje visual, una cultura juvenil, etcétera.*

Dado que la investigación parte del interés en conocer, aquello que según Stuart Hall sería el “espíritu” de los estudios culturales, el interés la relación entre la cultura y el poder, específicamente entre culturas juveniles y el poder, nos sumamos a lo que Jesús de Diego recomienda: observar y analizar al graffiti como una forma creativa que entraña una gran diversidad de estilos, posee una naturaleza críptica y es una producción de un grupo humano cuyos miembros se reconocen entre sí por su actividad más o menos clandestina en el espacio público. El graffiti se trata de una manifestación individual o grupal soterrada que muestra una riqueza inagotable de significados (De Diego, 1997).

Indudablemente el graffiti es una producción cultural, si por cultura entendemos en un sentido geertziano, algo constituido por tramas de significados, construidas por los propios jóvenes graffiteros. La cultura como una urdimbre susceptible de ser leída semióticamente a partir de diferentes aspectos: las producciones de graffiti en la pared, los discursos de sus creadores y también sobre su práctica misma. En esta investigación nos enfocamos sobre estos dos últimos.

En este sentido, el trabajo etnográfico buscó revelar el significado de dichas prácticas graffiteras que superficialmente resultan enigmáticas y sin sentido para la mayoría de la gente que desconoce lo que existe detrás de cada graffiti, sea una pieza sencilla o compleja, estéticamente agradable a la vista o desagradable, inteligible o llena de caracteres y símbolos encriptados, realizado con autorización de los dueños o sin ella, etcétera. Para la realización de esta investigación de corte interpretativo resultan fundamentales conceptos como *culturas juveniles* para profundizar en las identificaciones; identidades individuales y colectivas; los estilos y el significado de las pintas.

Esto nos condujo a reconocer en los jóvenes graffiteros sujetos activos en la construcción de sus identidades y relaciones sociales que dan como resultado una producción de graffiti fuertemente vinculada a un espacio material y simbólico, la calle. Es en este espacio donde la juventud graffitera configura sus identidades, convivencias, solidaridades, lazos afectivos y relaciones de camaradería con otros jóvenes, donde se libera de los diferentes problemas que le acosan y donde disfruta de la vida bohemia.

Las identidades que se definen en torno al graffiti, son identidades *proscritas*, en términos de José Manuel Valenzuela, pues es a partir del accionar graffitero que la mayoría de estos jóvenes entran en relación conflictiva con otros adultos de su propia familia, con la ley y con la parte de la sociedad que desconoce esta práctica como legítima. Lo anterior nos conduce a analizar las relaciones de poder en que se ve envuelta la recepción de una pieza de graffiti por

quienes asumen la juventud en su definición hegemónica, por quienes señalan que la cultura es solamente la que se realiza previa autorización y principalmente se expone en galerías de arte, y por quienes piensan que lo político solamente se discute en términos electorales, en donde operan políticos “profesionales” y los ciudadanos solamente se manifiestan en las urnas.

En suma, asumimos que el graffiti es una producción semiótica situada, lo cual exige pensar en el espacio y tiempo en que se presenta. Específicamente hablaremos del graffiti que se produce en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, el cual surge en la década de los noventa. La juventud graffitera se inscribe a una larga historia de disidencias juveniles conformadas por un repertorio de estilos, emblemas, formas organizativas, ideologías y otros atributos de la tradición bandosa, activista y bohemia. Se trata de una de las prácticas socioculturales que producen un quiebre con los modelos institucionales de lo que se considera la juventud, la cultura y la política.



## Capítulo II

### El graffiti como campo de producción sociocultural disidente en jóvenes de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

En el capítulo inicial se ha planteado el papel activo que los jóvenes poseen en la construcción de sus propias vidas utilizando la cultura como espacio privilegiado de identificación y diferenciación ante otros jóvenes y el mundo adulto. Sin embargo, resulta imposible la comprensión de los procesos socioculturales que subyacen en torno al graffiti sin considerar que se trata de jóvenes situados ante condiciones estructurales objetivas (externas) que posibilitan y condicionan sus acciones. Por ende, a manera de preámbulo del análisis de las identidades, los estilos y el universo de significados construidos en torno al graffiti, recuperamos algunas nociones teóricas que nos permiten sostener la existencia de una relación dialéctica entre la acción de los sujetos y las estructuras sociales.

Para poder conocer cuál es la posición en la estructura que un agente social determinado ocupa en un espacio social, Pierre Bourdieu (1998) propone lo que se conoce hoy en día como la teoría de los campos, desde la cual podemos entender el mundo social como un *espacio social* multidimensional construido sobre principios de diferenciación y distribución de un conjunto de propiedades que confieren a quienes las ostentan fuerza o poder en ese universo. En este tenor, los agentes o grupo de agentes sociales se definen y definen su accionar siempre en relación con las distintas posiciones que ocupan en el espacio social.

Desde esta propuesta es importante analizar el funcionamiento de los campos y la forma en que los agentes lo definen o redefinen desde su propia posición. Podemos entender un *campo* como un esquema básico de ordenamiento de las realidades y también como una herramienta de recorte metodológico. El campo sería a la vez un espacio social estructurante y estructurado compuesto por instituciones, agentes y prácticas; posee formas más o menos constantes de reproducción de sentido, de normativas y de leyes que establecen lógicas de funcionamiento entre los agentes adscritos, las cuales serán transmitidas por complejos procesos de socialización (Vizcarra, 2002).

De tal forma, los sujetos se encuentran insertos en campos sociales diversos como el campo científico, el campo del arte, de la moda, de la religión etcétera. Cada campo presupone al menos dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su conservación (en el caso de quienes poseen dichos capitales importantes para ese campo) y su apropiación (por quienes carecen de estos capitales) (Bourdieu, 2000). Los capitales pueden ser de tipo

económico, cultural, social y simbólico (entendido como prestigio). En función del volumen global de capitales que posean y según la estructura de su capital, es decir, el peso relativo de las diferentes especies de capital los agentes están distribuidos en los diferentes campos en que sitúen.

Los campos son espacios sociales de articulación y estructuración histórica de las colectividades (Vizcarra, 2000). Los sujetos se insertan en estos para reproducirlos pero también tienen la posibilidad de incidir en ellos mediante la transformación de los *hábitus* entendidos como

[...] sistemas de disposiciones durables y transferibles, estructuras predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que el contribuye a producir [...] (Bourdieu, 2002: 54).

Bajo esta perspectiva, las culturas juveniles, particularmente la vinculada al graffiti de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, puede entenderse como un espacio social juvenil o como un campo (sub)cultural dado que reúne la existencia de un capital común entendido como un conjunto de habilidades técnicas, estilos, ideologías, códigos y la lucha por la conservación o la adquisición de estas, de ahí que se distinga entre “la vieja escuela” y la “nueva escuela” del graffiti, conformadas por quienes han sido pioneros y los que recientemente se han adscrito a este campo.

Hablamos de una especie de *capital subcultural*, el cual confiere estatus a su propietario a los ojos de los observadores relevantes y calificados: otros jóvenes graffiteros El *capital subcultural* a diferencia del cultural, no puede ser convertido fácilmente a capital económico, además no influye directamente en la condición de clase y su lugar en la estructura social, se define como un conocimiento extracurricular que no puede ser aprendido en la escuela; así mismo, existe la necesidad de analizarlo en relación a los *mass media* y reconocerlo a través de diferentes estilos y objetos como una colección de discos, un peinado, etcétera (Thornton, 1996, citado en Urteaga, 2011: 175).

En suma, lo que en este capítulo interesa es argumentar que cuando los jóvenes de San Cristóbal se identifican con el graffiti y deciden adscribirse a él, este se presenta ante ellos como una estructura dinámica conformada por técnicas, estilos, ideologías y códigos simbólicos cuya formación nos remite de manera local a la década de los noventa, momento en que se pueden rastrear los primeros *tags* o firmas en la ciudad (entendidas como formas

elementales del graffiti producidas por quienes se inician en él) y en términos más amplios, al graffiti neoyorkino de los años setenta del siglo XX.

## 2.1 La historia del graffiti como campo de producción cultural

Es común situar como antecedente del graffiti a diversas expresiones pictóricas tal como las pinturas rupestres encontradas en rocas y cavernas, cuyos orígenes se calculan a por lo menos 20,000 años de antigüedad. Me parece que este tipo de afirmaciones sólo son ciertas si lo que queremos decir es que el ser humano ha creado y representado sus pensamientos y emociones



Ilustración 1. Primeros Tags o firmas en Nueva York.

de manera gráfica a través de la historia de la humanidad, tal como lo sugiere la película “La cueva de los sueños perdidos” (*Cave of forgotten dreams*, 2010), del director Werner Herzog.

Antes bien, el graffiti que nos ocupa en esta investigación, tiene referentes situados en un tiempo y espacio determinado, estos pueden ubicarse a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo XX en la parte noreste de lo Estados Unidos, cuando centenares de jóvenes neoyorkinos deciden hacerse ver (*getting up*), inscribiendo sus apodos por todos lados de la ciudad, creando así una “identidad pública callejera” que en el caso de las pandillas tenía un sentido territorial y entre muchos otros era un mensaje para sus amigos (Cooper y Chalfant, 1984; Castleman, 1982).

En 1971, un reportero del *New York Times* consiguió entrevistar a uno de los pioneros, *Taki 183*: “Simplemente es algo que tengo que hacer. Trabajo, pago mis impuestos y no hago daño a nadie... ¿por qué se van tras el chiquillo y no persiguen a los partidos que ponen calcomanías por todo el metro en tiempo de elecciones?”, respondió al preguntársele por qué lo hacía. Este joven vivía en la sección Washington Heights de Manhattan y trabajaba como mensajero, lo cual le permitía viajar a cinco condados de la ciudad, en donde pintaba su nombre y número de calle; lo hacía en todos los lugares por donde pasaba, incluyendo vagones, estaciones del metro y prácticamente toda la ciudad (*ibídem*).

Antes de él hubieron otros jóvenes como *Julio 204* de los cuales se aduce que *Taki 183* tomaría la idea. Tiempo después, muchos jóvenes se impresionaron y conmovieron al enterarse

del orgullo que le producía ver su nombre en el vecindario y fuera de él. Iniciaba así la competencia por la fama entre cientos de jóvenes que comenzaron a pintar trenes y edificios públicos por toda la ciudad. Se utilizaban, en principio, marcadores permanentes, pero posteriormente se prefirió el uso de pintura en aerosol, lo cual le daría mayor visibilidad a sus pintas, conocidas ahora como *tags*. Craig Castleman, por otra parte, sostiene que en Filadelfia ya existían expresiones de graffiti con anterioridad. *Cornbread*, una superestrella deportiva de Filadelfia, comenzó pintando todos los espacios por donde pasaba una joven que le interesaba. *Top Cat* quien dijera haber aprendido de *Cornbread*, viajaría a New York con el fin de encontrar un espacio de mayor competencia, aunque según relata, entre 1969 y 1971 se puede apreciar en el graffiti de Filadelfia un estilo bastante evolucionado (Castleman, 1982).

Entre los otros jóvenes pioneros se encuentran: *Fase II*, *Punto I*, *Bárbara* y *Eva 62*, y *Stay High 149*, *Top Cat* y *Cornbread*. Al comienzo únicamente buscaban que su nombre estuviera por todos lados, pero la propagación del graffiti hizo necesario desarrollar diferentes estilos y variaciones de las formas a quien deseara destacar; algunos escritores comenzaron a experimentar con los tamaños y colores, imprimiéndoles cada vez mayor complejidad; aquellos nombres que aparecían en lugares de difícil acceso convertían a sus realizadores en héroes (*Ibidem*).

En la evolución del graffiti se experimentaron diferentes tipos de colores, tamaños y formas de las letras, reflejándose en ciertos estilos que aun perviven:

Tags con “*outline*” (filete o línea de borde) iniciados por *Super Kool* y que más tarde *Phase 2* perfeccionó dando como resultado unas letras más gordas perfiladas y coloreadas: las *Bubble letters* o letras bomba. De aquí posteriormente nacieron los ya famosos *Throw ups* o vomitados, que como su nombre indica, son piezas espontáneas y de realización rápida. *Las Block letters*, o letras de bloque, otro tipo de letras, perfectamente legibles similares a los rótulos. Pero el afán competitivo va más allá, y la obsesión por conseguir popularidad y respeto llega a una complejidad artística tal que las letras empiezan incluso a ser difíciles de entender, culminando así en el estilo más genuino del Bronx: *wild style* o estilo salvaje.<sup>8</sup>

En la historia del graffiti neoyorkino se habla de dos personajes que por sus aportes cementaron las bases del graffiti; me refiero a *Super Kool*, *Fase II* y *Pistol 1*, quienes en este orden

---

<sup>8</sup> <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia1.html> (Consultado en septiembre, 2012).

realizaron y mejoraron las primeras “obras maestras” que después serían solamente “obras” y posteriormente se denominarían como “piezas”.

*Super Kool* se dio cuenta de que intercambiando una válvula convencional de spray de pintura por otra del tipo de los sprays de espuma o almidón con una abertura mayor, el spray de pintura soltaba mayor cantidad de la misma, cubriendo mayor superficie en menor tiempo, dándoles además un aspecto aterciopelado, y ello con una sola pasada. Armado con un spray de pintura rosa con la válvula modificada y otro de pintura amarilla con válvula normal, *Super Kool* se introdujo en el apartadero de la calle 221 y pintó su nombre en grandes letras rosas perfiladas con una línea fina amarilla. La obra resultante estaba un tanto torcida y la forma de las letras era algo irregular, pero era la pieza más colorida y espectacular de las realizadas hasta el momento en el metro de Nueva York<sup>9</sup>.



Ilustración 2. *Phase 2 Tag* con *outline*. Nueva York. Años 70s.



Ilustración 3. *Phase 2. Letras Pompa* o *bomba*. Nueva York, Años 70s.

---

<sup>9</sup> [http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia\\_nyc.html](http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia_nyc.html)(Consultado en septiembre, 2012).



Ilustración 4. *Quik y Sach. Throw ups.* Nueva York, Año 1982



Ilustración 5. *Seen. Block letters o letras de bloque.* Nueva York, Años 80s.



Ilustración 6. *Cen, Serve y Per. Wild Styles o estilo salvaje.* Años 90s.

Otro desarrollo importante en lo que se refiere al universo de estilos del graffiti fue la creación de la primera pieza en 3D (tercera dimensión) realizada por *Pistol 1*, graffitero de Brooklyn. Ésta consistía en su nombre pintado en letras rojas y blancas y sólo parcialmente perfiladas con una línea en determinadas zonas de la obra que le daban a la misma un aspecto tridimensional. Castleman describía la reacción de los demás escritores ante la obra tridimensional de *Pistol 1*: “todos deseaban hacer una pero pocos podían hacerla” (Castleman, 1982).

Pasado algún tiempo otros escritores empezaron a intentarlo, y luego eran muchos los que las hacían, incluso las mejoraban dándoles su toque personal. A partir de este momento, desde principios de los setentas hasta los inicios de los ochenta se desata la denominada “guerra de estilos” o *style wars*<sup>10</sup>, la cual, como su nombre lo indica, no tiene que ver con violencia, sino con el punto máximo de competencia estilística que se había desarrollado hasta ese momento. Entre los estilos que surgen para estos momentos se encuentran los “*top to bottom*”, iniciados por *Hondo* y *Riff*, el cual se refiere a una pieza que cubre un vagón metro de la parte superior a la inferior; los “*end to end*” que cubren de manera horizontal los extremos del vagón: los “*whole car*”, entendidos como las piezas realizadas ocupando el vagón en su totalidad y los “*married couple*” o “gusanos”, que son dos vagones pintados completamente.

En 1975, se habla de una regresión hacia la cantidad en vez de la búsqueda del estilo, se privilegiaban principalmente las bombas, o *bubble letters*. Cabe mencionar que en este desarrollo,



Ilustración 7. *Ces 3D* con diseño Wyld Style. Nueva York. años 70s.

finalmente, la pieza no desplaza a la firma o la *tag*; el debate entre la búsqueda de calidad o cantidad, siempre estará presente, como veremos, incluso hasta nuestros días. Es también en esta década que la competencia desemboca en las alianzas entre escritores. Es un momento muy importante, puesto que nos encontramos ante el nacimiento de las *crews* o grupos de graffiteros, cuyo objetivo es el de hacerse más fuertes y así conseguir el respeto de los demás. Hay que tener en cuenta de que el hecho de que haya más miembros de un mismo grupo poniendo el mismo nombre facilita el acto de “dejarse ver” (“*gettin’ up*”) (Castleman, 1982).

En la década de los ochenta, el futuro del graffiti se torna incierto, ante el incremento de la vigilancia y los métodos de seguridad del ayuntamiento de Nueva York, ayudado por la Transit Police Department (muros más altos, dobles alambradas, perros en cocheras y apartaderos, etcétera). Mientras tanto, en otras ciudades de los Estados Unidos también se comenzará a extender este graffiti con diferencias y similitudes con respecto al neoyorkino. Así mientras que en Los Ángeles existía un graffiti pandilleril, en la ciudad de California, muchos jóvenes vieron

<sup>10</sup> Documentales como *Style Wars*, retratan esta época dorada del graffiti y el hip hop neoyorkino

en el *hip-hop*, el graffiti y la *crew*, una opción diferente a las pandillas (Philips, 1999, citado en Anaya, 2002).

A mediados de los ochenta, el movimiento cultural y artístico del *hip-hop* dio al graffiti neoyorkino nuevos aires; muchos de los jóvenes deseaban ser parte de los cuatro elementos que engloba: los *MCs*, o maestros de ceremonia, los *Djs* que conforman el estilo musical del *hip-hop*; los *B-boys* que mediante el ritmo de los cuerpos expresan la cultura urbana, y el graffiti como la parte visual del movimiento. Sin embargo, aquellos tiempos dorados de los setenta no volverían a repetirse.

Francia fue uno de los principales escaparates o caminos que tomaría el graffiti norteamericano. Cuando este emigró de Estados Unidos por medio de jóvenes viajeros, se encontró en Francia con una tradición importante de arte callejero. En 1981, por ejemplo, *Blek*



Ilustración 8. *Stencil* realizado en San Cristóbal de Las Casas, 2010.

desarrolla una técnica conocida como *pochoir*, haciendo uso de un molde y un aerosol, actualmente conocida como *plantilla* o *esténcil*. Entre los que desarrollaron el graffiti al estilo neoyorkino se encuentran: *Epsilon Point* y *Bando*, quienes formaron la *crew Bomb squad 2* con otros graffiteros neoyorkinos, *Scam* y *Graf 2*. Para finales de los ochentas y principios de los noventa ya existía una producción amplia en diversas ciudades europeas (Basin, 1995, citado en Anaya, 2002: 66).

La llegada del graffiti a México es difícil de definir con exactitud. No obstante, algunos trabajos argumentan basados en entrevistas, que llegaría vía Tijuana, ciudad ubicada en la línea fronteriza con Estados Unidos; más tarde, se extendería con dirección hacia el centro del país, pasando por las ciudades de Guadalajara (en donde se constituyó la *old school*, dando lugar a los primeros estilos de *tags* o firmas y por ende, los primeros *taggers*); Aguascalientes y Ciudad Nezahualcóyotl, siendo esta última considerada la cuna del graffiti en México, al ser el espacio en donde se empezaron a organizar *crews* con jóvenes que llegaban de Guadalajara (ADLC, arte de la calle; ADG, artistas del graffiti y STK, *Street Target Kings*). Estas serían la referencia del graffiti que surgiera en otros estados de la república mexicana (Anaya, 2002; Mendoza, 2011).

Cabe hacer mención de la diferencia que existe entre el graffiti surgido en la década de los ochenta en la zona fronteriza norte de México (específicamente Tijuana) y el graffiti que

conocemos ahora. El primero puede ser caracterizado por un fuerte contenido territorial vinculado a las pandillas y al barrio, con escaso desarrollo y diversidad en su composición técnica, mientras que el segundo se puede describir como una práctica que permite la individualidad además de lo grupal, mediante el *tag*; con una composición técnica diversa, que constituye además espacios de socialización para sus integrantes mucho más allá del barrio; este último es el que nos ha interesado conocer en esta investigación

## 2.2 Hacia una genealogía del graffiti en San Cristóbal de Las Casas

Del mismo modo que en el caso nacional, es difícil señalar con exactitud el momento y lugar exacto en que nació el graffiti en el estado de Chiapas. Sin embargo, con base en las entrevistas realizadas con graffitero(a)s es posible rastrear sus inicios a mediados de los noventa del siglo pasado, en meses posteriores al levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), una coyuntura en la que surgieron en diferentes ciudades de Chiapas, tales como San Cristóbal de Las Casas y Tuxtla Gutiérrez, consignas políticas escritas con aerosol y algunas firmas o *tags*, de manera muy aislada.

En este contexto surge el graffiti en San Cristóbal de Las Casas, en paralelo a otras identificaciones, identidades o estilos juveniles, que hemos venido definiendo como *culturas juveniles*; específicamente hablamos de los jóvenes *skates* quienes ejecutan maniobras en patineta; los *bmX*, quienes practican acrobacias en bicicleta y los *B-boys*, quienes bailan al ritmo del *hip-hop*. Estos jóvenes se hacen visibles congregándose en distintos puntos de la ciudad, principalmente en el Parque Central (Dr. Manuel Velazco Suárez), el kiosco de este mismo parque, la escalera del Templo de la Merced y la “Plaza de la Paz”, ubicada frente a la Catedral de la ciudad.

El graffiti en ese entonces era una práctica incipiente, se realizaban, según relata *Orbe*, únicamente *tags* y *bombas*, las cuales eran trazadas, sin relleno o fondo. Un joven que llamado *Eliot*, fue uno de sus precursores. Sin embargo, pronto, la llegada de graffiteros como *Aser 7*, *Joker*, *Kone*, *Humo*, *Venus* y *Coka*, integrantes de *crews* de la ciudad de México, ampliamente reconocidos en la escena graffitera nacional, impactaría en gran medida la mirada que algunos jóvenes sancristobalenses tenían del graffiti, al presentarles algunas de las posibilidades que este permitía; así lo revelan las entrevistas sostenidas con integrantes y ex integrantes de diferentes *crews*:

En San Cristóbal, tuvimos la oportunidad de tener de maestro a uno de los graffiteros más emblemáticos de la escena mexicana: El *Coka*. Él marcó la diferencia en el nivel del graffiti que se hacía en una ciudad tan pequeña como Sancri (Speck).

...antes del 95 vinieron del Distrito Federal dos graffiteros muy buenos, que se hacen llamar *Kone* y *Coka* de la NET crew... vienen y ponen un local en San Cristóbal, empiezan a hacer aerografía, empiezan a hacer graffiti, y ahí fue donde yo me di cuenta de qué era el graffiti, a qué se dedicaban y todo este asunto, aunque ellos lo hacían de manera no muy frecuente, porque había miedo de si la gente iba a dar permiso, o [iban a] tener problemas con la ley o cosas así... *Kone* fue él que era así como su alumno, sí tenía buen estilo pero tenía otras perspectivas, vivía al día, no sé... era más alivianado (*Orbe*).

...aquí sí se movió un chingo de banda, el *Aser 7*, el *Coka*, de la mera banda pesada, pero cuando yo estaba morro ellos estaban rucos, cuando yo estaba empezando a ver eso en la primaria, esos weyes estaban en la prepa o terminándola... (*Freak*).



Ilustración 9. Aser 7.

Otra influencia que definiría el rumbo del graffiti en San Cristóbal fue el contacto que algunos jóvenes tuvieron con ciudades como el Distrito Federal. De este modo *Speck*, *Anibal*, *Muro*, *Uva*, por la relación que mantenían con el graffiti de la ciudad de México, resultaron pioneros en la historia del graffiti local. No pasaría mucho tiempo para que otros jóvenes sancristobalenses fueran influenciados y adoptaran la práctica del graffiti, constituyendo con ello, nuevas organizaciones juveniles de graffiteros (*crews*), entre ellas, sobresalen: la FAK<sup>11</sup>, la

---

<sup>11</sup> Finge, ataca y corre

HI<sup>12</sup>, la NS<sup>13</sup>, la ENK, la TANK, consideradas hoy día como “la vieja escuela” del graffiti en San Cristóbal.

La FAK, junto con la ENK, fueron las primeras *crews* de la ciudad; representaron en su momento la vanguardia del graffiti en la ciudad de San Cristóbal, dado que sus integrantes comenzaban a innovar con nuevos estilos cuando aun la mayoría de jóvenes se limitaba a la realización de *tags* o firmas y letras *bomba* o *bombas*. Así mismo existía una fuerte rivalidad entre ambas *crews*, la cual se disputaba en el campo de batalla del graffiti: la ciudad. Se trataba de una competencia donde lo más importante era ver quien “rifaba más,” esto mediante el mayor número de *piezas* y mejor calidad en los trazos, algo similar a lo que se denominó líneas arriba “*style wars*”. *Speck*, quien fue miembro de la FAK nos comenta lo que representaba el nombre de la *crew* y cómo se reflejaba en sus acciones:

El significado “oficial” [de la FAK] es “Finge, Ataca y Corre.” Esa fue nuestra filosofía por mucho tiempo. Era nuestro grito de guerra. Una vez pintamos ilegal de esta manera: salíamos de unos XV años, todos veníamos de traje. Fue cuando nos preguntamos “¿Quién desconfiaría de alguien de traje?” Sacamos los aerosoles y pintamos en la parte de arriba del auditorio de basquetbol, ese que queda a un lado de la policía. Nadie nos peló... (*Speck Malacara*).

En diferentes entrevistas también se constata el hecho de que la FAK y la ENK fueron de las primeras *crews* en San Cristóbal de Las Casas, para *Freak* sus miembros además de demostrar estilos innovadores en relación a lo que se venía haciendo, “traían bastante teoría, bastante intelectualidad o ideología; el graffiti que hacían tenía mayor causa social”. Estos jóvenes —los integrantes de FAK y ENK— se relacionaban con un movimiento cultural más amplio, denominando *hip-hop* del cual hablaremos más adelante. Éstas, junto con otras *crews* como la HI, comenzaron a reunirse en el kiosco de la Merced, para practicar *break dance*, y poco a poco el movimiento fue creciendo.

La HI es otra de las *crews* pertenecientes a esta primera escuela del graffiti en San Cristóbal. Esta continua en activo, siendo una de las más destacadas, tanto por su número de integrantes (*Nose, Aspa, Punker, Trato*), como por la presencia que siguen teniendo en la escena del graffiti local. *Trato*, uno de sus integrantes, nos describe sus inicios y la importancia de la relación con otros jóvenes. Sus primeros diseños o bocetos tenían que ver con letras góticas, metalúrgicas y

---

<sup>12</sup> Hombres imparables, indomables...

<sup>13</sup> Nunca Sombras

medievales, empero, al principio, se trataba de una mera distracción de los problemas familiares. Tiempo más tarde, teniendo como influencia a su hermano mayor y a los amigos del barrio, se le presentó la oportunidad de conocer lo que implicaba incorporar a su vida, e incorporarse, al mundo del graffiti:

...empezó cuando salí a la calle; ahí encontré la forma de distraerme de lo que pasaba en la familia, porque uno viene de un núcleo familiar con un contexto medio descoyuntado, enfermizo y tiene que despejarse el chico... y se sale y empieza a ver algunas líneas, algunas pintas, le empiezan a llamar la atención, claro. Así empiezo a ver que vendían revistas y empiezo a ver que a mi cuadra vivían unos amigos de la infancia que son del D.F., el Cristian y Aníbal, en ese entonces se van al D. F. [Por otro lado,] mi hermano conoce en sí el graffiti, empieza a ver unos chavos que pintan, entonces a mi me empieza a inducir lo que el hermano hacía, moviéndome también el corazón, la inspiración chida. Pasa el tiempo, regresan los chicos y traen *tags*, cuadritos en vidrio y pinturas; me empieza a llamar la atención y le digo: “oye, enséñame a pintar”. “Sí, pero mañana tráeme \$50 varos”. ¡Sobres, no hay pedo! — como es ese deseo de pintar, cosa que no se aprende en la escuela—. Me dijo: “tráeme \$50 varos y 2 aerosoles.” [Respondí:] Sobres, y me fui. Eran como a las 8, llego, [y me dicen] “tu libreta compa.” Pero yo ya me había inspirado de otras personas, letras góticas, metal, metalúrgicas, medievales, pero no le encontraba ese lineamiento en el paralelismo que me hubiera yo encontrado en ese punto para decir: esto es lo mío, hasta que me conocí a estos batos. [Me dijeron:] “¿Qué quieres pintar?”, pero yo no sabía de tag, ni sabía como nombrarme; no iba a ser de Fredy hasta este entonces. “¿Te late, Home?” “Sale pues, Home”... Mi carnal, es otra historia, no, pero también le dan su tag. [Entonces] salgo pues, mis primeras pintas sin válvula, sin nada ya y ahí empezó todo... (*Trato*).

En ese entonces, *Trato* tenía 14 años, de eso tiene ya una década aproximadamente. Con lo que aprendió, comenzaba a forjarse camino haciendo *tags*, después *bombas* y posteriormente rostros y otro tipo de *piezas*, conociendo e incursionando también en los cuatro elementos que engloba la cultura *hip-hop*. De esta manera lo que un día comenzó con el afán de olvidarse de cualquier problema, seguiría adelante;

[...] cada bandita empezó a hacer su crew, porque veníamos de diferente crew; conoces tu círculo social, y a tus amigos, tus camaradas, tus compas; ves que son los mismos que están ahí, ellos mismos conocen otros amigos y así se entrelazan como una rama, y ellos mismos fundan otras crew [...] HI es: hombres insuperables,

invencibles, indomables, inigualables, tiene un chingo de indefiniciones, pero no dejamos de ser hombres aunque sea locos. En ese entonces empiezan a venirse todos, ese concepto de decir que nosotros éramos los primeros casi, mi carnal empieza a dejar esto y se clava en el *break dance*, otros batos en el rap yo me clavé en el graff, más que en otros, empíricamente, porque nunca fui a ninguna escuela [...] (Trato).

Por otro lado, *Orbe*, de la NS o NSK, nos describe cómo, paradójicamente, su primer contacto con el graffiti, fue propiciado por un profesor, quien lo castigó, junto con otros amigos, por unas firmas o *tags* que existían detrás de la puerta del salón de clases, sin ser ellos los verdaderos artífices. Esto le despertó un primer interés por conocer más sobre estas pintas, el cual se incrementaría cuando en 1995, aproximadamente, conoció a *Kone* y *Aser 7*, dos graffiteros pertenecientes a la *Net Crew*, quienes se encontraban de visita por la ciudad. Observó entonces la aerografía que realizaban y con el deseo de aprender algo tomó su libro de dibujos o *black book* y fue a unos cursos que ofrecían. Sin embargo, señala, no haber aprendido nada, pues la intención de ellos era más bien sacar dinero. No fue hasta la experiencia que tuvo con el graffiti en el Distrito Federal cuando se sintió trastocado por la manera en que estos eran plasmados en los muros de la ciudad:

[...] en el 98, 99 que viajo por primera vez al DF [...] abriendo la puerta, enfrente de la casa, cruzando la calle, veo un graffiti, no era un mural, era una piececita, un comic, y yo quedo impresionado, cruzo la calle y voy a ver más de frente la pinta y lo que a mi me asombró eran las líneas delgadas, los tonos, las luces, todo eso que tenía: los detalles. ¡Órale, le voy a tomar una foto! —dije— y en lo que me volteo para comprar las pilas, veo que por cada 3 o 4 casas una pinta, 3 o 4 casas una pinta... entonces fue para mi fue impresionarme, me llamó demasiado la atención.... Entonces, [cuando] nos subimos al camión y durante el recorrido iba viendo piezas, era lo que más me llamaba la atención de la calle [...] regreso con otra perspectiva, y esos cuadernitos que tenía, pasan a ser solo material de recuerdo... los archivo y comienzo a hacerme de otras libretas de dibujo pero ahora ya va enfocado a la calle y cosas así... a lo urbano... tomando el ejemplo de lo que yo vi [...]

En un segundo viaje de *Kone* y *Coka*, durante una exposición que hubo en los muros de “El Cubito”<sup>14</sup>, *Orbe* se animó a participar junto con un amigo suyo apodado *Hate*. Juntos,

---

<sup>14</sup> Predio ubicado en el Barrio de San Diego, en San Cristóbal de Las Casas.

decidieron emular una de las piezas que había observado en Distrito Federal. En este evento acudieron personajes del graffiti famosos como *Aser 7*, *Joker*, *Sketch*; así como también los dueños de la revista *Illegal Squad*, quienes les prometieron publicar su obra. Aun cuando reconoce que en este evento la obra no quedó como querían, recibieron críticas positivas, lo cual los motivó a seguir adelante, mejorar su estilo y conocer amigos con los mismos intereses.

[...]voy conociendo a otros camaradas como el *Ektbo* y *Hurto* [...] hicimos una crew, una agrupación de graffiteros, y comenzamos a pintar con la insignia NS en ese entonces ... primero nace la idea de NS por un grupo de RAP español, ya [después] le buscamos un significado a NS, algo que nos gustó mucho fue el significado de no querer ser algo opaco como personas, nosotros no somos sombras, somos chavos que pensamos; esto, proponemos esto, con el paso del tiempo ya le vas agarrando mas sentido al significado de la *crew* y te identificas[...] (*Orbe*).

*Ektbo* o *Xoabark*, actualmente perteneciente a la *TANK Crew*, nos relata la manera en que se inicia, también influenciado por su hermano, pero también por *Hurto*, quien a la vez le presentó a los ya mencionados FAK (*Muro*, *Reo* y *Speck*).

[...] empecé a abocetar por allí del 2000 más o menos, cuando empezaba a sacar trazos y todo, porque mi hermano pintaba, me empezó a gustar lo que hacía, o que veía en sus libretas, todo eso...y ahí empezó el gusto. Desde morro me gustaba pintar mucho, yo agarraba los libros y dibujaba lo que encontraba en los libros, de hecho, agarré el graffiti como desmadre pero ya luego uno se va dando cuenta de que es, lo que puede ir haciendo con la técnica; agarras hasta maña para agarrar la lata, el dedo agarra cayo pues, y te vas dando cuenta de todo lo que puedes hacer y ya no se conforma uno con un pedazo de papel, ya no es lo mismo a hacerlo en un papel, un cuadro, a hacerlo en la pared, y hacerlo con muchos botes, le agarras cariño a todo esto.... Ya en la prepa me junté con unos amigos, con un amigo que pinta, *Orbe*, y con un amigo que pintaba, *Hurto*, que ya llevaba un rato, empezamos a abocetar, a darnos tips y todo.

Mi primera pinta fue por el 2002 o 2003, después empecé a conocer gente que también pintaba pero por lo regular era hacer puros tags, puras bombas, líneas, firmas... Empecé con los tags como todos, después un poquito mas complicado, las bombas, y a chingarle aunque sea en el boceto, a mejorar lo que hacías, de ahí comencé a conocer con más banda que ya llevaba un rato, comencé a salir con los FAK, nos hicimos amigos, y empezamos a salir a pintar de ilegal primero, lo que hacen todos, ellos ya llevaban más rato pintando, ya hacían bombas más elaboradas,

no estoy seguro si fueron los primeros, pero desde que yo me acuerdo existían dos crews, la ENK y la FAK, que sonaban, traían pique, ¡pero pique!, de graffiti [...] (*Ekeho* o *Xoboark*).

*Freak* y *Darek* quienes comenzaron poco tiempo después de la formación de la “vieja escuela” en San Cristóbal, nos describen sus expectativas al entrarle al graffiti, un campo que ya entonces estaba organizado de una manera particular. *Freak* enfatiza cómo las pintas que observa en la calle le intrigan, cómo le surge el deseo por conocer de cerca los procesos que le subyacen, a sabiendas de que todo este mundo o *campo* lo encontraría en algún momento.

La neta, yo siempre dibujaba, desde que tengo memoria, pero siempre tenía deseos, lo que siempre dibujé fueron deseos, por ejemplo que estuviera bien la familia... me preocupaba siempre, de niño no es que no te des cuenta de las cosas, tu forma no la toman en serio porque eres niño, no te toman en serio tus pensamientos, ni tus sentimientos. [Pero] de niño siempre era como esa tensión de que mis papas se separaran, porque no sabes para donde vas a jalar, siempre eso fue constante del querer tener a mi familia y que estuvieran bien, pero conforme vas creciendo, el mismo contexto en el que te vas desarrollando hacen que tu forma de vida se complique, vas creciendo y las cosas van cambiando, se complican, ya no es tan fácil como cuando eras niño, que tenías a la mano las cosas, ahora tienes que buscarlas y hacerte un camino...

Yo empecé a dibujar solo, ya el graffiti en la secundaria; me topé al *Trato* y su bandita, sus compañeros, yo ya traía esa idea de que entrando a la secundaria me iba a topar con ese mundo, pero no es lo mismo [saber] que te lo vas a encontrar a estar dentro, de encontrarte adentro y mantenerte adentro, porque no puedes mantenerte sin hacerlo, no sé cómo explicarlo pero es así... en la secundaria del estado, mis primeros tags fueron cuando estaba en sexto de primaria, desde que estaba morro... cuando vivía en la Francisco León, en la mera esquina de donde yo vivía, había un rostro de una mujer, estaba bien verga, pero no me fijaba en aquel tiempo de quien era, ya habían rostros, creo que era del *Kome*, alguien de esos weyes pesados; cuando yo tenía como 6 años, yo decía qué chingón se ve, pero no es lo mismo verlo y luego hacerlo [...] te intriga de decir: “a la verga, ¿cómo es su proceso?,” esa es la curiosidad, de ¿cómo lo harán, qué pensarán al hacerlo, qué quiere decir? Muchas veces es demasiado abstracto para entenderlo de un vistazo y por eso se desprecia; en nuestros tiempos es lo que pasa, no hay tiempo para detenerse a meditar, a analizar las cosas, pensarlas...

Luego, en la secundaria empecé a hacer bombas pero porque también en mi salón tenía un compañero que es de Puebla, y como allá hay de a madre graffiti y ya ese wey ya hacía sus bombas, me empecé a juntar con él, y ese wey conocía más banda; y también yo solito me fui abriendo camino practicando eso. Sí, yo siempre fui autodidacta... después conocí al *Saca* y al *Chispa*, saliendo de la secundaria, en el 2005, ya algunos hacían estencil, estaban pesados... el *Saca* y el *Restos* [son] quienes armaron la crew ER, aprendieron con el *Reo* con el *Muro* que llegaron del D. F, de la FAC... (*Freak*).

*Darek*, integrante de la EC (*Escuadrón Creyente*) por su parte, nos describe, al igual que todos, una inclinación hacia el dibujo pero también el doble reto que representó para ella el poder hacer cosas que en apariencia, únicamente estaban reservadas para los graffiteros. Nos revela un campo donde la presencia de mujeres ha sido y es mínima y en donde muchos de los graffiteros se muestran renuentes a aceptar que esto cambie:

Desde chica he tenido la inquietud de hacer dibujos, poco a poco se fueron haciendo mejores, fueron tomando más forma, porque al principio todo el mundo comienza haciendo sus ondas, como de amor que ya son vistas, pero con el paso del tiempo vas adquiriendo el conocimiento y vas diciendo que quieres hacer algo propio, que nazca de mí, que de alguna manera sea mío, que no lo estoy copiando ni robando, sino que lo estoy sacando de mí. Es algo bonito porque ves tu obra y dices: tengo la capacidad, no tengo que estar sacándolo de algún lado o robándolo... cuando pinté por primera vez, fue cuando iba en la secundaria, vi a unos cuates que pintaban y que no había ninguna mujer; y dije yo también, para mí fue un reto, porque no habían mujeres, tal vez de ciertos tiempos había uno o dos pero no, nunca que hicieran cosas así, que empezaran con lo mínimo o cosas así. Pero estuvo muy bien, fue un reto doble competir contra hombres, porque siempre los que ocupan el escenario son los hombres, muchas veces fue de “tu, ¿cómo vas a poder pintar?, mejor enjabóname los botes porque yo sí sé”. Se da mucho pero desgraciadamente ellos no dan la oportunidad para demostrar que tú también puedes, el problema es que si tú también te dejas y dices que no puedes, das un paso para atrás (*Darek*).

### 2.3 El graffiti como producción sociocultural situada en San Cristóbal de Las Casas

Las producciones culturales juveniles como el graffiti, si bien provienen de matrices culturales ajenas a México, impulsadas por la globalización cultural, se insertan en un espacio local, en el cual los sujetos construyen desde sus propios marcos interpretativos. Por lo tanto conviene abordar brevemente, fenómenos históricos y contemporáneos que han venido transformando a la urbe y las relaciones entre sus habitantes.

La antañona ciudad de San Cristóbal de Las Casas se ubica en el centro del estado de Chiapas, al sureste de la República Mexicana. Históricamente ha sido el centro social, cultural y político de la región denominada actualmente como Altos II Chiapas. La construcción de la ciudad se remonta a 1524, momento en que Luis Marín encabezara la primera exploración española y a 1526, cuando las autoridades españolas otorgaron títulos de encomiendas sobre los pueblos de la región.

La fundación de la ciudad se le atribuye a Diego de Mazariegos según consta la carta fundacional redactada con fecha 31 de marzo de 1528. En 1531 se establece en la región una nueva provincia con capital en Ciudad Real, hoy San Cristóbal de Las Casas. Esta entidad política-administrativa abarcaba los territorios habitados por zoques, tsotsiles, tseltales y tojolabales de Chiapas y quedaría sujeta a la autoridad de la Capitanía General de Guatemala la cual a su vez era gobernada por Pedro de Alvarado.

A propósito de su traza urbana primigenia, Andrés Aubry (1991), señala que la concentración de los grupos étnicos en la entonces periferia de la ciudad obedece a un ingenioso, útil y en cierta medida improvisado sistema de defensa<sup>15</sup>, implantado en un contexto de escasez de recursos económicos y un clima de violencia. La organización espacial que los

---

<sup>15</sup> El sistema de defensa colonial se conformaría de la siguiente manera: en primer lugar por el espacio, ocupando únicamente el punto central del valle dejando grandes extensiones de zacatales, lagunas y ciénagas al descubierto con el fin de divisar a los intrusos; en segundo lugar, el centro se mantenía sitiado por dos ríos entonces caudalosos y limpios: el Amarillo y el Fogótico (incluso prohibieron a dominicos construir puentes); más tarde constituyeron una tercera línea protectora regalando terrenos a indígenas aliados (mexicas y tlaxcaltecas) para construir los primeros barrios vigías; a partir de 1546, les obsequiaron terrenos de cultivo entre río y barrio, “construyendo” así su cuarta protección; entre los barrios indígenas y las escasas cuadradas del centro residencial español prohibieron toda construcción. Un cinturón verde constituía el último colchón protector de la nueva ciudad. Finalmente los conventos religiosos: mercedarios (1537) al poniente, dominicos (1546) al norte, y franciscanos (1577) al sur, representaron una última defensa diplomática, porque a estos religiosos les competía exclusivamente la atención al campo indígena, mientras los seculares se dedicaban por completo al servicio del centro español (Aubry, 1991: 19).

conquistadores dieron de inicio a Ciudad Real comenzaría a definir un modelo de “ciudad dual” con un centro español y una periferia indígena (Aubry, 1991).

De manera que la *ciudad dual* puede ser entendida como la organización socioespacial de San Cristóbal de Las Casas que produjo una dinámica social particular, entre el amplio mosaico de grupos étnicos<sup>16</sup>, españoles, criollos y posteriormente mestizos, ubicando a los primeros en una periferia o subalternidad social y a los segundos en una posición dominante. Estas pautas seguirían reproduciéndose en los próximos siglos.<sup>17</sup>

En términos generales, hablar de la historia de San Cristóbal de Las Casas es hablar de conflictos interculturales; reducciones<sup>18</sup> de poblaciones indígenas; Leyes de Indias<sup>19</sup> que no se respetaron a cabalidad; catástrofes naturales, epidemias y crisis económicas que han acosado históricamente a la ciudad; explotación de la mano de obra indígena; refugio de comunidades aledañas, entre otros fenómenos. En medio de todo esto, sus pobladores han ido definiendo sus identidades y la de la ciudad misma.

Con el paso de los siglos, la población se conformaría por: blancos, indígenas, negros, mulatos y mestizos; a la par el número de españoles y criollos iría en decremento, desdibujando su presencia en la urbe. En los albores del siglo XX, las relaciones sociales en la ciudad seguían correspondiendo al modelo dual. Hasta antes de 1994 era común que los indígenas se bajaran

---

<sup>16</sup> Desde 1536, cuando se presentó un descenso en la población, existió la necesidad de traer mujeres mexicas, tlaxcaltecas, zapotecas, mixtecas, quichés, tsotsiles, tseltales y zoques, con quienes los hombres indígenas formarían los barrios periféricos.

<sup>17</sup> Por otro lado, también influirá en un crecimiento urbano sui generis: “hasta la mitad del siglo XX, o sea en el transcurso de 420 y tantos años (sic), la urbe creció de manera centrípeta, primero por conurbación de los barrios entre sí, y después por conurbación de los barrios con el centro, sin ampliar el círculo urbano, invadiendo progresivamente el último colchón protector de su cinturón verde interior” (Aubry, 1991:22).

<sup>18</sup> “...las reducciones fueron dotadas de tierra y se les permitió promover acciones de justicia y escoger a sus autoridades [...] a los españoles les permitieron obtener tierras encomendadas a título personal naciendo las haciendas en las cuales las comunidades pagaban tributo al funcionario real, daban servicio al terrateniente, y también les eran impuestas algunas actividades productivas y se les obligaba a comprar ciertos bienes de consumo” (*Ibidem*). Sin embargo, los pobladores tsotsiles una vez aplicadas las Leyes de las Indias reconocerían la importancia y las ventajas que tenía pertenecer e identificarse con un grupo étnico, pues con ello las personas se hacían merecedoras de ciertos derechos dentro de sus comunidades, gozando de cierta autonomía en términos de organización y representación ante autoridades españolas.

<sup>19</sup> Las Leyes de Indias son un conjunto legislativo promulgado el 20 de noviembre de 1542 que pretendía mejorar las condiciones de los indígenas de la América española, fundamentalmente a través de la revisión del sistema de la encomienda (la cual era la institución encargada de organizar la fuerza laboral indígena que era la que generaba la riqueza entre la mayoría de peninsulares).

de las banquetas “cediéndolas” a los habitantes mestizos o ladinos, como marcaba la norma colonial. Sería hasta las últimas décadas del siglo XX en que San Cristóbal de Las Casas dejaría experimentar un conjunto de profundas transformaciones sociales.

Las diversas transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales en diferentes niveles (el local, el nacional y el global) han trastocado la composición de su población y la manera en que ellos se relacionan en y con el espacio. Entre los principales factores de cambio se encuentran:

**a) La migración del campo a la ciudad.**

La población de San Cristóbal de Las Casas asciende, según el Censo de Población y Vivienda del 2010, a 185,917 habitantes, cinco veces más que los que habían en 1950 (32,054). Uno de los principales factores es que la ciudad, como en siglos anteriores, juega un papel receptor de poblaciones indígenas y de poblaciones aledañas. En el 2005, según el II Conteo de INEGI, el 22.29% de la personas de 5 años y más hablaban alguna lengua indígena (básicamente tsotsil y tseltal).

Desde las últimas tres décadas del siglo XX esta recepción se incrementó debido a las olas de migración forzada en la región, producto de la violencia desatada por supuestos motivos religiosos. En la década de los setenta, la primera oleada de migrantes indígenas provenía, principalmente, Chamula, municipio que ocuparía los primeros lugares de violencia por intolerancia religiosa a nivel nacional. Estas personas llegaron en calidad de refugiados a la ciudad y años más tarde fijaron su residencia definitiva.

En las décadas siguientes, los conflictos y el grado de violencia se incrementaron, aunado a la crisis financiera del campo. Esto dio como resultado nuevas migraciones. Las redes de parentesco establecidas con los primeros migrantes que llegaron a la ciudad, representaron una opción para escapar de la violencia y encontrar un trabajo en la ciudad con mejores posibilidades de sobrevivencia que en el medio rural. En medio de estos procesos, diferentes líderes y organizaciones religiosas y sindicales han tenido un papel importante, principalmente, a partir del levantamiento zapatista, cuando reconocieron que la coyuntura era propicia para

impulsar las demandas de los nuevos indígenas urbanos que antes no habían encontrado cabida<sup>20</sup>.

Lo migrantes indígenas se establecieron en colonias o barrios populares en la periferia de la ciudad, principalmente en las que se localizan en la zona norte. En muchos casos, estos asentamientos fueron “irregulares”, por lo que más tarde solicitarían la legalización del uso de suelo, comprando los lotes ocupados a bajo costo y, más tarde, organizándose para generar nuevas demandas en materia de servicios básicos. La presencia de inmigrantes de zonas rurales en la ciudad constituye un fenómeno estrechamente vinculado a la transformación urbana y los cambios en el tejido social de la población (Aubry, 1991; Palacios, 2009; Rus, 2009).

**b) El levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).**

En las primeras horas del año 1994 el Ejército Zapatista salió a la luz, tomando las presidencias municipales de Las Margaritas, Altamirano, Candelaria, Ocosingo y San Cristóbal de Las Casas. El estado de Chiapas captaría la atención de un número importante de nacionales y extranjeros, muchos de los cuales fijaron su residencia temporal o definitiva en esta ciudad, desarrollando una variedad de actividades que desde luego también han incidido en las dinámicas socioespaciales. La vida cotidiana de los habitantes de San Cristóbal de Las Casas no volvería a ser la misma.

Entre las actividades que estos nuevos habitantes realizan, destacan la docencia, la investigación, la cultura y el comercio formal; muchos más se desempeñan como ministros de culto, profesionistas, técnicos, en cargos de confianza, corresponsales, artistas, estudiantes o miembros de organizaciones no gubernamentales. Con respecto a los que se dedican al comercio formal, se puede señalar que la mayoría tiene establecimientos en donde se ofrecen alimentos y bebidas, artesanías, hospedaje, ropa o zapatos, librerías; mucha más gente produce artesanías que vende de manera formal o informal (INM, 2007, citado en Palacios, 2009).

---

20 En este contexto, los diferentes líderes y organizaciones jugaron un papel importante; entre otras acciones expandieron los puestos que tenían en el mercado municipal a los estacionamientos y las aceras de los alrededores, estableciendo más tarde su propio mercado y meses más tarde, apoyaban la primera invasión de tierras baldías en el noreste de la ciudad. Se trataba de un escenario complejo en donde el Estado, que no quería echarse encima más fuerzas sociales, particularmente indígenas, realizó intentos fallidos para recuperar los espacios, y cuando hubo indicios de que no lo lograría, se suscitaron nuevas invasiones o asentamientos irregulares en la zona norte de la ciudad (Rus, 2009).

### c) Las nuevas comunicaciones

Los nuevos medios de comunicación como la Internet han jugado un papel fundamental para la población de todo el mundo. En San Cristóbal no fue la excepción, pues desde un principio los jóvenes, vieron en la red, la posibilidad de acceder a nuevos contenidos culturales, que anteriormente se antojaba difícil conseguir en la ciudad. El número de establecimientos que ofrecen el servicio ha ido creciendo exponencialmente y el precio promedio ha disminuido notablemente<sup>21</sup>.

Otro factor de cambio es la extensión de la infraestructura carretera, específicamente la relativamente nueva autopista que une a San Cristóbal y Tuxtla Gutiérrez inaugurada en el año 2006, la cual une más eficientemente las regiones Altos y Centro, pues el traslado que anteriormente era de 2 horas actualmente se realiza en un promedio de 40 minutos. Esto ha permitido que las actividades de la población de ambas ciudades, ya sea de tipo recreativas o laborales, se modifiquen en gran medida.

### d) Sector Turismo

En lo que cabe al sector turismo, San Cristóbal de Las Casas desde el año 2003, forma parte, junto con otras 49 localidades, del Programa Federal “Pueblos Mágicos”, el cual según la página oficial de la Secretaría de Turismo persigue alcances muy amplios:

entre otros: resaltar el valor turístico de las localidades en el interior del país, para estructurar una oferta turística innovadora y original, que atienda a una demanda naciente de cultura, tradiciones, aventura y deporte extremo en escenarios naturales, o la simple, pero única cotidianidad de la vida rural...

[www.sectur.gob.mx/es/sectur/sext\\_Pueblos\\_Magicos](http://www.sectur.gob.mx/es/sectur/sext_Pueblos_Magicos)

Este proyecto ha sido impulsado por el Gobierno Federal Mexicano desde el año 2000, con el fin de fomentar un turismo sustentable según los acuerdos de la Agenda 21, la cual ha sido producto de las diferentes cumbres mundiales sobre Turismo Sustentable. Este Programa como veremos más adelante aunado al conjunto de transformaciones vertiginosas que hemos

---

<sup>21</sup> Según Edgar Sulca en el año de 1997 solamente existían 2 *cybercafés* instalados en la calle Real de Guadalupe (ahora Andador Guadalupano), donde se concentra la mayor afluencia de turistas y el costo aproximado era de \$40 pesos por hora; ya en el 2001, existían alrededor de 43 y el precio ya se había diversificado.

esbozado, impacta en la conformación del paisaje urbano pero también implica fuertes consecuencias en términos de la construcción social de los espacios

Concluimos el apartado enfatizando que la practica del graffiti se presenta en un contexto de transformaciones vinculadas a las dinámicas poblacionales y espaciales en San Cristóbal de Las Casas. Los jóvenes desde las décadas de los noventa del siglo pasado se hacen ver a través de emergentes prácticas y productos socioculturales en la ciudad. Podemos sostener que quienes se han ido identificando y se han adscrito al *campo del graffiti* encuentran lógicas ya establecidas por toda una escuela, que funcionan de manera más o menos constante. “La vieja escuela” de San Cristóbal de Las Casas aprendería estas formas, estilos, ideologías y códigos de representantes reconocidos de la escena graffitera nacional, *Kone* y *Coka*; mientras que aquellos que les segundan se apoyarían de ambos referentes, los nacionales y locales.

Los jóvenes graffiteros desarrollan una sensibilidad, habilidades e inclinación por el dibujo, desde edades tempranas, por medio del cual, expresan sus frustraciones, miedos, angustias, preocupaciones pero también sus anhelos y sus formas de mirar y posicionarse en el mundo ante circunstancias específicas. Esto los convertirá en graffiteros potenciales. Sin embargo, para convertirse en tales, habrá que adscribirse al campo del graffiti, mediante la construcción de una identidad graffitera, de manera intersubjetiva con otros jóvenes graffiteros.

Las organizaciones de graffiteros, o *crews* que se configuran, representan la posibilidad de socializar los códigos, habilidades, estilos, ideologías y otros tipos de capitales valorados al interior del graffiti. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de la importancia de las *crews* en la construcción intersubjetiva del sujeto graffitero. En un principio, la lógica de la competencia por el reconocimiento o el estatus es clara. Sin embargo, en la medida en que el joven graffitero logra posicionarse y ser reconocido en el campo del graffiti, producto de un camino de dedicación en la adquisición de capitales, éste adquiere una visión más amplia de las posibilidades de socialización; expresivas; catárticas y de participación política que esta práctica le ofrece, llegando incluso a innovar las formas “tradicionales”, o el *habitus*, del graffiti.



## Capítulo III

### El graffiti: producto cultural y productor de identidades, estilos y socialidades juveniles

Hasta aquí hemos planteado al menos dos ideas: la primera es reconocer la parte activa que los jóvenes tienen en la construcción de *culturas juveniles* y por otro lado la posibilidad que se nos presentan para conocerlas como campos o espacios sociales *bourdeanos*, relativamente autónomos, con una estructura y un funcionamiento más o menos constante en el tiempo que permite y condiciona las acciones de estos jóvenes para la transformación de los mismos campos.

En este sentido, podemos pensar en la inserción al campo del graffiti de los jóvenes como un proceso gradual de adquisición de capitales necesarios mediante la socialización de los jóvenes con otros jóvenes graffiteros y no graffiteros. Todo ello es susceptible de ser analizado mediante los procesos intersubjetivos de auto-reconocimiento y hetero-reconocimiento que se suscitan en las diferentes trayectorias de los jóvenes graffiteros. Así, la pieza o producción de graffiti que observamos en la calle es sólo la parte materializada de procesos socioculturales que involucran la configuración de identidades, códigos, valores, ideologías, estilos y formas organizativas.

En este tenor, si en el capítulo anterior hemos abordado la manera en que se ha ido construyendo durante la segunda mitad del siglo XX el campo del graffiti, primero en Nueva York y posteriormente con sus respectivas migraciones a Europa hasta su llegada a México y a San Cristóbal de Las Casas, en este capítulo habremos de abordar dichos procesos sociales y culturales a partir de la mirada de los jóvenes graffiteros. Esto nos permitirá movernos entre un campo de producción cultural estructurado, evidentemente colectivo y la subjetividad de los sujetos que lo constituyen.

#### 3.1 Los graffiteros en San Cristóbal de Las Casas

La juventud graffitera de esta ciudad dista mucho de conformar un grupo homogéneo. La investigación en campo nos permite aseverar que los jóvenes graffiteros viven en diferentes barrios y colonias, principalmente populares, de la ciudad; tienen diferentes ocupaciones en la vida cotidiana, son estudiantes, profesionistas, empleados, desempleados, padres o madres de familia, etcétera y poseen dentro de la misma práctica del graffiti, experiencias, estilos, trayectorias e intencionalidades distintas.

Así mismo, como hemos adelantado, resulta notable la búsqueda de que los jóvenes graffiteros comienzan desde muy niños a expresarse visualmente, desarrollando sensibilidades estéticas y habilidades prácticas para hacerlo por medio del dibujo, tiempo antes de que conozcan el graffiti. Esto se aprecia en las caricaturas, rostros, letras estilizadas y otras imágenes en cuadernos, libros y otras superficies que realizan. La expresión gráfica juega un papel importante en la vida de estos jóvenes como un medio eficaz que les permite plasmar o contener su visión del mundo, sus deseos, sus sueños y sus aspiraciones.

Encontramos en sus primeros cuadernos de dibujos el antecedente de lo que más tarde será un libro de bocetos, mejor conocido como el “libro negro” o *black book*, el cual será de gran importancia para el resto de sus trayectorias graffiteras, llegando a ser, en ocasiones, una especie de carta de presentación. Sin embargo, conviene recordar la diferencia entre desarrollar habilidades relacionadas al dibujo y apropiarse de las distintas ideologías, estilos y formas que el graffiti contempla desde sus orígenes. De tal manera, estas sensibilidades y habilidades pictóricas encontrarán causas en la socialización que los jóvenes sostienen con sus grupos de amigos y otras personas relacionadas al ámbito del graffiti.

### 3.2 La *crew* es la familia

Tal como en los inicios del graffiti, las *crews* o agrupaciones de graffiteros permiten a estos tener mayor presencia en la ciudad, pero sobre todo son el puente para quien desea iniciarse y posteriormente consolidarse como graffitero. Aunque hay quien prefiere pintar solo, es un campo que brinda la posibilidad de socializar códigos, valores, normas, ideologías, estilos y prácticas, heredadas por generaciones. Esta adquisición de capitales, le permitirá al graffitero extender sus redes de amigos, ganarse un nombre, el respeto y el prestigio en el campo del graffiti ante otros graffiteros. En palabras de *Orbe*:

[...] En la *crew* se inicia, se aprende y se plantean retos... entre las *crews* la competencia impulsa a mejorar la calidad de las piezas, así lo expresa... armas tu *crew* con alguien que primeramente haga lo que tu también haces, de manera distinta, igual, pero lo hace, no puedo jalar a alguien que cante [música] ranchera por ejemplo... -Yo pinto graffiti, hice este boceto, mira... —órale, pues te quedó chido... —empieza a ver esta presentación de trabajos, contrastación, sugerencias, estamos en la misma frecuencia, en la misma sintonía, una *crew* parte de la amistad, del coleguéo, del relajo, de la parranda por qué no. Pueden ser varios factores pero dentro del mismo ámbito... Cuando nosotros hicimos la *crew* por ejemplo nos

juntamos todos, hacíamos lo mismo, todos éramos de agrupaciones distintas, pero pues armamos otra la NSK ahorita. Hay quienes me dicen —ya no eres de la NS. — sí, ¿por qué no? —Por que pintas NSK... Eso no tiene nada que ver les digo, porque la *crew* es de camaradas, de compas, cuates.... Es algo que nos ha unido pues, y así de varias agrupaciones concretamos en una y nos seguimos llevando chingón [...] (*Orbe*).

De tal modo que pertenecer a la *crew*, es estar con quienes te sientes identificado, con quien puedes hablar en las mismas palabras de lo que te gusta y te mueve; con quienes puedes divertirte, pero también implica exigirte a pintar con mayor frecuencia y con mejor estilo, aprender de todos y todas; es un espacio para disfrutar el estar juntos en una especie de familia que te escucha e impulsa a salir adelante y crecer. Como grupo, lo importante es sacar a flote a la *crew*, mediante cada vez más y mejores trazos en la ciudad; está será la meta del graffitero una vez que pertenece a una *crew*: sacarla a adelante, logrando el mayor reconocimiento y prestigio para él y su grupo.

El nombre del grupo y el significado que se le va a asignando a este es importante pues se trata de una insignia que revela la identidad del grupo; este también identificará como parte de una unidad a distintos graffiteros y los distinguirá de otros. Con el paso del tiempo el significado de dichos nombres irá cambiando y complejizándose por los integrantes de la *crew*. Entre las *crews* más conocidas en San Cristóbal de Las Casas encontramos a la HI que puede entenderse como Hombres Imparables; la FAK, cuyas siglas significaban Finge, Ataca y Corre pero que ya no pinta actualmente; la NSK que significa *Nunca Sombras Crew*; la RK, *Rayando Clandestino*; la ER, *Rayando Expresión*, entre otras decenas de agrupaciones juveniles graffiteras.

Ahora bien, en un principio las *crews* nacen ante la necesidad de los jóvenes de socializar, reconocerse en un grupo juvenil de pertenencia y desde luego, aprender lo mayor posible de aquello que tenga que ver con el graffiti; una vez que las *crews* han ganado cierto respeto y reconocimiento, muchos jóvenes querrán incorporarse a estas y para ello habrá diferentes tipos de reclutamiento de los nuevos miembros:

[...] hay *crews* que te permiten entrar a su agrupación sólo por jalar con ellos, por echar relajo, hay otras que se caracterizan por jalar a gente que domina la estética, la fluidez en el manejo de los aerosoles, bocetos y toda esta cosa, pero para mi la estética es fundamental y la imaginación para elaborar un buen graffiti y un buen boceto [...] (*Orbe*).

Las formas de inclusión varían de tal forma que, por un lado, se puede observar que muchos jóvenes se integran a *crews* sin que pinten o hagan algo relacionado a los cuatro elementos de la cultura *hip-hop* (B-boys, Mcs, Djs o Graffiti), fuertemente arraigada entre los graffiteros de San Cristóbal de Las Casas. También es posible observar que jóvenes que no pintan y que solamente ofrecen botes para quienes sí lo hacen para pertenecer a determinado grupo. A decir de algunos graffiteros, incluso, hay quienes se aprovechan de quienes van comenzando y que aun no hacen sus propios bocetos, vendiéndoles a un precio que va de los 100 a los 200 pesos; este tipo de casos se han presentado, por ejemplo, afuera de la Secundaria del Estado.

Por otro lado, un requisito para ingresar a una *crew* puede ser también la realización de un determinado número de firmas ilegales con el nombre de la misma *crew* a la que se pretende representar o bien convencer a los demás integrantes de un nivel aceptable en la práctica del graffiti. No obstante, es importante destacar que en la medida en que las *crews* van fortaleciendo sus vínculos de amistad al interior, resulta más difícil la aceptación de nuevos miembros, ya que se convierten en algo a lo que denominan *crew family*, en donde ningún miembro nuevo puede entrar si no era o es parte de la familia o grupo de amigos; *crews* como la HI, la NS y la FAK, experimentaron este proceso.

Entre las distintas *crews* existe básicamente una relación de competencia que a decir de los entrevistados funciona como motivación para sobresalir y sacar adelante la *crew*. Las “batallas” en torno al graffiti ya no se dan como antes. En cualquier caso éstas generalmente no refieren a “soluciones” violentas, sino a demostrar en el boceto y en la práctica del aerosol lo que el graffitero o la *crew* es capaz de realizar. Esto se presentaba cuando existían piques añejos entre sus integrantes o cuando se disputaba un pseudónimo o *tag* que “casualmente” se repetía. De tal modo, la relación entre *crews* se experimenta comúnmente en un marco de tolerancia, entre el deseo de sentirse parte de un movimiento más amplio y la motivación por sobresalir al interior de esta.

### 3.3 Escribir con estilo

La competencia en el graffiti es cuestión de estilos tal como lo era en los inicios del graffiti neoyorkino. De tal manera que el *tag*, la *firma* o la *placa* son un comienzo para identificarse con unos y diferenciarse de otros. Frases como “yo pinto...” o preguntas a la inversa como “¿y tú cómo pintas?”, nos dan muestra de la forma en que el pseudónimo que los jóvenes se auto-

asignan es importante en la forma en que estos se auto-definen. Por otro lado la pregunta “¿y a que crew representas o perteneces?” y una respuesta “natural” como “Yo represento a tal crew” o “él es quien mejor representa a tal crew” nos develan la identidad grupal y compromiso que se adquiere ante el grupo. Por lo cual en muchos caso estas pintas iniciales funcionan como ritos de paso hacia la construcción de identidades, estilos, prácticas y organizaciones juveniles en torno a la práctica del graffiti.

De tal modo, el *tag* y el *tagger* constituyen una parte muy importante del graffiti, pues esta práctica es la que más se conoce dada la gran cantidad de firmas que aparecen día con día por toda la ciudad. Se trata de intervenciones ilegales en los espacios públicos y privados, por lo cual se le denomina “graffiti clandestino” o “graffiti ilegal”. Para quienes aspiran a dominar las distintas formas que incluye el graffiti, pronto buscarán diferenciar su firma de otras, incorporando mayor visibilidad mediante letras más estilizadas, encriptadas; bajo diseños de *letras bomba* que incluyen un delineado y un fondo; o bien, practicando piezas que combinen elementos de otros estilos como las *bombas*, el *wild style*, los *3D*<sup>22</sup>, los *personajes* o *caracteres*, los *rostros*, el *realismo* y los *murales*.

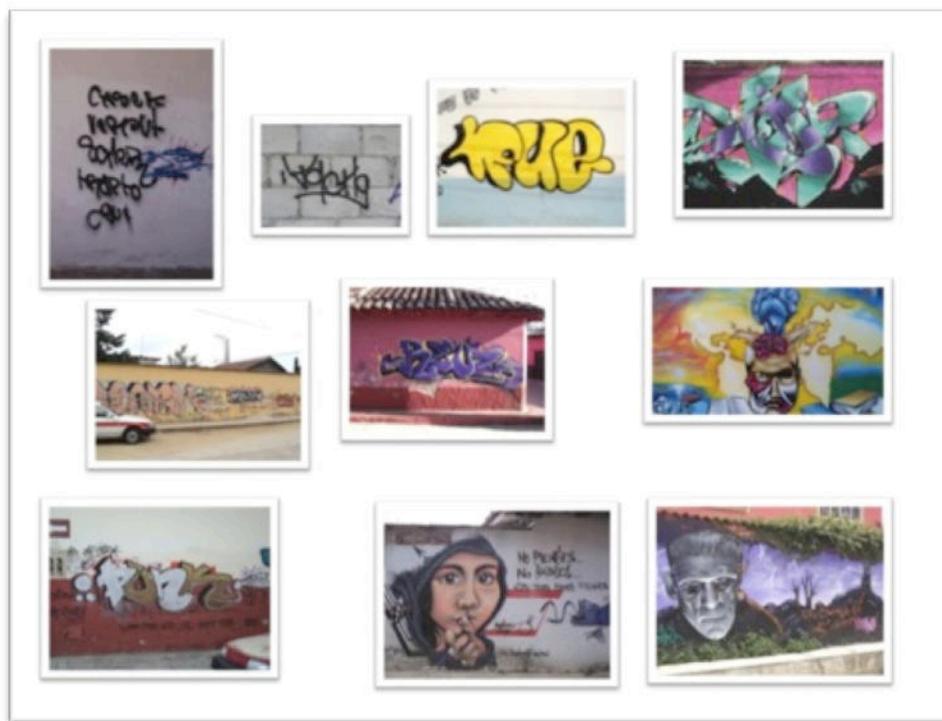


Ilustración 10 Diversidad de estilos de graffiti en San Cristóbal de Las Casas.

---

<sup>22</sup> Tercera dimensión.

### 3.3.1 El graffiti legal y el ilegal

Llegamos a una primera diferenciación entre el tipo de graffiti que se produce en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y en muchos lados del mundo, la cual tiene que ver con la forma en que se produce y puede ser de manera más o menos clandestina, sin autorización previa de los propietarios o, por el contrario, con autorización por escrito de los mismos. Esta diferenciación ha llevado a denominar a estos dos tipos de graffiti el ilegal o clandestino y el graffiti legal. El primero puede ser entendido de dos formas: como el primer paso para quien desea iniciarse en el campo del graffiti, como una especie de ensayo o rito de paso; o bien como un tipo de graffiti que tiene una forma particular de elaboración, de contenido e intencionalidad.

Tal es el caso de *Punker* y *Pakto*, graffiteros que se inclinan por el graffiti ilegal o clandestino, aun cuando en ocasiones esporádicas acuden a pintas legales; *Darek*, *Orbe* y *Ektbo* han hecho del graffiti ilegal como primer paso para su posterior evolución en el graffiti y *Kromer*, *Trato* y *Freak* han decidido combinarlos. No obstante, a decir de *Orbe*, ambos tipos de graffiti tienen algo por lo cual se les reconoce, mientras en el ilegal será el riesgo y la dificultad que implique la pinta, en el legal será la calidad del trabajo. Sin embargo, ambos tienen algo en común, el mejor espacio para realizarlos es aquel en donde pueden tener mayor visibilidad:

[...] yo creo que dentro de lo legal o ilegal siempre se busca una barda que sea vistosa, por ejemplo, si un graffitero ilegal se trepa a un espectacular, imagínate el trabajo, se admira; y [en el legal] si estéticamente está bien se admira un buen trabajo. Mucha gente piensa que ser ilegal no tiene sentido, pero sí tiene mucho sentido, todos estos lugares se eligen dependiendo de la vistosidad del lugar, de lo transitable. Si hablamos de una pared repellada, mejor, resalta más la pintura, más si son colores brillantes, resaltan más las tonalidades, en blocks también nos ha tocado, tenemos bardas que están bien ubicadas y las ocupamos... Para la *crew* y para mí fue así, atacar lugares vistosos, los parques, plazas en algunas colonias... En San Cristóbal, entre las mejores calles están la principal del Barrio de San Ramón, esta que te saca a Chamula es de las mejores, pero creo que cada barrio o colonia tiene su calle principal y yo creo en particular que las avenidas son las mejores, pasa gente, bicicletas, automovilistas, de todo pasa ahí, pero no quiere decir que sólo he pintado en avenidas [...] (*Orbe*).

Con respecto a la realización, existe una gran diferencia entre uno y otro tipo de graffiti. En el ilegal, el graffitero sale a las calles con un espacio seleccionado, o no, con el deseo de dejar su huella; las emociones que lo invaden le exigen “sangre fría” al momento de los trazos y únicamente cabe esperar que se den las mejores condiciones para su accionar (como pueden ser una calle silenciosa, luces apagadas, etcétera), estando siempre alerta y siempre considerando los riesgos que esto implica. Por otro lado, la organización de una pinta legal es diferente. En este tipo de graffiti el graffitero selecciona el espacio con antelación, solicita que el propietario le firme un documento autorizando dicha producción de graffiti; una vez conseguido, el documento tendrá que ser llevado hacia la estación de policía para que el comandante de su visto bueno.

En cualquier caso, los muros idóneos suelen ser aquellos que tienen mayor visibilidad como los que se encuentran en avenidas o en esquinas, estos de preferencia deben ser repellados y de preferencia tener un fondo, el cual es de gran ayuda para que la superficie no absorba tanta pintura. Sin embargo, a decir de *Freak*, estos espacios son los más difíciles de conseguir de manera autorizada, ante el recelo de sus propietarios de mantener sus fachas “lisas” (sin graffiti). Cabe mencionar que en los últimos dos años ha surgido el interés de varias organizaciones no gubernamentales, espacios académicos e incluso partidos políticos en promover, de distintas maneras, por distintos motivos e intereses, el graffiti junto con otras prácticas culturales urbanas.

En San Cristóbal de Las Casas existen diferentes estilos que se han ido retomando del graffiti neoyorkino y francés. De manera *ilegal* se realizan piezas de menor tamaño y menos colores, como los *tags*, las *bombas* y los esténciles o plantillas que, como veremos más adelante, por algunos no están considerados parte del graffiti. De manera *legal* se producen generalmente los denominados *3d* (piezas en tercera dimensión), los rostros, los caracteres, el realismo, el esténcil, o bien la combinación de estos. El dilema de hacer más cantidad o mejor calidad va implícito en la decisión de realizar unos u otros estilos pero también la intencionalidad es importante.

Los denominados jóvenes *taggers* que prefieren el graffiti ilegal, buscan dejar el mayor número de huellas sobre la ciudad, pues se trata de demostrar la osadía de que son capaces, de ahí que entre más difícil presuma haber sido la realización de un graffiti, estos pueden gozar de mayor prestigio. Otro tipo de graffiti ilegal son las *bombas*. En San Cristóbal, *Punker* es uno de sus principales exponentes o *bombarderos* pues goza de un amplio reconocimiento por otros

graffiteros, debido a que realiza piezas ilegales, cuya cantidad, calidad y estilo destacan y son reconocibles.

Respecto al graffiti ilegal, podemos decir que se trata de una apropiación del graffitero de los espacios públicos y privados. Este tipo de graffiti, a decir de los graffiteros y graffiteras entrevistadas, provoca una serie de emociones muy particulares. *Speck* nos describe lo que sentía en ambos tipos de graffitis:

La ilegal está llena de adrenalina y emoción. Salir victorioso era lo más importante.

La legal era más compleja, sentía mucha presión de hacer un buen trabajo, combinado con mucho orgullo de que la gente viera mi pieza terminada. La presión a veces era devastadora, si algo quedaba mal o recibías malas críticas te sentías de lo peor. Al final siempre tenías que reponerte y continuar (*Speck*).

En este mismo sentido, *Punker* detalla que son diferentes emociones las que se experimentan antes, durante y después de la realización de un graffiti clandestino, al principio es demasiado nervios o/y temor, el cual se convierte en adrenalina; para finalmente experimentar una sensación de satisfacción y victoria. En palabras de *Trato*, cuando realizas un graffiti clandestino:

[...] sientes una excitación, una adrenalina, un éxtasis correr por tu cuerpo, de decir: ¡aquí estoy, aquí vivo aquí estoy, pálpenme cabrones! Cuando terminas es lo más relajado, la emoción y la adrenalina tiene sus riesgos, pero es la misma al final de cuentas es cuando la descargas, el objetivo es que plasme, que quede ahí como uno quería, esa es la satisfacción que uno quería [...] (*Trato*).

Visto así, en el graffiti ilegal se trata de una especie de juego entre quienes ostentan el uso legítimo de la fuerza y quienes desean transgredir o erosionar el orden. Para *Punker*, quien reivindica al graffiti ilegal como la esencia del graffiti, lo principal es dejar en *shock* a quienes dicen mantener el orden; por lo tanto, el graffiti se puede entender en esta modalidad como una forma de hacer ver la vulnerabilidad de lo establecido, de encontrar los huecos de la legalidad.

Las *bombas* son otro tipo de piezas que los jóvenes graffiteros practican después de realizar *tags*, se trata hacer letras con su *placa* o la *placa* de la *crew*. Las *bombas* a diferencia de los *tags*, cuentan con un color de fondo, un delineado y una sombra, básicamente. La fotografía ilustra una *bomba* de la *crew* HI, realizada de manera clandestina por la madrugada. Las *bombas*, al igual que los *tags*, rayar los vidrios con piedra de azúcar, pegar calcomanías en la infraestructura

urbana, son una expresión enunciativa, refieren a un “existo” o un “aquí estoy” de los jóvenes.

*Orbe* nos describe el tiempo y la forma en que realizó ilegales por algún tiempo:

[Fueron] entre 4 y 5 años... Habían lugares que de repente decíamos: ¿y si pintamos en esa barda...? No, pues nos van a meter al bote, aquí pasan todas las personas... Pues por eso (le contestaban), este lugar es estratégico y lo planeábamos, recurriamos a la escapada a media noche de la casa, nos reuníamos en un lugar, con los botes ordenados, llegábamos y pintábamos en cuestión de 6 minutos, eran bombas ilegales; lo más elaborado es una bomba que consta de 2 o 3 colores, el relleno, delineado y los *outlines*... si vamos a sacar a flote la crew, llegábamos, yo trazaba por ejemplo, NS, alguien cuando yo terminaba de delinear ya estaba relleno, cuando alguien estaba terminando de relleno alguien estaba delineando, el otro metiendo dimensiones, el *outline*... pero cuando cada quien se iba a mover con su placa, los cuatro nos acomodábamos a pintar, sin nadie que nos avisara, no nos deteníamos aunque pasaran motos o carros, si algún carro se llegaba a parar era donde corríamos. [...] lo más que nos pudimos tardar en una bomba, fue unos ocho minutos o siete cuando mucho[...] Ahí entraba toda la habilidad por la gente, estratégicamente, comenzábamos a las 2, 3 de la mañana, pero nos movíamos, pero antes de salir a pintar ya teníamos estudiados los lugares donde queríamos pintar, llevábamos los materiales suficientes para hacer 2 o 3 bombas por la noche, ya llevábamos el trabajo repartido... Llegábamos, pintábamos de golpe, nos íbamos a otro barrio, otra colonia y hacer la otra pinta y así era [...](*Orbe*).



Ilustración 11. Graffiti clandestino: *Estilo bomba*. Crew HI. San Cristóbal de Las Casas, 2012

Es este tipo de graffiti —el ilegal— el que menos se alcanza a comprender para amplios sectores de la sociedad y por lo tanto el que más riesgos conlleva ante las posibles represalias de los vecinos, las autoridades y de la sociedad en general. Así mismo, representa una especie

de rito de iniciación entre algunas *crews*, puesto que es en este momento en el cual quienes aspiran a ser graffiteros se ponen a prueba, experimentando encuentros muchas veces cargados de violencia con la policía, taxistas o vecinos; después de estas primeras experiencias algunos abandonan el graffiti y otros más deciden continuar practicándolo de manera legal o ilegal.

Aquellos jóvenes que deciden seguir experimentando y dominando los diferentes estilos, continuarán hacia los trazos de los 3d, los caracteres o personajes, los rostros, figuras realistas y la combinación de diferentes estilos para definir su estilo propio. En la parte final del capítulo analizaremos algunos de estos estilos propios. Antes bien, esta es la forma en que *Ektbo* describe el proceso de aprendizaje gradual por el que ha transitado en el graffiti:

Casi de todo, pero a lo que no le hago casi nada es a los comics, empecé haciendo *wild style*, que son letras así enredadas con muchos colores, formas, figuras adentro incluso, de ahí me fui a los 3d que son también letras en tercera dimensión y ahorita lo que le estoy dando mucho es al realismo, a los rostros, por lo pronto estoy haciendo distintos tonos del mismo color por ejemplo, puros tonos grises, puros tonos azules, y estoy pensando en hacer reales en colores pues ahora si que reales.... Comencé haciendo wild y los hice tanto que no necesitaba boceto, nada más cambiaba de colores, y los 3d se me hacen mas difíciles pero se ve mas bonito, y he dicho si sigo acá me voy a estancar, entonces me empezó a gustar combinarlos, hacia por ejemplo un wild y un rostro, un 3d y un rostro, y ya dije, no pues el siguiente paso son los rostros... (*Ektbo*).

### 3.3.2 Graffiti y *hip-hop*

El *hip-hop* es una expresión que se desarrolló durante la década de los setenta y ochenta en las comunidades afroamericanas y latinas de Estados Unidos, incorpora el rap (donde los *MCs*, o maestros de ceremonia y los *Djs* conforman el estilo musical del *hip-hop*), el breakdance (los *B-boys* que mediante el ritmo de los cuerpos expresan la cultura urbana) y el graffiti (como la parte visual del movimiento). A México y en particular en San Cristóbal de Las Casas, este movimiento llegó disgregado en los elementos de los que se nutre, por lo cual muchos de los graffiteros se mantienen separados del círculo del *hip-hop* o bien lo han ido vinculando conforme se ampliaba la información con respecto a este movimiento, tal como lo comentan *Trato*, *Xoboark* y *Orbe*:

[...]en principio no sabía, que existían estos cuatro elementos del hip-hop, el ver que el graffiti tiene su propia música, su propia forma de baile, es maravilloso. Entonces,

te digo, es una cultura muy compleja, llegas a un evento de graffiti hoy en día y siempre va a haber *MCs*, *B-boys* y está chido, compartes ideas, de repente hacíamos fiesta en casa de alguien, una parrandita, llegaba gente que ni conocíamos pero ahí conocíamos, empezar a hacer amistades, a fortalecer lazos, y poco a poco empezamos a conocer banda que baila break dance, chavos que le hacen al *MC*... Así estábamos haciendo algo así como familia de los 4 elementos de la cultura hip-hop, llegamos a ser unos 40 o 45 de chavos que pintaban, bailaban, rimaban y que había un evento, nos íbamos toda la plebe; pintábamos mantas con el nombre de la *crew*, así grandote NSK y se armaban las batallas. La NS llegó a ser como bullicios, grande, muchos chavos querían ser parte, empezamos a llamar la atención. A mi sí me gusta el rap me gusta, me identifico con él, tengo cuates que son *B-boys*, *MCs*, es totalmente distinto, porque estamos en la misma frecuencia. Tengo amigos que sólo lo toleran y me llevo muy bien con ellos, pero a la mejor con alguien que tu compartes un gusto similar tienes más de que hablar, es como hablar de graffiti con un graffitero y alguien que no lo es... Es cuestión de identificarte con los que hablas. A mi me gusta el reggae, instrumentales de rap, electrónica y así, me gusta mucho [...] (*Orbe*).

Cuando empezamos a hacer graffiti todos nos vestíamos con los pantalones guangos, sudaderotas, pero no era lo del hip-hop, el que escuchaba hip-hop como que bueno, pero no era así de yo soy graffitero y pinto. Era de que pintas y haces lo que se te da la gana. Por ejemplo, yo escuchaba mucho ska ni siquiera soy hip-hopero. Todos andaban con los pantalones guangos, no significaba que eras hip-hopero, y todos pintábamos eso. Al principio casi todos los que pintábamos éramos así. escuchábamos ska. Después empezó a venir como la modita, hace como 5 años, empezaron a decir, no que si pintas graffiti eres hip-hopero, o que si escuchas hip-hop tienes que pintar graffiti. Empezaron a poner en sus pintas 100% hip-hop. Cada quien la neta, cuando se empezó a pintar ya habían quienes bailaban break pero tampoco era así ya relacionado. Muchos escuchaban pero porque les gustaba, por lo mismo del Internet, descargan discos de donde sea. Antes era hip-hop gringo o uno que otro rap mexicano difícil de conseguir. Te digo porque mi hermano lo escuchaba pero no era hip-hopero y pintaba también... por lo menos a mi se me hace un poco tonta esa moda de que si pintas eres hip-hopero... (*Ektbo*).

[...] conocí el graffiti en sí, ya con eso ya vino el break dance, el rap, lo demás yo le daba a todo, empezaba yo a darle al break dance y al rap, el rap creció conmigo

como el graffiti, llevo desde que lo conocí, desde que lo conocí mas no dándole como 11 o 10 años desde mi infancia; el graffiti, todo lo que es el hip-hop, el graffiti es el padre del hip-hop (*Trato*).

En resumen, aun cuando el hip-hop ha permeado entre las prácticas socioculturales de los jóvenes de San Cristóbal de Las Casas en gran medida, son solo los más jóvenes los que perciben al graffiti práctica subsumida dentro de un movimiento cultural más amplio. Esto se debe en gran parte a las industrias culturales que promueven ambos elementos como indisociables en revistas, videos musicales, etc. Sin embargo, entre quienes pertenecen a la *vieja escuela*, reconocen que esto no era así en un principio y que quien realiza graffiti no necesariamente debe identificarse con una música en particular.

### 3.3.3 Graffiti y Street art

El *street art*, o arte callejero, puede ser entendido como un conjunto de intervenciones estéticas en los espacios públicos que incluyen estampas *stickers* o pegatinas, murales, plantillas. Aun cuando hay quienes hablan de arte callejero como una etapa nueva para el graffiti, pues muchos trasladan a diferentes materiales los estilos del graffiti. Entre los graffiteros de San Cristóbal no existe un acuerdo en reconocer si el graffiti contempla otras formas o herramientas complementarias, distintas al uso del aerosol, aunque si parece haber un relativo acuerdo en considerar que estas técnicas pueden llegar a ser herramientas, de las cuales puede servirse el graffitero para realizar una pieza, más no son consideradas por sí mismas como un graffiti.

En San Cristóbal de Las Casas existe una cantidad considerable *street art* o *arte callejero*, principalmente de *esténciles* o *plantillas* y, cada vez más, *calcomanías*, las cuales contienen temáticas diversas, aunque existe una fuerte tendencia a la sátira o política. Sus realizadores pueden ser graffiteros como *Hakro*, que lo realizan de manera aislada o acompañada de otros estilos de graffiti, aunque también es realizado por quienes no se autodefinen como graffiteros y únicamente desean transmitir un mensaje, político en muchos de los casos.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> El lector puede conocer la variedad de Arte urbano de San Cristóbal de Las Casas y otras intervenciones al espacios público, producto del registro fotográfico que se ha realizado durante los últimos dos años en: <http://delasvoCESurbanas.blogspot.mx>.



el primer lugar se lo llevaron unos chavos que hicieron un estencil, entonces se enojó un poquito la banda... se pueden complementar pero en definitiva no es lo mismo... [Entre quienes realizan estenciles] hay gente un poco distinta y gente que hace de las dos, están las dos partes, los que pintan y hacen y otros que nada más hacen estencil [...] (*Orbe*).

[es]otra modalidad [...] había una persona que traía sus estenciles, sus plantillas, cuando saca eso, traía dos figuras, un señor, su esposa y un niño; y la esposa iba agarrando al niño, pero se veía bien real y los trazos exactos: decimos, ¡qué buen trabajo!, por el diseño que le dio a su alrededor, pero ya viene otro cabrón y con su pulso hace un wey bien mamado y se ve mas cabrón y dices chin, si hubiera una persona realmente conocedora, diría esto es graffiti, es una herramienta más [...] es como hablarte del aerógrafo que ya sería otra modalidad y te dejaría otra calidad de trabajo bien definida (*Trato*).

### **3.4 La parte simbólica y organizativa detrás de la pinta**

Con respecto a la parte simbólica y organizativa que subyace en las piezas de graffiti elaboradas de manera legal, *Darek* señala haber pasado escaso tiempo pintando *tags*, pues lo que en realidad deseó realizar era pintar rostros de mujeres porque las mujeres se encuentran excluidas a pesar de que tienen la capacidad de hacer muchas cosas. Señala que en algunas ocasiones le imprime alguno de sus propios rasgos físicos o emocionales a sus pintas, procurando poner especial atención a los ojos, que para ella, “es por donde todo pasa”.

Es a través de la vista todo entra y que a través de la mirada uno puede reflejar muchas cosas el sentirse contento, triste; considero que es una parte importante del ser humano y por eso se me hace más interesante el poder plasmarlo y poder decirlo a través de algo; es donde tu percibes muchas cosas, por eso he trabajado con esa temática de hacer rostros. [La pinta va dirigida] a todo aquel que quiera darse cuenta que las mujeres estamos también y no sólo los hombres. Si lo viéramos así reduciendo la temática, nos podríamos dar cuenta que igual dentro del mismo graffiti se dan cosas que no son tan viables... (*Darek*).

*Darek* nos presentó una pinta que fue realizada en colaboración con la organización Melel Xojobal, A. C. en el año 2009, en un contexto caracterizado por una fuerte persecución en contra de los graffiteros. Se decidió hacer un festival denominado “Cultura Viva”, la idea de

nació entre los jóvenes para que la gente pudiera apreciar aquello que tan irracional es para muchas personas y por lo tanto está tachado como vandalismo. Se buscó a un representante de cada *crew* para poder hacer un mural colectivo que tuviera como tema “la discriminación hacia los jóvenes”, los cuales siempre están buscando el espacio para plasmar lo que piensan, sienten, quieren y viven a diario. Además de graffiti hubo *hip-hop*, *break dance*, *patinetos*. Para esta graffitera, esto representó

la oportunidad de venir y decir: ¡aquí estamos!, de decir: somos jóvenes con inquietudes que buscamos tener un espacio, donde la gente no sólo nos pueda ver como gentes que se dedican a las cosas ilícitas. Fue algo muy bonito, éramos varios, como unas 8 o 10 crews, entre ellas: NS, ER, RK, TANK HI, y dos más de la ciudad de México, era padre porque en esa ocasión no participó ni una chica, sólo yo (*Darek*).

La barda se gestionó por un integrante de la *TANK Crew* quien conocía a los dueños de la propiedad, de esta manera se aprobó por escrito la autorización para la realización del evento. Melel Xojobal, A. C., apoyó con la pintura que serviría para fondo y los aerosoles, lo cual permitió que muchos que no tenían el recurso pero si las ganas, pudieran participar. En esta ocasión, *Darek* pintó sola, un día antes se presentó para realizar unos trazos y avanzar, pues al día siguiente sería la presentación de la pinta, la cual se antojaba difícil pues se trataba de un muro alto.

De esta manera, describe una organización perfecta, la cual permitió crear nuevas experiencias y vínculos entre diferentes *crews*. Con respecto al significado de la pieza, *Darek* buscaba transmitir lo siguiente:

No dejarse, en mi caso es más hacia la mujer, porque es la parte que no resalta, la parte que siempre se fue cohibida por tantas ideas o cosas que pasan en el mundo, yo quería plasmar que la mujer puede lograr un ideal siempre y cuando tenga un ímpetu dentro pero tiene que enfrentar esa inquietud y yo quise representar en este mural el poder que la mujer tiene, en este caso sobre el graffiti... considero que dentro del graffiti la mujer también ha sido opacada y el darle una vista nueva donde la mujer también entra en este escenario, donde agarra el aerosol, se pone la mascarilla de decir: aquí estamos y también sabemos hacer lo nuestro... (*Darek*).

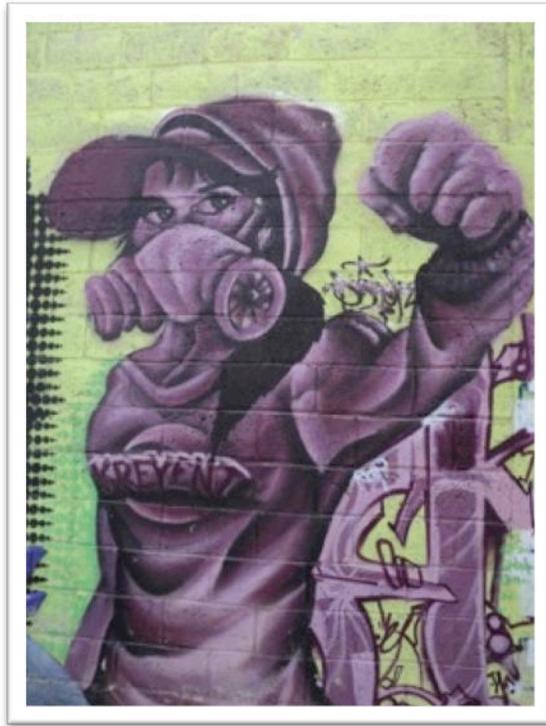


Ilustración 13. Darek, Festival Cultura Viva.

La leyenda “*Creyant*” que se sitúa en el centro del graffiti hace alusión a la *crew* a la que pertenece (EC, Escuadro Creyente), con el cual se siente identificada por la importancia que tiene para ella la idea de creer, especialmente para quienes se dedican al graffiti: “el creer que tu puedes, el creer que tienes la fortaleza para cambiar y creer que dentro de ti hay algo más grande; que tu puedes desenvolverlo con el paso del tiempo, es eso, creer que tú puedas lograr lo que te propongas”. No obstante, *Darek*, comentó no sentirse tan arraigada a dicha *crew* pues no ha convivido, ni pintado, últimamente con ellos.

Por otro lado, *Freak* nos presentó una obra realizada en conjunto con los demás miembros de su *crew* (ER, Expresión Rebelde), *Saca*, *Joma* y *Squal*. Del mismo modo, bajo previa solicitud y autorización por escrito del dueño, aprovecharon que la pared ya tenía fondo y en una mañana, aproximadamente de las diez de la mañana hasta las tres de la tarde, realizaron la pinta. Mediante la descripción de los significados y emociones que lleva implícita la pinta, *Freak* nos permite conocer la manera en que los jóvenes utilizan el graffiti como actividad liberadora o catártica:

[El día de la pinta] traía esa desesperación, esa presión mental, que luego te lo causa un todo, la familia, la escuela, el trabajo. Al menos para mí, cuando me retrato a mi mismo emputado es como una forma de sacarlo en vez de romper algo, es una forma de sacar el coraje, haciendo; en esa la expresión estoy sacando la furia aunque

no sea mi cara, el gesto y la expresión representa lo que siento, es como un simbolismo [...] lo que representa es el estado de ánimo sobre escalado en un nivel de desesperación, tanto de coraje como de desesperanza, muchos pensamientos negativos, esa es la forma de sacarlo. Cuando termino de pintar, termino bien madreando, y digo *a huevo*, es como darle la vuelta, yo por lo regular soy explosivo, aviento cosas, golpeo la pared, plasmar los gestos de una persona es como sacarlo es como mi terapia. Si salí de mi casa bien emputado o tenia pedos después de hacer esto, tomo las cosas mas acá, con más tranquilidad, como cuando estás enojado y sales a caminar y ya regresas un poco más tranquilo y con más paciencia, pero ya que descargaste todo esto [...]



Ilustración 14. *Freak*, San Cristóbal de Las Casas, 2011.



Ilustración 15. *Freak*. San Cristóbal de Las Casas, 2011

En seguida, *Freak* contrastó con una pieza cargada de otro tipo de emociones realizada en otro momento del año:

[...] por lo regular siempre son momentos, es distinta la emoción, esta fue la primera del año del 2011 (Ilustración 16) y la otra fue la última (Ilustración 17). Aquí estaba

hasta el huevo por el pinche estrés y aquella fue después de tanta furia, valió la pena... [No se trataba de] nada relevante, te digo, después de sacarlo ya el problema disminuye, hay cosas que tomo muy en serio pero son cosas sencillas, que se solucionan con hablar y escuchar, [pero] no se me da el hablar, esta es mi forma de hablar. Si esto me representa, es porque yo estaba en ese momento así, casi sacando los ojos, desesperado, pero es como un tomo de aliento para volver a retomar el asunto con otra visión sin toda esa mentalidad negativa [...] (*Freak*).

*Orbe* nos presenta una obra que comparte espacio con piezas de *Dygnó* y *Pixi* (amiga de *Dygnó*). La pinta que él realizó tenía ya algún tiempo de ser bocetada, pues en principio estaba pensada para ser parte de exposición que *Orbe* viene planeando desde hace algún tiempo. Cabe mencionar que en la mayoría de graffiti legal el graffitero se prepara con un boceto previo aunque en la práctica, siempre es necesario improvisar o adaptarse al espacio y los materiales de los que se dispone.

Las producciones de *Orbe* pueden describirse como una mezcla entre realismo y caracteres imaginarios, aunque quizá no se pueda encasillar en alguna caricatura como el mismo sugiere. *Orbe* reivindica la importancia del graffiti como un medio de expresión, la cual cambia dependiendo de la situación y la realidad que experimenta el propio graffitero. En esta pieza se nos permite analizar una coyuntura particular como la del 2009, caracterizada por la criminalización de los graffiteros (la cual abordaremos en el último capítulo), pero en general la realidad en que vivimos trastoca y difumina la imaginación y realidad del graffitero, impactando así en el contenido de sus creaciones:

Lo primero que hay en el fondo es llegar, pintar y expresar tus ideas [...] yo siempre he optado por pintar caricaturas, pero de un tiempo para acá, a partir de los sucesos del 2009, he hecho otras pintas, por ejemplo en Guadalupe hice una pinta donde dice, “no pienses, no hables” y otra en el centro donde dice: “tu sistema me bipolariza” [...] estas pintas empiezan a ser muy polémicas, empiezan a preguntarte por qué la hiciste. Entonces es algo que no puedo pasar por alto, yo vivo acá, esto es lo que estoy viendo y es lo que pienso. Pintar cosas políticas es bueno, recuerdo que los polis eran los que te fregaban, entonces pintábamos puerquitos y todo esto... en Cuxtitali, entonces pinté una mosca comiéndose unos polis... pasó eso [y después] vuelvo a lo mío, aunque me dan ganas de hacer algo político de cosas que me interesen, por ejemplo, ahora con las elecciones tengo ganas de pintar un simio encorbatado que diga “vota por el cambio” (*Orbe*).

Para este joven graffitero, tanto la subjetividad como la creatividad es subvalorada al momento que nos volvemos adultos, de ahí la importancia del graffiti, el cual se vale de estas para reposicionarnos como sujetos creadores:

Es algo muy subjetivo ¿no?, la gente está muy acostumbrada a ver las cosas que existen, las cosas que puede palpar, ver, y a lo mejor han hecho a un lado esta parte de la imaginación [...] los adultos perdemos esta parte de la creatividad ustedes nunca dejen de crear o imaginar y en esta ocasión como graffitero siento que pintando nos resistimos hasta cierto punto a abandonar esta parte creativa, yo creo que un graffitero sin imaginación sería un pésimo graffitero, ¿no? [...] entonces en este caso yo intento reflejar un poco de imaginación, cosas que a lo mejor ni existen físicamente, cosas que podemos ver a la orden del día o en algún determinado espacio, no, es algo imaginario, algo que tenemos, podría ser algún reflejo de ansiedad, algún reflejo de... no sé, alguna necesidad; en este caso pues, ese día estaba muy contento, te decía que era mi cumpleaños, [estaba] muy agradecido con Dios, con la vida, por estar un año más... que mejor, pues, [que plasmarlo] con una buena pinta al final de cuentas....(Orbe).

Ilustración 16. Orbe, San Cristóbal de Las Casas, 2012.

A propósito de las emociones que quedan en la pinta, reconoce que en cada pinta queda una gran parte de él. Esto, incluso, lo reconocen quienes son más allegados a él. A diferencia de otros graffiteros y graffiteras, quienes pueden pintar en diferentes estados de ánimo, *Orbe* nos confiesa que el graffiti está formado por diversos sentimientos, ideas y emociones, pero que a él en particular le cuesta trabajo hacerlo en algunos momentos. En sus propias palabras:

Al graffiti lo conforman, varios sentimientos, estados de ánimo... porque el hecho de que tu te sientas contento ya es un estado de ánimo positivo, entonces influye mucho; me ha tocado pintar en donde de plano yo me encontraba mal y simplemente no pinto porque no me sale, y hay gente que dice que puede plasmar el dolor, el odio, el rencor; no sé, pero a mi simplemente no me sale, mejor no lo intento, lo dejo para otro día. En lo personal... cuando estoy triste simplemente no le hago porque ya lo he hecho y no me sale; tal vez son las pocas veces que me ha quedado una mala experiencia porque no quedo satisfecho conmigo mismo, así que mejor no le hago...Trato de hacerlo bien, contento, y así me doy satisfacción a mi

mismo y por qué no a la misma gente que pasa... te digo que si estás en un buen estado de ánimo la buena plástica vale mucho la pena.... (*Orbe*).

Por su parte, *Trato* de la *crew* HI (Hombres Imparables) se inclina por la realización de piezas cuyo contenido son principalmente rostros, caracteres y realismo, realizando ocasionalmente graffiti ilegal. La obra que nos describe es una pinta legal en donde también participaron *Terna* y *Artek*, integrantes de otra *crew*. Para *Trato*, muchas de sus piezas van enfocadas, en sus propias palabras, en contra del Estado, el cual nos controla, nos oprime y nos castiga. En la pinta que nos presenta destaca la importancia del graffiti en la perpetuación de la memoria:

El lineamiento que sigo [en las pintas] es el simple hecho de dejar en la memoria todo lo que yo hago, de decir que soy diferente, algo que yo hice jamás lo va poder hacer otra persona, esto va a quedar ahí palpado, algo que hice yo en su tiempo... Podrán decir: murió este cabrón, ni pedo, pero ahí quedó en la memoria, eso es lo que más me preocupa... (*Trato*).

Con respecto al significado de los elementos que la componen, hizo alusión a una cercanía con la muerte desde su infancia, la cual ha proyectado en sus obras. *Trato* señala que quizás fue la muerte de un ser muy querido es lo que le ha orillado a inclinarse por los estilos en el graffiti que actualmente realiza:

[...] más que nada fue por la conexión que he tenido con la muerte y lo representé en eso... [Por otro lado], mi jefe [padre] siempre ha tenido caballos y a mi me han gustado un chingo, y lo retraté con esa madre... [Por otro lado,] es un momento que pasó en mi, hizo una coalición, un choque y que quedó marcado en mi vida y se repite... Esta pieza tiene muchos simbolismos ... es lo que hay, el espacio, un cabrón galopando, y a todos los camaradas que veo por aquí... son eso, todo el mundo galopa en su vida, lo hace enfocada, ningún cabrón es eterno... cuando lo hice aquí estuvieron todos (a diferencia de otras veces que pinto solo), aquí está el barrio, es algo representativo del momento, la imagen ahí está, pero es la situación en ese momento pues, con la banda [...](*Trato*).



Ilustración 17. Trato, San Cristóbal de Las Casas, 2012.

Así, podemos señalar que el graffiti que se experimenta en San Cristóbal de Las Casas, tiene, por un lado, una fuerte influencia del graffiti neoyorkino constituido en la década de los sesentas y setentas. Así mismo existe una presencia amplia de arte callejero, particularmente de plantillas con contenido que satirizan a diferentes personajes políticos, las cuales se identifican más con una herencia europea, particularmente francesa de los años sesenta. Sin embargo, la mezcla entre ambos tipos de intervenciones no es algo en que todos los graffiteros estén de acuerdo, pues el graffiti es reconocido como algo diferente del arte callejero, pero que puede llegar a unírsele.

En los procesos que un graffitero atraviesa para adscribirse al campo del graffiti generalmente se comienza con los *tags*, continua con las *bombas*, letras en 3d, caracteres, rostros y dibujos realistas; propiciando una división entre quienes gustan del graffiti ilegal o el legal. Ambos ofrecen al graffitero diferentes tipos de recompensas, riesgos, satisfacciones, emociones, técnicas, entre otras cualidades. El ilegal refiere a la adrenalina, a los nervios, al reto y desde luego al éxito o fracaso sobre los mecanismos de vigilancia y control activados; el legal por su parte, permite y obliga al graffitero a desarrollar aptitudes más cercanas a lo artístico para representar un concepto más amplio.

Las diversas técnicas que contempla el *arte callejero* como fenómeno más amplio, también son utilizadas por los jóvenes graffiteros en San Cristóbal De Las Casas, lo cual no quiere decir que quienes realizan algún tipo de *arte callejero* sean necesariamente graffiteros. En cualquier caso, las técnicas que los jóvenes pueden utilizar para la realización de una pieza no únicamente son repeticiones o producción de mensajes en cantidades masivas, sino que son contenedoras de diversas emociones, ideas, sensaciones, angustias, deseos y otras representaciones que los

jóvenes experimentan en su vida cotidiana. De tal manera, que la pieza del graffiti es solo la punta del *iceberg*, de los procesos de socialización que los jóvenes experimentan con otros jóvenes, niños y adultos; en la familia en el barrio, en la escuela, en la calle o en la ciudad.

### **3.5 La importancia del reconocimiento en la definición de las identidades graffiteras**

El reconocimiento es sumamente importante en la constitución de cualquier identidad, ya que provee de legitimidad a quien dice ser de una u otra forma. Para los graffiteros, el reconocimiento llega con los años, cuando el graffitero puede jactarse de haber consolidado un estilo e ideología propia en el mundo del graffiti. Este reconocimiento, producto de toda la dedicación invertida a la práctica del graffiti, puede provenir básicamente de dos fuentes, de quienes integran el campo del graffiti y de otros actores que no necesariamente están inmersos en este ámbito, tales como otros colectivos juveniles, diferentes organizaciones sociales, académicos y diversas instituciones culturales.

El reconocimiento que proviene de los mismos integrantes de la escena graffitera de San Cristóbal se presenta cuando una o un graffitero se distingue del resto de los demás mediante un gran número de piezas, un estilo propio o (mejor aún) una combinación de ambos, en tanto quienes están dentro saben de la dedicación que se necesita para ello. La distinción es observable mediante frases alusivas a ciertos liderazgos dentro de la *crew* o dentro de la escena graffitera local. En San Cristóbal de Las Casas, la distinción se puede observar entre dos tipos de graffiteros, los que conforman a la vieja y los que representan a la nueva escuela, estas, expresan dos posiciones distintas en la jerarquía del graffiti:

Poco a poco la gente te va reconociendo. Hay espacios gubernamentales o no gubernamentales que valoran tu trabajo, te nombran jurado de algún evento, por ejemplo, y como graffitero eso es bueno, pues vas perfeccionando la técnica, hay muchos chavillos que he encontrado, que llegan para que les pases algunos tips y se desesperan porque quisieran ver una línea más delgada y no les sale, y es lógico que no te salga; tienes que practicar y muchos de ellos se desesperan y al cuarto día ya están haciendo otras cosas, jugando canicas...(*Orbe*).

[Lo de vieja escuela] es como un respeto que se va agarrando, como que te vas aplicando, los escuchas donde sea, y te llama la atención conocerlos... [Son por ejemplo] Los HI (*Punker, Trato*), los NSK (*Orbe, Dygnó*), los TANK que es el *Ektbo*,

yo creo que siguen pintando, demostrando la calidad; [Mientras que la nueva escuela, somos] nosotros que estamos conociendo el pedo, en los eventos, no nos toman mucho en cuenta, pero allí se le busca, se le va buscando (*Pakto*).



Ilustración 18. *Ektbo*, San Cristóbal de Las Casas. 2012.

En conclusión, podemos decir que los jóvenes graffiteros, contrario al estigma que persiste entre quienes se encuentran fuera del terreno del graffiti, son diversos en muchos sentidos, por lo cual el graffiti constituye solamente una parte de sus identificaciones e identidades, las cuales son en muchos casos transitorias pues en la medida que los jóvenes se involucran con nuevos roles, aspiraciones o proyectos muchos dedican menos tiempo al graffiti. Aunque también hay quienes se mantienen en el graffiti por que hacen de esta práctica un estilo de vida que han elegido, o bien, quienes todo lo aprendido en el graffiti los motiva a estudiar una carrera o proyecto de vida vinculado a las artes o carrera afines.

En otras palabras, la diversidad de seres humanos que integran el campo del graffiti deviene a la vez en una diversidad de estilos, identidades, ideologías, intenciones y significados que le atribuyen a cada una de sus piezas. Así mismo, pese a las diferencias que existen, podemos aseverar que se comparte una sensibilidad a las representaciones artísticas como un elemento que potencializa su entrada al campo del graffiti, aun cuando su iniciación esté fuertemente vinculada a la socialización con sus pares en espacios de socialización como la escuela o el barrio. De ahí la importancia de las *crews*, en palabras de Speck Malacara: “el componente social del graffiti” a través de las cuales los jóvenes socializan, comparten aprendizajes y se imponen nuevos retos en lo que respecta a la práctica del graffiti. En el caso

de los miembros más nuevos en la escena del graffiti, destaca también la importancia de las industrias culturales como constructor de identificaciones.

Una vez dentro, quienes se adscriben al graffiti y hacen de él parte importante de su vida, encuentran una diversidad de estilos, muchos de los cuales se vinculan a movimientos culturales más amplios como el *hip-hop* o el *street art*. Entre la diversidad de estilos también encontramos una diferencia sustancial en la manera de hacer graffiti, nos referimos al graffiti ilegal, por un lado, y al legal, por el otro, los cuales tienen una lógica de funcionamiento propia en términos de la selección de los espacios, la utilización de los mismos, el contenido de las piezas, los estilos y desde luego la intencionalidad de quien los practica, siendo el ilegal el más incomprendido por quienes son ajenos al graffiti.

En cuanto al significado e intencionalidad de las pintas, encontramos que el graffiti ilegal, básicamente materializado en *tags* y *bombas*, posee una intención explícita de transgresión de las normativas que determinan el uso legítimo de los espacios públicos, como también se vale y busca hacer evidente los huecos institucionales en materia de vigilancia y control de dichos espacios. La parte legal del graffiti es más diversa en forma y contenido, las pintas que se nos han presentado dan cuenta de ello. Finalmente, quienes han transitado por estos procesos de adscripción al mundo del graffiti nos dan un ejemplo claro mediante sus pintas y la descripción de las mismas, de los elementos simbólicos que estas albergan: la transgresión de lo instituido que representan las pintas ilegales o clandestinas; la capacidad de las mujeres de hacer graffiti y todo lo que se propongan; la importancia de la subjetividad en una realidad que privilegia lo objetivo y el papel fundamental de la creatividad y la memoria para resistir el olvido.



## Capítulo IV

### El graffiti como forma soterrada de participación política

La ciudadanía, entendida como la condición que define el vínculo de pertenencia, derechos y obligaciones entre el Estado y sus ciudadanos, se ha venido construyendo en occidente, no sin altibajos, bajo tres formas clásicas de identificación y protección: la civil, la política y la social. La ciudadanía civil es la encargada de ratificar el derecho a asumirse como nacional y por lo tanto ser partícipe de los derechos emanados por las naciones; la política referida a la definición de quiénes pueden tomar decisiones políticas o públicas y de garantizar las condiciones para que esto suceda y la social, fruto del Estado de Bienestar, es encargada de garantizar una serie de beneficios como la salud, la educación, el empleo y la vivienda.

Con el modelo neoliberal, la intervención del Estado únicamente se justifica para garantizar un contexto macroeconómico estable. La ciudadanía ha sido eliminada de las agendas gubernamentales de la región interrumpiendo acciones que promuevan la extensión de los derechos más elementales.<sup>24</sup> En medio de estos procesos observamos sociedades cada vez más plurales que hacen evidente que no se puede seguir pensando en una definición homogeneizante de ciudadanía en el plano civil, excluyendo a “minorías” étnicas, culturales y sociales, entre estas las mujeres, los jóvenes, los sin tierra, los indocumentados, los marginados, los grupos indígenas entre otros (Herrera y Muñoz, 2008).

Es necesario ampliar el reconocimiento de todas las personas como sujetos de derechos, pero además garantizar que en la práctica también se ejerzan. En el plano social de la ciudadanía se ha sufrido una regresión progresiva desde 1982 a través de la adopción gradual del paradigma de bienestar residual, el cual establece al mercado como eje de producción y distribución del bienestar social. El diseño de la agenda ha estado en manos del Banco Mundial (BM) y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y aun cuando las consecuencias han sido diferentes en las naciones de Latinoamérica, las evidencias empíricas demuestran que se trata

---

<sup>24</sup> En el apogeo del keynesianismo se daba prioridad al combate del desempleo y a dinamizar la demanda y la paz social, con ello se ha conseguido lo mejor que el capitalismo ha sido capaz de dar en materia de derechos. Una vez cerrado el paréntesis keynesiano, hemos retornando a las políticas neoliberales donde estos temas se han alejado del debate institucionalizado y la situación es cada vez peor (Barba, 2009; Borón, 2009). “Hemos retornado a lo que ha sido la "normalidad capitalista" a lo largo de los siglos: la superexplotación, la desigualdad, la descuidadización. En una palabra: el capitalismo poskeynesiano ha abierto una nueva era de desigualdades en un modo de producción que involucionó hacia sus formas más reaccionarias y salvajes...” (Borón, 2009).

de un enfoque inadecuado para el “manejo” de la desigualdad social, la exclusión y la pobreza (Barba, 2009: 51).

Es así como el papel de la política social se restringe a garantizar a los más pobres los recursos mínimos para la subsistencia y así “aprovechar” las “oportunidades” que brinda el mercado. Las políticas sociales son promovidas por el Banco de México y el Banco Interamericano de Desarrollo y estas se caracterizan por su perfil transnacional y contrastan con el papel que el Estado ocupaba en otros tiempos con respecto al bienestar social. Estas políticas pueden considerarse como deslocalizadas y de carácter residual<sup>25</sup> (Barba, 2009).

En el ámbito de la ciudadanía política observamos también que con el advenimiento y la expansión de las democracias representativas ha terminado por reducirse la participación política a una cultura electoral, en la cual la máxima manifestación de lo político es la votación y la representación partidista. Sin embargo, al carecer de partidos políticos que funcionen eficazmente como instrumentos políticos de representación, que ofrezcan alternativas reales para la juventud, que permitan su involucramiento y una clase política responsable para con los compromisos que establecen con los jóvenes, se presenta un distanciamiento entre los partidos políticos y la realidad sociopolítica de los jóvenes, quienes no ven en los partidos oportunidades atractivas de participación (Cuna, 2006).

La lógica de este tipo de ciudadanía opera bajo el desconocimiento de múltiples manifestaciones identitarias o de pertenencia cultural de quien se reconoce como diferente. Las identidades juveniles, las adscripciones religiosas y otro conjunto de complejas pertenencias culturales son invisibilizadas en esta fase política de la ciudadanía y buscan ser homogeneizadas o «pasteurizadas» por las maquinarias partidistas (Herrera y Muñoz, 2008; Reguillo, 2000). Hay quienes aseguran que los jóvenes son cada vez más individualistas y políticamente apáticos. En oposición a estas sentencias lapidarias, sostenemos que estos han buscado formas de participación social, cultural y política alejadas de los canales tradicionales.

---

<sup>25</sup> Adelantado y Scherer (2009) plantean la existencia de serias limitaciones en las políticas sociales que se han caracterizado por ser focalizadas a ciertos grupos excluidos del mercado. Éstas lejos de promover la extensión de la ciudadanía, terminan generando círculos viciosos en donde la desigualdad se institucionaliza. Este tipo de políticas sociales debilitan la ciudadanía social, favorecen al clientelismo político y son de carácter asistencialista.

#### 4.1 La cultura como escenario de la participación política juvenil

Para Sergio Balardini (2005), la participación juvenil en occidente de los años 60s y 70s buscaba transformar la realidad en un contexto de radicalización política, producto de una generación vinculada al Estado de Bienestar en donde los padres dejan de ser sus referentes políticos y una ideología libertaria le sirve de argamasa a los jóvenes. Sin embargo, en las décadas siguientes, las pugnas políticas se solucionaron por la vía de la derecha y la visión neoliberal se encargaba de celebrar el supuesto fin de las ideologías.

La participación tradicional de la militancia iría a la baja y en tiempos en donde se celebra lo instantáneo (lo efímero en vez de lo perdurable) y se motiva una cultura narcisista (de lo privado más que de lo público) la juventud se manifiesta de otra manera, intentando dejar atrás la verticalidad, la disciplina, los antagonismos, la exclusión y la rigidez de la militancia, para dar cabida a expresiones vinculadas con la informalidad, los canales no tradicionales, la militancia en la práctica, la diversión y la vida cotidiana, la ética y la estética para construir lo político, las acciones tematizadas de aspectos lúdicos y un fuerte componente expresivo,.

Las culturas juveniles parecen ser un ejemplo de estas nuevas sensibilidades, no sólo conscientes y responsables, sino también libres y placenteras. Para Leslie Serna, el nuevo paradigma de participación política en los jóvenes se caracteriza por mantener:

1. La novedad de las causas de la movilización. Lo que muchos definen como el eje de los nuevos movimientos sociales que se enfocan en la demanda de asuntos post-materiales, estos movimientos comenzaron en la década de los sesenta y setenta; algunos de ellos son el movimiento pacifista, feminista, ecologista, de derechos humanos, etcétera.
2. La priorización de la acción inmediata. Aun cuando se desee, no se busca transformar de raíz a la sociedad, pues las luchas son contra las formas de dominación más inmediata, es decir, el enemigo y los objetivos se sitúan de manera inmediata y se trata de cambiar a partir de la vida cotidiana.
3. La ubicación del individuo en la organización o movimiento. Lo que interesa es no perder al individuo en la masa, el individuo se convierte en el centro de las cosas.
4. El énfasis en la horizontalidad de los procesos de coordinación a diferencia de las estructuras piramidales. Las redes que los jóvenes aspiran a ser facilitadoras para la participación política, no centralizadoras de las mismas. Los jóvenes en estas redes definen su identidad como espacios democráticos de socialización (Serna, 1998).

En este sentido, diferentes trabajos han venido abordando en las últimas décadas del siglo XX a las diferentes culturas juveniles que se construyen al margen de los prototipos juveniles anclados en las instituciones tradicionales. Estos trabajos dan cuenta de que los tradicionales anclajes identitarios como la familia, la escuela, el empleo, la religión, los partidos políticos, no eran ni son los únicos que estaban influyendo en la construcción del sujeto juvenil, pues los medios de comunicación, el mercado y la socialización con los pares cada vez resultaban más importantes.

El graffiti comparte parcialmente las características que Leslie Serna plantea: las motivaciones, intereses y significados son muy diversos al interior del graffiti; este se vuelve parte de la vida cotidiana de sus autores y el vehículo perfecto para interpelar a la sociedad en general haciendo alusión a un problema o actor específico; en las agrupaciones de graffiteros o *crews* si bien se configuran espacios de socialización y construcción de identidades grupales, no eliminan al sujeto, por el contrario, le ofrece un espacio para su definición individual. No obstante, con respecto a la autoridad, aparecen liderazgos naturales basados en las habilidades y otras cualidades que se justifican en aras de sacar adelante a la crew o al graffiti mismo.

Diversos autores coinciden en que muchas de estas culturas juveniles cuyas producciones culturales son por ejemplo el graffiti, los tatuajes, las perforaciones, los *raves* y otros tantos estilos juveniles, han puesto en jaque a los modelos tradicionales mediante su forma de socializar, habitar la ciudad y de hacer cultura, por lo que pueden leerse como formas de participación social y políticamente muy alejadas de las vías tradicionales (Aguilera, 2010; Reguillo, 2000; Urteaga, 2011; Marcial, 2010, 2011). En otras palabras:

Las dinámicas colectivas juveniles tematizadas como culturas juveniles o tribus urbanas, permiten comprender que la ciudadanía juvenil emerge como formas alternativas de significar lo social, por lo cual, lejos de ser un derecho dado por el orden social adultocéntrico, la ciudadanía juvenil encarna formas creativas de repensar la política [...] Sus contenidos políticos giran en torno a cuestiones como percepciones e ideas que tienen los jóvenes sobre la relación inclusión/exclusión, la distribución del poder, el conocimiento, las vivencias, la aplicabilidad de los derechos y los mecanismos de reconocimiento sociocultural y político de las diferencias... (Herrera y Muñoz, 2008: 200).

Es fundamental reconocer que la cultura ocupa un lugar privilegiado por los jóvenes puesto que representa el medio por el cual muchos jóvenes se expresan social y políticamente. Hablamos de una forma de ciudadanía juvenil, la cual implica trascender su definición

tradicional, sin abandonar los referentes que le han dado origen. Esto implica reconocer otras esferas de lo político y de la ciudadanía relacionadas con la música, las expresiones artísticas, culturales, formas diferentes de habitar la ciudad y los cuerpos, etcétera. La ciudadanía juvenil, en este sentido es una performatividad que acoge nuevas formas de incursión y articulación a lo social y político. Ésta permite a los jóvenes, culturalizar lo político y hacer política desde la cultura, desde la vida cotidiana (Aguilera, 2010; Reguillo, 2000; Herrera y Muñoz, 2008; Martínez, 2008; Revilla, 2001).

En este tenor, la participación social y política de los jóvenes no se agota en el escaso o nulo interés que les provoca la política tradicional. Muchos jóvenes participan en nuevos canales en donde prima la informalidad, la horizontalidad, la diversidad de causas, la heterogeneidad, la espontaneidad, la cultura, la comunicación, la estética y la ética. Algunas de estas expresiones chocan con las inercias institucionales que les excluyen en casi todos los ámbitos como la familia, la escuela, en el trato con las autoridades, etcétera. El concepto de ciudadanía cultural resulta útil para reconocer lo que Renato Rosaldo denomina como una “contradicción deliberada entre la igualdad y la diferencia, es decir el derecho a realizar prácticas sociales y culturales que den sentido de pertenencia y que hagan sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua”:

Cultural citizenship refers to the right to be different and to belong in a participatory democratic sense. It claims that, in a democracy, social justice calls for equity among all citizens, even when such differences as race, religion, class, gender, or sexual orientation potentially could be used to make certain people less equal or inferior to others (Rosaldo, 1994: 402).<sup>26</sup>

La ciudadanía cultural busca la posibilidad de ser portadora de determinados rasgos en el cuerpo, en la forma de hablar, en la forma de vestir u otro referente que nos haga parecer “distintos” al resto, poder ser diferente sin ser sancionado, estigmatizado, excluido o criminalizado. Partir del derecho a la diferencia, sin olvidar los derechos de igualdad, abona a la redefinición de la ciudadanía y aun más de la democracia que hasta ahora opera bajo la lógica de amigo-enemigo y de los antagonismos sin reconocer la diferencia y la posibilidad de diálogo.

---

<sup>26</sup> La ciudadanía cultural se refiere al derecho a ser diferente y pertenecer en un sentido democrático participativo. Afirma que, en una democracia, la justicia social exige la equidad entre todos los ciudadanos, aun cuando las diferencias de raza, religión, clase, género, u orientación sexual podría ser utilizado para hacer que ciertas personas menos iguales o inferiores a otros.

Para el autor chicano, hay que entender la ciudadanía cultural como luchas de una *larga tradición disidente* en donde se pueden incluir la lucha por el sufragio de la mujer, el movimiento antiesclavista, entre otros. Todas ellas generadas por las exclusiones que la ciudadanía ha ido generando en cada contexto. En general, la ciudadanía plena ha sido concedida a hombres, blancos y propietarios y se ha negado a las mujeres, personas de color y no propietarios.

La ciudadanía cultural implica el reconocimiento de la pertenencia de los grupos excluidos y la reivindicación de sus derechos, no solamente en la relación entre ciudadano y Estado, sino también en la relación entre ciudadanos. Si queremos hablar de la ciudadanía de los jóvenes y, específicamente, de la ciudadanía cultural de los jóvenes, es necesario desprenderse del escritorio, dejar de teorizar un poco e ir a preguntarles, no por el concepto de “ciudadanía”, sino por la manera en que experimentan la vida cotidiana:

If you want to know about first-class citizenship, don't run to a dictionary. Go instead and ask the person concerned. In low-income neighborhoods, the people concerned will speak of goods and services, jobs and wages, health care and housing, education and income-segregated neighborhoods. Without the material conditions that give people reasonable life chances, other questions of vernacular citizenship may recede into the background. In more favorable material circumstances, people will speak about well-being, thriving, dignity, and respect. Or, by contrast, they may speak about feeling unsafe, violated, humiliated, and invisible (Rosaldo, 1994: 402).<sup>27</sup>

La ciudadanía juvenil pone en debate las definiciones y formas tradicionales de hacer cultura y política, pues estas provocan serias restricciones a la juventud al momento de buscar participar en la sociedad como protagonistas. Por ende, ésta puede leerse como un “nuevo” capítulo de la ciudadanía cultural. la cual, por otro lado, es un elemento fundamental para el reconocimiento de los jóvenes como un sector aparte pero heterogéneo. Por lo tanto, entender la ciudadanía cultural como una parte de la ciudadanía juvenil implica reconocer sus

---

<sup>27</sup> Si usted quiere saber acerca de ciudadanía de primera clase, no se quede con lo que se dice en un diccionario. Vaya y pregunte a la personas afectadas. En barrios de bajos ingresos, las personas afectadas se habla de bienes y servicios, empleos y salarios, cuidado de la salud de vivienda, educación e ingresos separados. Sin las condiciones materiales que dan a la gente oportunidades de vida razonable, las cuestiones de la ciudadanía vernácula pueden retroceder en el fondo. En circunstancias materiales más favorables, la gente hablará sobre el bienestar, prosperidad, dignidad y respeto o, por el contrario, de sentimientos de inseguridad, de violaciones, humillaciones e invisibilización.

expresiones artísticas y culturales disidentes y sus formas de habitar la ciudad y sus cuerpos como parte de una esfera de la ciudadanía no tradicional que coloca en el centro la performatividad:

La performatividad permite en lo juvenil culturizar lo político, ver y hacer política desde la cultura, desde la vida cotidiana y por ende, la ciudadanía deja de ser un ejercicio pasivo de recepción a ser una agencia, una actuación propositiva (Herrera y Muñoz, 2008: 198).

Desde esta perspectiva, las culturas juveniles son un espacio privilegiado donde se resignifica a la ciudadanía en la práctica, por ende pueden ser comprendidas desde tres dimensiones: la del reconocimiento, de la subjetividad política y de la acción política. En la primera resaltan la diferencia de los marcos valorativos, de la autoafirmación y el potencial humano universal; en cuanto a la subjetividad política, vale identificar los sentidos, los contenidos y el ejercicio del juicio político, y con respecto a la acción política incluye las formas de participación ciudadana, el ejercicio de poder, la redefinición de los espacios y las expresiones discursivas de lo político (Herrera y Muñoz, 2008).

Restrepo aborda la importancia de las luchas por el reconocimiento en la participación juvenil y señala que éstas operan a través de la memoria, el presente y la proyección del futuro. Se generan en una línea del tiempo que comienza con las profundas heridas morales que dejan las experiencias de exclusión, continua con la motivación para entender y transformar estas situaciones y concluye con la búsqueda de reconocimiento y organización en diferentes grupos de socialización. La exclusión pasa a representar, ante todo, una lucha por el reconocimiento (Restrepo, 2010). En esta investigación se sostiene que el reconocimiento de la diversidad de identidades juveniles es fundamental para replantear la extensión o radicalización de nuestras democracias.

Charles Taylor (1993) ha puesto énfasis en “el multiculturalismo y la política del reconocimiento”, señalando la importancia del reconocimiento para la construcción de las identidades, en momentos en que nuestras sociedad son cada vez más diferenciadas y multiculturales. El autor, parte del supuesto de que la democracia desembocó en una política de reconocimiento igualitario que ahora exige la igualdad de estatus para culturas y para sexos sin que en la práctica existan condiciones para ello. Se requiere entonces, una política que emprenda acciones para reconocer las identidades que históricamente han sido ignoradas, invisibilizadas o reconocidas negativamente.

Para Chantal Mouffe (1999), acudimos a un supuesto triunfo de la razón en el pensamiento liberal democrático, muestra de ello son las teorías de la justicia y comunicativa de Rawls y Habermas, respectivamente, que intentan dotar un sentido normativo a la política mediante argumentos de tipo moral mínimo. Sin embargo, esto conlleva a establecer un ordenamiento que aludiendo al consenso racional, no permite ver la diferencia más que como enemigo, como antirracional y antidemocrático. Por lo tanto, es necesario redefinir la identidad democrática a través de una nueva frontera política, para lo cual se requieren instituciones que permitan transformar el antagonismo en agonismo. Es decir, se requiere distinguir entre lo político (como antagonismo y hostilidad en las relaciones humanas que conduce diversidad en las relaciones sociales) y la política (entendida como un orden que permite o busca la coexistencia humana en condiciones siempre conflictivas atravesadas por lo político).

Para Mouffe es necesario reconocer la existencia del *exterior constitutivo* (en un sentido derridiano), partiendo de cada identidad existe la afirmación de una diferencia. Se refiere a la determinación del Otro que servirá de referente exterior. De esa manera se visibiliza en la construcción de la diferencia una relación política. Esto es condición para pasar de un antagonismo (en donde las relaciones se construyen en una lógica de amigo/enemigo) a un agonismo (en donde exista una relación con el adversario) permitiendo expresar, la diferencia, el conflicto y con ello las relaciones democráticas.

El ideal de la sociedad democrática no puede ser un sueño de armonía perfecta realizada sino la búsqueda del pluralismo que implica la permanencia del conflicto y el agonismo. Con ello se critica al racionalismo y universalismo para dar paso a la diferencia, sin dejar de perseguir los derechos básicos de libertad, lo cual no resulta peligroso para la democracia, por el contrario representa la búsqueda de la multiplicación de prácticas e instituciones y discursos que moldean individualidades democráticas que apunten a la creación de nuevos espacios de poder y una nueva hegemonía (Mouffe, 1999).

Por otro lado, la subjetividad política y la acción política nos remiten al sentido político que los graffiteros le imprimen a sus acciones. Esta intencionalidad difiere mucho de un joven a otro pues hay quienes se encuentran interesados en hacer visible su inconformidad con el orden social por medio del graffiti y quienes buscan en este únicamente las posibilidad de socializar, divertirse, ganarse cierto prestigio entre el grupo de pares, etcétera. Aunque se puede señalar que quienes han dedicado más tiempo y perdurado en el campo del graffiti llegan a tener más clara la posibilidad de semantizar sus producciones en un sentido reivindicativo o de denuncia.

## 4.2 El graffiti en San Cristóbal de Las Casas

Actualmente la población es sumamente diversa lo cual hace pensar que la dualidad como premisa de configuración socioespacial planteada por Aubry ha quedado atrás, lo cual evidentemente no elimina la diferenciación social, económica y política que se materializa en las diferentes formas de habitar la ciudad. En este sentido la configuración de la urbe es un reflejo de las dinámicas de su población heterogénea y viceversa. Una forma de acercarse a toda esta diversidad es reconociendo a través del análisis de los diversos usos y apropiaciones del espacio público.

Basta con observar las montañas que rodean San Cristóbal en la zona norte de la ciudad para darse una idea la magnitud de las oleadas migratorias de comunidades aledañas durante las últimas cuatro décadas; vale la pena observar cómo el ahora denominado “Centro histórico” se transforma con un par de “andadores turísticos” durante las últimas décadas para beneplácito de sus habitantes pero también de los turistas y los grupos de empresarios del ramo turístico siendo estos últimos los más beneficiados en temporadas altas de vacaciones.

Los ejemplos pueden continuar. Pensemos en las colonias construidas después de 1994, las cuales se instalaron a manera de “asentamientos irregulares” o “invasiones” en terrenos particulares. Con el paso del tiempo, los habitantes lograron regularizar su situación legal y están demandando nuevos servicios; pensemos en los supermercados los cuales obtienen permisos de manera discrecional para instalarse en terrenos administrados por el Estado; no olvidemos los no tan nuevos ecodios que de manera “legal” acometen día tras día las areneras en la parte sureste de la ciudad y la planta de la embotelladora “Coca Cola” la cual tiene sus colmillos clavados en las corrientes subterráneas de la ciudad extrayendo el líquido vital sin el menor sosiego.

Aquí nos tocó vivir o bien lo hemos decidido y por ello conviene pensar desde dónde se construye la ciudad en tanto producción socio-espacial y quiénes son los autorizados para definir su uso y transformación. Comprender las instancias que lo producen nos hace pensar inicialmente en el Estado y su función reguladora que determina la estabilidad de la urbe, tanto en sus aspectos físicos como en los de sentido: normas, vigilancia, estructura urbana, políticas a corto, mediano y largo, pero también en el mercado el cual tiene como objetivo extraer las mayores ganancias a costa de todo lo que sea comercializable, entre tanto, la cultura.

Sin embargo, la ciudad no solamente se construye desde las instancias del Estado y las lógicas del capital, también se construye y se transforma al habitarla, especialmente cuando lo hacemos de manera emotiva, estética o críticamente y no solamente de manera pragmática. Por

lo tanto, al espacio público hay que considerarlo como un espacio de disputa entre distintos proyectos. No es posible considerarlo como una cosa inerte y determinada, sino como algo vivo y dinámico. Las relaciones entre sus habitantes, el poder y la ciudadanía se expresan en las calles, las plazas, los parques, los monumentos, etcétera; es, pues, el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y también de la ciudadanía (Borja y Muxi, 2000; Guzmán, 2002; Herrera y Muñoz, 2008).

Sobre todo, la ciudad es en donde vivimos cotidianamente, el espacio en el cual se cruzan proyectos macro-estructurales y micro-procesos como el desempleo, la falta de oportunidades educativas, la violencia, los riesgos ecológicos, la precariedad de los empleos, la discriminación, la inclusión y la exclusión, las relaciones de poder, la globalización en sus múltiples sentidos y otros tantos fenómenos. Particularmente la calle y la plaza son importantes espacios simbólicos.

La calle muestra socialmente las etiquetas propias del marco de convivencia, refleja la vida de los otros o lo que los otros quieren que sea vista [...] por su parte, la plaza, es el espacio del espectáculo de la vida de toda sociedad, en el que se pueden ver las presenciales, y las ausencias, es el espacio de nosotros por excelencia” (Guzmán, 2002: 33-34).

En este sentido, el graffiti es una práctica sociocultural juvenil que nace en el seno de los espacios urbanos, vinculándose fuertemente a una resemantización de los mismos. Para que se opere este proceso, el sujeto o el grupo social establecido en un lugar, en este caso las o los graffiteros, tienen que reconocerse en él, orientarse, a partir de él, nombrar su territorio, nombrarlo e institucionalizarlo, es decir, apropiarse del espacio. La noción de “lugar” resulta clave para entender el espacio a partir del sujeto, ya que puede ser considerado como la acumulación de sentidos y significados haciendo referencia a espacios delimitados, con límites precisos, que para los sujetos representan certezas y seguridades otorgadas por lo conocido (Guzmán, 2002).

Los “lugares” son espacios identificatorios, relacionales e históricos donde se puede leer algo sobre las identidades individuales y colectivas, las relaciones entre las gentes y la historia a la que pertenecen. Entendida en estos términos, podemos hablar de la vinculación que existe entre los lugares y la construcción de las identidades (Angel, 1993; Cucó, 2004; Lindón, Hiernaux y Aguilar, 2006; citados en Urteaga, 2011: 216). Que un espacio sea definido como “lugar” o “no lugar” tendrá un sentido relativo, en función de quien lo usa, apropia y dota de

significado. De ahí que en la vida real se entrelacen. Por ello es importante tener en cuenta los diferentes usos y apropiaciones en torno a un mismo objeto o espacio material.

Por uso entenderemos:

[...]al conjunto de acciones y actividades distintivas que despliegan los actores sociales en un determinado lugar. Estos revelan las relaciones de poder a través de procesos de exclusión, y jerarquización[...]. (Urteaga, 2011: 218).

Mientras que por apropiación de los espacios:

Un complejo proceso de interacción de las personas en y con el espacio construido a través del cual, el espacio adquiere significado, como contenido simbólico que posibilita comprender al espacio, a quienes lo comparten, a través de los que es espacio representa para ellos (Guzmán, 2002: 5).

En el caso de las significaciones o sentidos que los espacios adquieren para los jóvenes

Son los valores depositados en ellos los que propician su uso frecuente e identificación. Los estilos de uso y apropiación se oponen a los modos rutinarios con los que se manipulan las cosas, ropas, espacios. Expresan la singularidad-peculiaridad juvenil, o de algunos colectivos juveniles en la manipulación de los bienes, en las actividades que se realizan en un espacio o lugar, en sus modales, en su conducta, y movimientos corporales, y en sus movimientos espaciales. Expresan también bajo diferentes formas sus relaciones significativas y particulares, con el espacio o lugar-local... (Ibídem).

Los graffiteros de San Cristóbal, pero también los de otras latitudes hacen de la ciudad una galería en palabras de *Orbe*, en la cual plasman sus graffitis con o sin previa autorización del propietario del muro que seleccionan. La selección del espacio, muchas veces es meticulosa, sobre todo en el graffiti previamente organizado en el cual se buscan las mejores condiciones para que la “pinta” pueda tener mayor visibilidad y mejor acabado. En estos casos se escogen principalmente aquellos muros repellados, lisos y de ser posible con alguna pintura de fondo para que no absorba tanto material; mientras que en otras ocasiones, principalmente en el graffiti ilegal, se buscan condiciones mínimas de seguridad y de inmediato se acciona la *cap* o válvula del aerosol para realizar una pieza en el menor tiempo posible.

Los graffiteros, si bien comienzan pintando cerca de su hogar o en el camino que recorren regularmente cuando regresan de la escuela o el trabajo, no se circunscriben a ningún espacio en particular, pintan por toda la ciudad y en ocasiones más allá de esta, cuando viajan a otras

ciudades del Estado y en algunos casos del país. Con ello podemos decir que a diferencia de otros tipos de graffiti, como el que elaboran las pandillas, no tienen la intención de defender determinado territorio, lo cual no quiere decir que no tengan espacios físicos con los cuales se identifiquen más o tengan mayor significado para ellas y ellos.

Por el contrario, existen espacios de los cuales se apropian dotándoles de significado mediante sus pintas, en tanto que estas por si mismas son un producto cultural cargado de símbolos y significados. Así mismo es en la calle, en la esquina del barrio o en el parque en donde estos jóvenes pasan experiencias traumáticas o excluyentes, pero también donde socializan, se divierten, constituyen sus identidades graffiteras, construyen lazos de camaradería e incluso de hermandad. En palabras de *Speck Malacara*:

La ciudad es una metáfora del individuo, en ella existen zonas “buenas” y zonas “malas”, objetos marginados y objetos admirados. El graffiti cumple con un papel transgresor, es un elemento que vuelve el espacio privado en público y que pone de manifiesto (de una manera estética) los problemas de la urbe. Es una especie de catarsis para la misma ciudad y para el ciudadano, una moneda de dos caras.

De tal manera, el graffitero, cada vez que pase por una pinta suya, puede verse reflejado en esas paredes y sentirse satisfecho independientemente de la calidad de su obra. Por todo lo anterior, el graffiti representa una forma de apropiación del espacio, de ese espacio público que se nos ha quitado, son marcas que complejizan el espacio social y que dotan de capacidad de agencia a los que se apropian de él para reinterpretar y reescribir la textualidad del entorno urbano. Son formas de reescribir la memoria y la identidad para contrarrestar el olvido y la no pertenencia (Guzmán, 2002: 5).

Para el graffitero, la práctica del graffiti implica romper con el orden impuesto en todos los espacios en que socializa con los adultos. Comienza en la familia cuando sus padres le prohíben salir a las calles de noche, les tiran los aerosoles, los castigan y desde luego desestiman lo que hacen instándolos a abandonar dicha actividad. Un ejemplo de esto es narrado por *Orbe*:

[En mi caso] el apoyo de mis padres nunca fue bueno, el estereotipo de los que pintan son drogadictos, gente sin educación que deberían estar en la cárcel, todos estos conceptos erróneos, mis papás los tenían de los graffiteros... siempre [fue] luchando, entre hacer lo que decían mis jefes y hacer lo que me gustaba, y al final de cuentas mis papás se metían a mi cuarto y me rompían mis dibujos, y las dos, tres,

cuatro latas que tenia, iban y me las tiraban, o las escondían... pero entre más lo hacían ellos mas lo hacia yo también... (*Orbe*).

Ya en la calle, la respuesta de la sociedad en general es violenta tanto para el graffiti *ilegal* como también para el *legal* que se realiza durante el día; la violencia proviene principalmente de los vecinos, los taxistas y los policías que cuando observan pintando a un graffitero, reaccionan con insultos, golpes, balazos al aire y al cuerpo, llegando incluso a la muerte. Así lo expresan los jóvenes graffiteros:

[Los problemas principales son] los taxistas, los pitazos, los polis.... Una vez estábamos pintando atrás de la Secundaria del estado, yo antes ya había pintado una vagonetita, ya le había puesto un *crew*, un tag en el camino, de repente sale un don [un señor, y dice:] hora hijos de su puta madre,, pa pa los cuetazos, con el miedo y el pánico que te da ni por donde irnos, corre, me empuja el otro compa, corriendo no sabes ni como corres tanto, y venia atrás de nosotros, y enfrente un velador de un hotel [dijo] no que, qué pedo. Y el pinche cabrón me salva, me tira de un lado y el otro se va del otro, me hizo el paro... De repente le puso el pie al ruco y le empieza a dar el velador, pasa un taxista y lo meten en el taxi. Pasaron los días y me enteré que el don que soltó el cuete era un ex militar, tuvo que pagar multa ya todo bien madreando, nadie quien estuviera a su favor, y éramos chamacos y pelear por nuestros derechos que íbamos a saber, aunque teníamos nociones, pero... Le sigo dando a lo ilegal, se me bota, salgo, no pierdo, no soy constante, no, pueden pasar 2, 3 meses y fun...en San Cristóbal yo lo vivo, te discriminan bien culero... cuando estas pintando te agrede la policía misma (*Trato*).

Cuando decidimos algunos compas rayar legal, pero la respuesta de la sociedad no era buena, te miraba pintando graffiti en una calle, te pasaban a ofender, los taxistas se bajaban a veces de sus coches, con un bastón para pegarte. Recuerdo que un amigo estaba pintando su terreno y un vecino salió, casi le pegaba, la colonia se amontonó, llamaron a la policía, lo llevaron a él y a sus amigos. Regresando a la hora y media y siguió pintando y eso es digno de valorarse porque eso es una característica del graffiti, el no amarrarte, no apachurrarte, o eres tu o soy yo...(*Orbe*).

Observamos por un lado que la criminalización es el pan de todos los días, que para un graffitero todo ello deviene en una resistencia de los jóvenes por seguir adelante, a pesar de

todo lo que implica. Quien decide continuar es consciente de ello. *Speck* nos confirma cómo ser parte del graffiti ha implicado navegar en contracorriente:

Tuve que romper con todos los paradigmas de mi época. Me corrieron todas las escuelas miles de veces, de mi casa, los policías, etc. Nunca fue fácil. Me metí a la escuela después que un policía pendejo me maltrató psicológicamente en el Estado de México, nunca me sentí tan basura. Mi tía le dio una mordida, 20 pesos en monedas de 10 y 20 centavos (una bolsa que pesaba un chingo). El se fue bien contento. Pobre infeliz. Seguro ese baboso participó en Atenco. Ese es el perfil de policía que apesta (*Speck Malakara*).

Encontramos también que con el paso del tiempo y en algunos casos, la familia llega a comprender o por lo menos a aceptar dicha actividad, al menos con respecto al graffiti legal:

[...] al darse cuenta que lo hacía bien y que era algo que me satisfacía, dejaban de darme tanta lata... Ahora por ejemplo, voy a pintar a un concurso, mis papás saben que pinto, que tengo trabajo, ya no andan como en ese rollo de antes; ahora mi papá de repente me va a dejar, me lleva la escalera, las pinturas, algo para comer, todo ha cambiado, desde mi persona hasta socialmente digamos, no... Ha cambiado mucho este asunto [...] (Orbe).

En el caso del graffiti legal, la respuesta de la sociedad sancristobalense, a decir de *Ektbo*, ha ido cambiando con el paso del tiempo y actualmente parece estar más acostumbrada al graffiti. En el graffiti ilegal la cosa es muy distinta, de los taxistas y los policías habrá que cuidarse siempre. En el año 2009, el clima de incomprensión y violencia llevó a la muerte de un graffitero, el cual fue asesinado a balazos por el guardia de seguridad de un hotel (en remodelación), al ser sorprendido realizando una pinta.

Este suceso fue el punto cumbre de una ola de violaciones de los derechos humanos de muchísimos jóvenes en San Cristóbal de Las Casas, tras la aprobación en el 2009, de en una “Propuesta y Operativo Antigraffiti”, en sesión ordinaria de cabildo, durante la administración de Mariano Díaz Ochoa. Esta sugería específicamente:

[...]la implementación de una sanción pecuniaria a quienes se les sorprendiera realizando pintas en inmuebles públicos o particulares, por la cantidad de \$20,000.00 (veinte mil pesos 00/100 M.N.), otorgando a quien denuncie y/o detenga una recompensa de \$5,000.00 (cinco mil pesos 00/100 M.N.). Así mismo se les solicitaba

a los establecimientos que expenden pintura en aerosol a llevar un registro de las personas a quienes venden este producto absteniendo su venta a menores de edad.<sup>28</sup>

Las organizaciones Melel Xojobal, A.C., e INICIA, A.C. dieron seguimiento a estos casos, en el periodo de 2009 a 2011 y analizaron los acontecimientos a la luz de la perspectiva de los derechos humanos, lo cual permitió indagar en la violación sistemática a los derechos de los jóvenes, específicamente referidos a la cultura; a la libertad de expresión y de asociación; a la no discriminación; a la protección de la vida privada; a un proceso justo; a la seguridad y a la protección. Durante este periodo, se incrementaron las situaciones de violencia hacia varias jóvenes a manos de la policía: se les detenía sin motivo alguno; se les despojaba de su dinero o de sus propiedades para no ser encerrados; se les pintaba el cuerpo con sus propios aerosoles; los detenían y exhibían a los medios dando a conocer, incluso, datos confidenciales como su nombre y domicilio (Melel Xojobal e INICIA, 2011).

*Ektho o Xoboark*, uno de los jóvenes que hemos citado reiteradamente, narra como en el 2009 se encontraba realizando una pinta en la colonia Once Cuartos, con previa autorización (verbal) de los propietarios de la casa, cuando una patrulla se acercó a él y los policías le comentaron que tenía que dirigirse a “la base”. Aun cuando el respondió que contaba con el permiso y sugirió que esperaran a los propietarios quienes en ese momento estaban ausentes, le solicitaron se subiera con todas sus cosas. Una vez en “la base”, bajo el argumento de que se había autorizado una ley que prohibía el graffiti en la ciudad, le obligaron a pagar a su familia el monto de \$10,000.00 pesos para su liberación. Posteriormente descubrió en la prensa local su nombre y fotografía, hecho ante el cual, confiesa, se sintió intimidado y temeroso ante posibles represalias de sus vecinos o conocidos.

En respuesta a esta serie de acontecimientos, jóvenes de diferentes adscripciones urbanas y colectivos manifestaron su inconformidad con estas políticas mediante mítines, marchas y eventos culturales. Así mismo, se realizaron foros interinstitucionales donde algunos colectivos, académicos, representantes de organizaciones no gubernamentales y personas de la sociedad en general cuestionaron las políticas emprendidas por el Ayuntamiento Municipal en materia de cultura y juventud. La criminalización de expresiones juveniles contemporáneas se ha presentado en diferentes ciudades del país. Rogelio Marcial describe que en Guadalajara, el graffiti no había preocupado a las autoridades hasta que salió de los barrios marginales y se

---

<sup>28</sup> Comunicado realizado el 20 de mayo de 2009, en San Cristóbal de las Casas por Melel Xojobal, A.C., Colectivo Graffitearte e INICIA, A.C.

instaló en las avenidas principales, las plazas comerciales, los puentes vehiculares, los templos religiosos y el centro de la ciudad<sup>29</sup> (Marcial, 2009).

Ante el fracaso de las campañas oficiales para contrarrestar el graffiti en Guadalajara, se declaró la “guerra contra los graffiteros” y el abuso de poder se hizo presente con. La violación de los derechos humanos se había ya convertido en algo “normal” y “justificado” para los policías, autoridades y sociedad tapatía en general. Los “operativos”, “revisiones de rutina” con lujo de violencia se hicieron presentes en diferentes barrios. Como resultado, se generó un ambiente de violencia: toletazos, pedradas, corretizas, zafarranchos, entre ambos lados (*Ibidem*).

En Veracruz, en el año 2007 fue aprobada una “ley antigraffiti” por el congreso. Esta ley los criminaliza con penas de hasta 8 años de cárcel, pues los graffiteros son percibidos como “una amenaza a la higiene pública, dan mal aspecto, ultrajan”. Los jóvenes han buscado alternativas para seguir pintando. Sin embargo, resulta paradójico ver que por un lado los criminalicen y, por otro, en tiempos electorales, algunos partidos organizan eventos para promover el graffiti y el *hip-hop*. A veces artistas o simples clientes políticos, en otras, criminales, dependiendo del ambiente político.<sup>30</sup>

Por otro lado, en la ciudad de México, durante el año 2002, el entonces Jefe de Gobierno, Marcelo Ebrard, presentó el programa de “recuperación de espacios públicos” buscando inhibir la presencia de graffiteros, limpiaparabrisas, payasitos, cantantes callejeros y prostitutas de la ciudad. Para ello estableció una política de contención y supresión:

La contención se basa en utilizar proyectos culturales donde se “apoya el graffiti” en zonas de experimentación, con lo que se utiliza la colaboración de graffiteros como un instrumento de control semántico, desterritorializando sus expresiones, reduciendo su creatividad y clandestinidad a una cultura de la solicitud de la donación de bardas y otros espacios, mientras que la supresión opera bajo una clasificación particular del graffiti en artístico, de mensaje y destructivo... (Gaytán, 2008: 57)

---

<sup>29</sup> La “salida del graffiti” a barrios marginales y otros espacios de la ciudad se debe a que “el graffiti pasó a ser una expresión cultural de las bandas juveniles de barrios populares (territorial) a una expresión cultural de jóvenes taggers (enunciativa) que pertenecen a zonas populares, pero también a estratos económicos medios, altos y muy altos de la ciudad” (Marcial, 2009, 112).

<sup>30</sup> Revista Sociedad Latinoamericana. En línea: <http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/otro-grito-de-protesta-jovenes-contra-la-ley-antigraffiti-cordoba-orizaba-veracruz-mexico>

Para Pablo Gaytán, lo que realmente se hacía, era poner en práctica la teoría de “no más ventanas rotas” de George Kelling, asesor del ex alcalde de la ciudad de Nueva York, Rudy Giuliani, quien había utilizado estas mismas recomendaciones para reforzar su campaña de “ley y orden” (“law and order”) en los años 90, a través de una estrategia agresiva de criminalizar y perseguir transgresiones menores de la ley para mandar un mensaje claro de poca o cero tolerancia<sup>31</sup>.

Entre estas acciones destacaba la instalación de cámaras de circuito cerrado en principales avenidas, unidades habitacionales y espacios con mayor presencia de graffiti y delincuencia. Esta política fue acompañada por la técnica del *racial profiling*, la cual consiste en cruzar los datos provenientes del perfil racial del presunto delincuente para establecer, entre otras cosas, su grado de peligrosidad. (Gaytán, 2008; Marcial, 2009).

Así se ha venido equiparando en el imaginario social el delito a la condición social, lo que en consecuencia define las clases peligrosas. Para las autoridades, ser disidente, ser pobre y ser juventud será sinónimo de ser delincuente. Esto recae directamente sobre las organizaciones civiles, los movimientos sociales y expresiones culturales. Los jóvenes se convertirán en los enemigos a vencer, particularmente, aquellos que “cubran” con estereotipos de graffitero, *hip-hopero* y *skato*, serán a quienes se les aplique la violenta política de control social (Gaytán, 2008; Marcial, 2009).

La coyuntura de criminalización que se presentó en el 2009 no es nueva, aunque anteriormente se podía evitar recurriendo a la denominada “mordida” o soborno a las autoridades. No obstante, este año representó para muchas personas un momento idóneo para reflexionar en torno a la inequitativa aplicación de las ley<sup>32</sup>, sobre el desinterés de las autoridades para hablar con los jóvenes graffiteros y viceversa; sobre los Derechos de los jóvenes y la carencia de los espacios públicos destinados para ellos.

Así, aun cuando el escenario del criminalización durante el año 2009 no inaugura las acciones violentas de las Autoridades Municipales en contra de jóvenes graffiteros, abrió la puerta para que esta se ventilara y se problematizara al respecto. Según el informe que analiza

---

<sup>31</sup> La adopción de la política de “Tolerancia Cero” remite a julio de 1996, cuando en la reunión el Grupo de los Siete, los países de la región latinoamericana encabezados por las autoridades federales de los Estados Unidos, diseñaron una “nueva” política de seguridad pública (Marcial, 2009: 107).

<sup>32</sup> Mientras que para quienes cometen otras faltas —como ir condiciendo en esta de ebriedad— pueden evadir las responsabilidades con una *mordida*, a los graffiteros se les criminaliza, señalaba *Punker* en uno de los diálogos sostenidos

los elementos que originan la “cacería de graffiteros”, como muchos jóvenes la han llamado, “coincide” con un momento en el que las autoridades se sentían preocupadas por que San Cristóbal de Las Casas perdiera el estatus de “Pueblo Mágico” en el Programa Federal diseñado por la Secretaría de Turismo con el mismo nombre (Melel Xojobal e INICIA, 2011).

Para las organizaciones que realizaron el informe sobre la violación a los derechos de los jóvenes, las políticas públicas aplicadas para contrarrestar el graffiti tienen varios componentes articulados que muestran la complejidad de la situación, entre ellas destacan la presencia de una mirada gerontocrática por parte de las autoridades y parte de la sociedad; por lo tanto, ser graffitero se ha convertido en ser portador de una identidad desacreditada, estigmatizada y estereotipada. Esto provoca un clima hostil y favorece y legitima la represión gubernamental (*Ibidem*).

Se trató de un abuso de poder estructural que comenzó con quienes propusieron las políticas públicas represivas, continuó con quienes las aplicaron y concluyó con diversos medios de comunicación y sectores de la población que la legitimaron. Esto muestra la urgencia de políticas públicas para que los jóvenes cuenten con herramientas mínimas y para poder enfrentar, desde la autonomía y con responsabilidad, la compleja situación social, económica y política. Entre ellas, destacan la creación del Instituto Municipal de la Juventud con personalidad jurídica propia y partida presupuestal etiquetada (*Ibidem*).

Las distintas coyunturas de violencia que se desataron en el Distrito Federal, Veracruz, Guadalajara, Tijuana y desde luego San Cristóbal de Las Casas, son un retrato parcial del vínculo que existe entre la juventud y la violencia en muchos países de Latinoamérica. De ahí, que surja, como sugiere Rogelio Marcial, la necesidad de historizar las injusticias y problematizarlas; de conocer las condiciones en que se encuentran los grupos excluidos y cómo estos responden ante estas circunstancias.

#### **4.3 La cultura como recurso en San Cristóbal de Las Casas: Pueblo Mágico.**

En San Cristóbal de Las Casas podemos observar, por un lado, una tendencia privatizadora de los espacios la cual parece estar orientada a la optimización de los flujos de producción del sistema capitalista, de esta manera muchos espacios han dejado de ser el lugar de encuentro y socialización, convirtiéndose así en lugares de tránsito entre un punto y otro de la ciudad (Borja y Muxi, 2000). La imagen que construimos en torno a los espacios públicos también ha cambiado y cada vez más son considerados como espacios inseguros en oposición a la supuesta seguridad que proveen los espacios privados. Así mismo, presenciamos la

coexistencia de las “ciudades mundiales” y las “ciudades mundo”; las primeras aluden a los espacios que son siempre iguales en todas las ciudades (McDonald’s, plazas comerciales, etcétera) y las segundas a lugares particulares, producto de la historia local. Evidentemente ambos espacios se entrelazan, complejizando los espacios y haciendo de estos una combinación entre elementos “tradicionales” y modernos.

En el caso de las ciudades que son destino del turismo nacional e internacional como lo es San Cristóbal, los lugares comunes como la plaza y la calle se vuelven espacios destinados al turista, alterando las formas de habitar y convivir la ciudad entre sus habitantes. Las ciudades se convierten en escenografías que los turistas buscan ver tal como lo han visto en la televisión o en la guía de turistas. Contrario a lo que pasa en *los lugares*, las ciudades que se regulan por la lógica del turismo cultural, transforman sus costumbres, sus relaciones, su historia y su señas de identidad, convirtiéndose en zonas de visita, de admiración y/o estudio, engordando la lista de no lugares preferidos por turistas y foráneos (Augé, 1998).

A través del Programa Federal Pueblos Mágicos, del cual forma parte San Cristóbal se espera, según el discurso oficial, que no sólo mejore la imagen urbana, sino también la economía local y regional. Sin embargo, Rojo y Llanes, quienes elaboraron un análisis de este Programa, señalan que se trata de una nueva tendencia que cada vez cobra más presencia en nuestro país con el fin de revitalizar las economías locales; sin embargo, al no ser abordado con una visión sustentable (al menos en tres sentidos: el del patrimonio cultural material e inmaterial; el del medio ambiente natural y ecosistemas; y como apoyo para las poblaciones locales) representa fuertes riesgos.

El primer riesgo tiene que ver con que el patrimonio puede ser tratado como mero artículo de consumo. El turista promedio viene a comprobar lo que ha visto en los medios masivos, por lo tanto existe una suplantación de lo real por medio de escenografías. Como muestra de botón, ofrezco el siguiente ejemplo: durante la Cumbre Mundial de Turismo de Aventura 2011, realizada en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, se pagó, según fuentes directas, una cantidad de \$1,000 pesos a todas aquellas personas que trabajan como comerciantes en la Alameda de Santo Domingo ubicada en el extremo norte del Andador Eclesiástico; también se les pagó a todas y todos los vendedores de artesanías y dulces para que “simplemente” desaparecieran por algunos días y con ello “mejoraran” el paisaje urbano.

El Pabellón de Exposiciones de la Cumbre Mundial de Turismo de Aventura fue colocado frente a un plantón de familiares de presos que cumplían diez días en huelga de hambre demandando que sus parientes fueran liberados. Durante la inauguración de la Cumbre, el

Presidente de la República, Felipe Calderón recordó que como producto de la marginación padecida por los integrantes de comunidades indígenas, en 1994 se presentó un movimiento armado, sin referirse explícitamente al Ejército Zapatista de Liberación Nacional, por lo cual enfatizó que para los grupos indígenas dueños de riquezas naturales el Turismo de Aventura representara una ruta para poder corregir las enormes desigualdades existentes en el país y otras partes del mundo.<sup>33</sup>

Otro riesgo es que el patrimonio intangible tampoco escapa de la dinámica consumista. La identidad y la memoria se presentan como un espectáculo para el consumo cada vez más globalizado; esto podemos apreciar sin duda como una tendencia mundial y San Cristóbal no es la excepción. Parafraseando a George Yudice (2002), la cultura funciona como un recurso el cual puede compararse con la naturaleza como recurso, pues ambas se benefician del predominio de la diversidad.

Así mismo encontramos un tercer riesgo. En algunas localidades que se vuelven atractivos turísticos, los edificios históricos entran al mercado inmobiliario, provocando que la población nativa se traslade a la periferia. Al respecto podemos decir que en la ciudad, desde el año 1994, el precio de los inmuebles y la renta de los mismos fue en aumento de manera exponencial. Sobra decir que el centro, que siempre ha sido habitado por los conquistadores españoles y sus herederos, ahora resulta imposible de habitar por una persona con ingresos promedio.

Por otro lado, los recursos destinados a estas ciudades generalmente son aplicados exclusivamente a las áreas destinadas al turismo, provocando que las otras sean relegadas, estimulando así el fenómeno de la dualidad. Al respecto observamos más que una dualidad, la exacerbación de la diferencia entre el centro de la ciudad y los cuadros periféricos. Es posible observar la diversidad de espacios y formas que cobija la ciudad, mediante un recorrido del centro hacia el extremo de la zona noroeste, desde las grandes casonas coloniales, muchas de las cuales han dejado de servir como casas habitación para ser ocupadas para servicios; pasando por los barrios tradicionales, las colonias formadas por migraciones indígenas, ahora transformadas con tintes norteamericanos producto de las migraciones, hasta llegar, pasando el periférico, a las llamadas comúnmente casas de cartón.

Podemos concluir el capítulo señalando las condiciones de ciudadanía, en el sentido tradicional (civil, política y social), en las que se encuentran los jóvenes estructuralmente. La mayoría de jóvenes acceden en su mayoría a una ciudadanía denominada por John Durston como de segunda clase, pues aun cuando en el papel se les reconoce sus derechos, en la

---

<sup>33</sup> <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/18/politica/015n1pol>

práctica son inoperantes. Sin embargo, debemos relativizar la sentencia que define a los jóvenes como sujetos apolíticos pues en la sus prácticas socioculturales expresan, parafraseando a Ulrich Beck (1999), una denegación de la política, altamente política. El caso del graffiti es claro, puesto que no sólo transgrede la propiedad privada, lo hace estéticamente e irrumpiendo también las leyes que definen los usos legítimos de los espacios públicos.

Los jóvenes graffiteros usan la ciudad como si fuera un lienzo o una galería en donde nos presentan sus deseos, sus miedos, sus frustraciones, pero sobre todo nos demuestran que están ahí y que existen. Las intenciones pueden ser diversas la utilización de los espacios puede ser de manera legal e ilegal, y el resultado de la pieza puede ser agradable a la vista del ajeno o, incluso, atractivo, pero también ingrato. En cualquier caso, pero particularmente en el graffiti ilegal, estas producciones culturales reivindican el uso público de los espacios, construyendo una ciudadanía a través de la cultura o ciudadanía performativa que puede ser captada en sus discursos y sus prácticas.

Dichas prácticas se realizan en un lugar y momento particulares. San Cristóbal de Las Casas es una ciudad que como muchas se ve envuelta en un mar de transformaciones vertiginosas desde hace algunas décadas actualmente. En medio de todos estos cambios, ahora forma parte de los más de cincuenta “Pueblos Mágicos” que conforman el Programa Federal conocido con el mismo nombre. Esto implica un embellecimiento de aquello que puede ser mercantilizado en el sector turístico y con ello se salvaguardan determinados elementos materiales y simbólicos del Patrimonio cultural de la ciudad.

El clima de criminalización y violencia en contra del graffiti y los graffiteros alcanzado en el 2009 nos ha permitido analizar cómo la cultura puede ser considerada un recurso. Por un lado funciona como un recurso mediante el cual se pueden obtener mayores ingresos provenientes del Estado y una derrama económica mayor en el sector turístico y, por otro lado, la cultura puede ser utilizada como un recurso del cual los jóvenes se valen para socializar, divertirse, diferenciarse, construir identidades, generar lazos afectivos, y para expresar su repudio por aquello que no les gusta de su realidad. En este sentido, el graffiti puede ser entendido como una forma soterrada de participación social, cultural y política.

Sobra decir que el proyecto Pueblos Mágicos se basa en una supuesta vinculación entre diferentes dependencias federales, estatales y municipales con el fin de impulsar el beneficio de la población receptora, pero no existe un seguimiento para comprobar que estos objetivos son realizados (Rojo y Llanes, 2009). Si consideramos que más de la mitad de la población tiene menos de 29 años, los planes de urbanización debería de incluir una perspectiva moderna de

las juventudes que existen en la ciudad, en vez de eso encontramos quienes hacen uso de los espacios públicos para “hacerse ver” son tratados desde una perspectiva simplista como criminales. En este sentido, el modelo de desarrollo turístico no beneficia a quien debería beneficiar, a la ciudadanía.



## CONCLUSIONES

El graffiti dista mucho de ser una expresión de rebeldía sin sentido, producto de la desatención de los padres hacia los hijos como reza la explicación del sentido común que se escucha en muchas sobremesas sancristobalenses y espacios destinados a las quejas ciudadanas, como las radiodifusoras locales. Por el contrario, concluimos que se trata de una práctica sociocultural y una forma de participación política alejada de los mecanismos institucionales ofrecidos para ello, es decir de la escuela, la familia, los espacios privados y los partidos políticos. En el transcurso de la presente tesis hemos dado elementos que nos permiten sostener tal hipótesis y a continuación recuperaremos los elementos centrales.

En principio, la idea de juventud que conocemos hoy día tiene sus raíces en las transformaciones estructurales que provocaron el tránsito del feudalismo a la modernidad. Estas provocaron cambios en las instituciones de socialización de los nuevos miembros de la sociedad, ubicándolos como sujetos en espera, en etapa de preparación hacia el mundo adulto, al cual llegarían una vez que adquirieran los capitales necesarios para reproducir el orden social. La educación y el empleo funcionarían en esta etapa como ritos de paso hacia el mundo adulto, liberando a los jóvenes de un estado de dependencia y pasividad.

Sin embargo, a la par del tipo ideal de juventud construido en la modernidad, donde la escuela y la educación servirían como pilares básicos de la socialización y la construcción de las identidades modernas, se fueron revelando diferentes rostros juveniles que no coincidían con estas formas convencionales de ser joven. Es así que en el siglo XX hemos presenciado en México, como en otras partes del mundo, emergentes formas de vivir la condición juvenil que varían por supuesto, en función del espacio-tiempo en donde se desarrollen.

En el contexto de la globalización económica, cultural y política existente, los jóvenes ven transformadas las instituciones que en otro tiempo fueron pilar identitario, como el empleo, la familia y la iglesia. Los problemas estructurales han provocado una separación cada vez más grande en la relación entre educación y empleo, como medio de movilidad social ascendente. Esta falta de certezas provoca una pérdida de horizonte, lo que implica vivir en el presente en una busca constante ofertas de sentido. Las industrias culturales, el narcotráfico y las culturas juveniles son algunos de estos ofertadores.

Nos sumamos a quienes sostienen que es mejor usar el término juventudes que enfatiza una gran diversidad de formas juveniles. En San Cristóbal de Las Casas, durante las últimas décadas, han emergido manifestaciones juveniles que aunque nacen en el seno de otra son incorporadas por las diferentes culturas juveniles a sus espacios de vida cotidiana. Estas

prácticas también son impulsadas y, en muchas ocasiones cooptadas, por las industrias culturales que, a la vez, se nutren de estas para conseguir mayores ganancias; el graffiti es una de ellas.

Es importante destacar el papel que cobran las nuevas tecnologías como la Internet y las industrias dedicadas a la mercantilización de artículos para el graffiti por que actualmente los jóvenes tienen mayores recursos simbólicos y materiales en los cuales apoyarse en su camino de graffitero. Esta situación, para los miembros de la vieja escuela representa un arma de dos filos; por un lado, los jóvenes desarrollen más rápido las habilidades que muchos de ellos tardaron tantos años en desarrollar debido a la poca información que circulaba en la ciudad, pero por otro, muchos jóvenes entran ahora por una simple moda o tendencia generada por las industrias culturales o por el estatus que puede generar entre los compañeros y compañeras de clase ser graffitero.

Desde una mirada sociocultural, consideramos al graffiti como un campo cultural y como en todo campo, aquellas y aquellos jóvenes que desean entrar deben adquirir diferentes capitales como que le permitan desarrollar la capacidad de desarrollar alguno o varios estilos que comprende el graffiti; la diferenciación individual y colectiva en relación a otros graffiteros; la selección y utilización de los espacios de manera legal o ilegal; un lenguaje y códigos específicos. Todos estos referentes serán socializados de generación a generación, de los integrantes de la “vieja escuela” a los de la “nueva escuela”, tal como la primera aprendería de otros graffiteros consolidados en la escena del graffiti nacional.

Desde la “vieja escuela” se cuestiona por ejemplo, que muchos jóvenes compartan sus bocetos en las redes sociales como Facebook, desvirtuando así lo que supuestamente pretende ser el graffiti: la utilización de los espacios públicos. Esto puede leerse como la búsqueda de delimitar el funcionamiento del campo entre quienes ostentan los capitales importantes dentro del graffiti, como la experiencia, los cuales deslegitiman algunas innovaciones que las nuevas generaciones incorporan a partir de nuevas herramientas como la Internet, la cual considera va en desmedro del “graffiti auténtico”.

Quien se interesa por adscribirse al campo del graffiti lo hace impulsado por la articulación de diferentes experiencias intersubjetivas con jóvenes de su edad y con adultos con quienes tiene relación. El primero tiene que ver con la sensibilidad y las habilidades que desarrollan desde temprana edad en torno a dibujos realizados sobre diferentes superficies, los cuales en principio emulan cualquier tipo de diseños y posteriormente se vuelven contendores de sus emociones, pensamientos y deseos que más tarde devendrán en formas y

estilos graffiteros. Finalmente otros impulsos vendrán del exterior, específicamente cuando descubren sobre los muros de la ciudad las posibilidades que el graffiti ofrece como forma expresiva y a las *crew* como un puente propicio para iniciarse.

Tras estos impulsos que oscilan entre la subjetividad y la existencia del campo del graffiti al que se desea pertenecer, cobran importancia los grupos de graffiteros o *crews* como grupos de pertenencia a través de los cuales un joven se podrá apoyar para su gradual adquisición de los capitales necesarios para decirse y ser reconocido como graffitero. Este proceso puede definirse como la construcción de una identidad graffitera. Esta suele ser individual y colectiva al mismo tiempo, diferenciándose del resto de graffiteros e identificándose con un grupo. Expresiones como “Pinto *Kromer*” y “represento a la *RK crew*...”, por ejemplo, dan cuenta de la construcción de subjetividades e identidades graffiteras individuales y colectivas.

Es importante mencionar que la construcción de la identidad graffitera es incorporada por los mismos jóvenes al conjunto de identidades que los conforman, pues además de ser graffiteros evidentemente son seres humanos que ocupan diferentes roles sociales, son hijos, padres, maestros, estudiantes, empleados, desempleados, etcétera. Esto rompe con el estigma generado en torno a quienes practican graffiti cuando se les imponen calificativos como vagos, buenos para nada, vándalos, drogadictos, entre otras. Con esto, tampoco se pretende caer en la idealización de los jóvenes graffiteros, por el contrario se intenta enfatizar que como cualquier otro joven los graffiteros son sujetos diversos.

Los graffiteros hacen uso de los espacios urbanos de diferentes formas, una de ellas es mediante el graffiti ilegal, en el cual se realiza sin autorización alguna; en este, se persiguen las múltiples sensaciones que produce transgredir la norma y los dispositivos de control: adrenalina, miedo y finalmente victoria o satisfacción. Por lo tanto, la dificultad para realizarlas y la calidad para producirlas (en función del poco tiempo que se tiene) es lo más valorado. En la escena del graffiti en San Cristóbal de Las Casas *Punker* es quien de mayor prestigio goza al combinar la velocidad, la calidad y el riesgo en cada una de sus pintas.

Otra forma de intervenir los espacios es el graffiti legal, el cual se realiza con la autorización del propietario de la casa o barda; en este abunda una mayor diversidad de estilos y técnicas pues lo que se busca es la complejidad de las piezas en términos de formas y contenido. De esta manera, el graffiti ilegal es el primer paso para muchos graffiteros pero hay quienes identifican más con este y deciden continuar en él. La variedad de estilos y formas lejos conforman parte de lo que engloba la palabra graffiti.

Entre quienes van adelantados en el campo del graffiti se dice que después de cierto tiempo la competencia pasa a segundo término, después de la creatividad, la expresión y la resistencia. En esta diferencia de sentidos se percibe la distinción entre la “vieja “y la “nueva escuela” que lleva implícito el reconocimiento de los primeros y la inexperiencia de los segundos. No obstante, el reconocimiento de los graffiteros cambia cuando se insertan en los espacios públicos, pues a partir de ese momento las piezas se vuelven también públicas y quienes las reciben, las juzgan y actúan en consecuencia. Esto nos remite a hablar de la fuerte vinculación que existe entre las culturas juveniles y el espacio público, particularmente de la relación entre graffiti y espacio público.

El espacio público es, parafraseando a *Orbe*, la galería de los graffiteros, es ahí donde también viven sus mejores y peores experiencias, donde se dejan seducir por los graffiti que observan en los muros, la calle es aquel lugar donde viven la discriminación y la inclusión, en donde aprenden, conviven y se divierten con otros jóvenes graffiteros y no graffiteros, es el espacio en donde aprenden todo aquello que no aprenden en ningún otro lado. En suma, los espacios públicos son el lugar de intercambio de puntos de vista y experiencias entre quienes comparten y quienes no la misma visión del mundo, de la vida y del mismo espacio urbano. Tal como se manifestó en el 2009, cuando en aras de mantener alejada de graffiti la ciudad se criminalizó a los jóvenes graffiteros y quienes compartieran un estilo similar en las apariencias. Esta coyuntura nos ha permitido analizar la ciudad como una construcción social producida dinámicamente por proyectos en disputa.

La disputa podemos analizarla en términos materiales y simbólicos a través de los usos y apropiación de los espacios públicos, lo cual nos ha permitido interpretar por un lado, que el Programa de impulso al turismo Pueblos Mágicos haciendo un uso legítimo de la cultura como fuente de acumulación del capital, promovido por Autoridades Municipales, estatales y federales y por otro lado; un recurso para la elaboración de sentidos y pertenencias de los jóvenes graffiteros, quienes se expresan socioculturalmente y participan políticamente en la apropiación de los espacios públicos, a contrapelo de las tendencias privatizadoras.

En el camino, durante el año 2009 pudimos reconocer diferentes posiciones que diferentes organizaciones no gubernamentales, bajo una perspectiva de Derechos Humanos enfatizan la carencia de derechos que caracteriza la situación de las cultura juveniles; mientras que por otro lado, algunos académicos reivindican el uso del graffiti como la elaboración de una cultura juvenil y un posicionamiento político. En esta investigación hemos querido recuperar la vinculación existente entre juventud, cultura y participación política, de la cual se

concluye que el graffiti es una elaboración sociocultural juvenil que puede interpretarse como una participación política no convencional que se define en el hacer, específicamente en las (re) apropiaciones de los espacios públicos.

Esto nos invita a pensar en los criterios con que se están configurando los espacios públicos en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, pues si en verdad nos interesa construir una sociedad inclusiva, nuestros jóvenes, graffiteros y no graffiteros, no pueden quedar excluidos de los procesos de urbanización. Conocer quienes y cómo son nuestros jóvenes y la manera en que habitan la ciudad, es un paso indispensable para plantearnos cualquier proyecto urbanístico y una tarea pendiente para futuras investigaciones e intervenciones.



## BIBLIOGRAFÍA

-Adelantado, J., Scherer E. (2008). Desigualdad, democracia, y políticas sociales focalizadas en América Latina. *Estado, Gobierno, Gestión Pública. Revista Chilena de Administración Pública*, (11).

Aguilera, O. (2010). Cultura política y política de las culturas juveniles. *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, Universidad de Zulia, 15 (50).

-Agustín, J. (1996). *La contracultura en México La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: DeBolsillo

Álvarez, S. (2009). Repensando la dimensión política y cultural desde los movimientos sociales: algunas aproximaciones teóricas. En R. Hoetmer (Coord.). *Repensar la política desde América Latina. Cultura, Estado y movimientos sociales*. Lima. Universidad de Mayor de San Marcos/Programa Democracia y transformación Global.

Anaya, R. (2002). *El graffiti en México ¿Arte o desastre?*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro. (Serie “Humanidades”).

Arce, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?. *Revista Argentina de Sociología*, 6 (11).

Aubry, A. (1991). *San Cristóbal de las Casas, Su historia urbana, demográfica y monumental 1528 – 1990. San Cristóbal de las Casas, Chiapas*. Chiapas, México: INAREMAC.

Augé M. (1998) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, cuarta edición. Barcelona: Gedisa.

Balardini, S. (2005). ¿Qué hay de nuevo, viejo? Una mirada sobre los cambios en la participación política juvenil. *Revista Nueva sociedad* (86).

Barba, C. (2009). *Reforma social y ciudadanía social en América Latina durante los años noventa: Una perspectiva comparada. Retos para la integración social de pobres en América Latina*. Buenos Aires, CLACSO.

Beck, U (Comp.). (1999). *Los hijos de la libertad*. México: FCE.

Borón, A. (2000). *Tras el búho de minerva. Mercado contra democracia en el capitalismo de fin de siglo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo y CONACULTA .

Bourdieu, P. (1998). *La Distinción*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*, Barcelona: GEDISA.

Bourdieu, P. (2002). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.

Brito, R. Hacia una sociología de la juventud. (1996). Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud. *Revista de Estudios Sobre Juventud JOVENes*, Cuarta Época, 1(1). México.

Castleman, C. (1982) *Getting Up Subway graffiti in New York*. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, Massachusetts.

Comisión Económica para América Latina (CEPAL) y Organización Iberoamericana de la Juventud (OIJ). (2000). *Adolescencia y juventud en América Latina y el Caribe: problemas, oportunidades y desafíos en el comienzo de un nuevo siglo*. Santiago de Chile: Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (CELADE) / División de Población de la OIJ (Serie “Población y Desarrollo”).

Cooper, M. y Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. London. Thames & Hudson Ltd.

Cueva, M. (2006) *La juventud como categoría de análisis sociológico*. México: Cuadernos de investigación, UNAM. Instituto de ciencias sociales.

Cuna, E. (2006) Reflexiones sobre el desencanto democrático. El caso de los partidos políticos y los jóvenes en la ciudad de México. *Sociológica*, 21(61).

Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

Díaz, R. (2002). “La creación de la presencia. Simbolismo y *performance* en grupos juveniles”. En A. Nateras (Coord.). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Editorial Porrúa.

Durston, J. (1996). Limitantes de la Ciudadanía entre la Juventud Latinoamericana. *Revista Iberoamericana de Juventud* 1996, (1).

Durkheim, É. (2003). *Educación y sociología*. México: Ediciones Coyoacán.

Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Editorial Ariel.

Gaytán, P. (2008). Tolerancia cero contra el graffiti. *Revista Generación*. Año XIX (75).

Giddens, A. (2007). *Las nuevas reglas del método sociológico. Crítica positiva de las sociologías comprensivas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Giménez, G. (2004). Culturas e identidades. *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 66, número especial, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Giménez, G. (2002). Paradigmas de la identidad. En Chihu, Aquiles (Coord.). *Sociología de la Identidad*. México. Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.

Goffman, E. (2006). *Estigma La identidad deteriorada*, Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Maffesoli, M. (2002). Tribalismo posmoderno. De la identidad a las identificaciones. En Chihu, Aquiles (Coord.). *Sociología de la Identidad*. México. Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

Guzmán R. (2002). Apropiación, identidad y práctica estética; un sentir juntos el espacio. México, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco. [Texto recuperado de la recopilación de textos utilizados en el VI Taller de Etnografía Urbana y Cultura Política. Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Autónoma de la Ciudad de México en 2006.]

Hebdige, D. (2004 [1979]). *Subcultura. El significado del estilo*. España: Paidós.

Herrera, M. y Muñoz, D. (2008). ¿Qué es la ciudadanía juvenil?. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 26.

Marcial, R. (2009) Juventudes violentadas: escenarios y experiencias destacables. *Revista de la academia* (14).

Marcial, R. (2010) Democracia, ciudadanía y juventud en Jalisco. *Estudios jaliscienses. Juventud y Ciudadanía*, (80).

Marcial, R. (2012). “El graffiti como discurso gráfico de la disidencia juvenil”. En Sarah C. (Coord.). *Pura imagen*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

Margulis, M. y Urresti, M. (1998). La construcción social de la condición de juventud. En M. Laverde <Et al.> (Editores) *Viviendo a toda: jóvenes territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores; Departamento de Investigaciones Universidad Central (Biblioteca Universitaria. Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Encuentros).

Martínez, J. (1008). Participación política juvenil como políticas del acontecimiento. *Revista Argentina de Sociología*, 6 (11). Argentina: Consejo de Profesionales en Sociología.

Melel Xojobal, A.C. e Iniciativas para la Identidad y la Inclusión, A. C. (INICIA). (2011). Informe: *La identidad estigmatizada: Jóvenes graffiteros, derechos humanos y políticas públicas*. San Cristóbal de Las Casas.

Mendoza, V. (2011) “*Graffiti: Construcción identitaria juvenil en la ciudad de México*”. Tesis de Licenciatura en sociología. México: FES, UNAM, Acatlán.

Monedero, J. (2003). Mundialización y transformaciones del Estado: perspectivas desde la ciencia política. *Cansancio de Leviatán. Problemas políticos en la mundialización*. Madrid. Editorial Trotta.

Mouffe, Ch. (1999). *El retorno de lo político*, Buenos Aires. Paidós.

Palacios, A. (2009) De Ciudad Real a Capital del Infierno. *Revista Ciudades. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana*. 21 (81).

Peñaloza, P. (2010). *La juventud mexicana, una radiografía de su incertidumbre*. México. Editorial Porrúa.

Pérez J. (2009). Las cuatro grandes transformaciones históricas de la condición juvenil. En Urteaga, Maritza (coord.), *Juventudes, culturas, identidades y tribus urbanas en el México contemporáneo. Suplemento Diario de campo* (56). México: INAH/CONACULTA.

Reguillo, R. (2003). Ciudadanías Juveniles en América Latina. *Ultima década*, (19).

Reguillo, R. (1997) Jóvenes: la construcción del enemigo. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* (67).

Reguillo, R. (2000). *Emergencias de Culturas Juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.

Reguillo, R. (2010). La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares. En Rossana R. (coord.). *Los jóvenes en México*. México: FCE/CONACULTA.

- Restrepo, A. (2010). Los jóvenes y sus luchas por el reconocimiento. En *Revista Nómadas* (32).
- Rojo, S. y Llanes, R. (2009). Patrimonio y turismo: el caso del Programa Pueblos Mágicos. *Topofilia*, 1 (3).
- Roszak, T. (1981 [1969]) El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil. Barcelona: Editorial Kairós.
- Rosaldo, R. (1999). Ciudadanía Cultural, Desigualdad, Multiculturalidad. Conferencia magistral sustentada en el seminario "El Derecho a La Identidad Cultural", realizado en la UIA- - Noroeste, Tijuana, Baja California.
- Rosaldo, R. (1994). Cultural citizenship and Educational Democracy. *Cultural Anthropology*. 9 (3).
- Rousseau, J. (1979 [1762]). *Emilio o de la educación*. México: Porrúa.
- Rus, J. (2009). La nueva ciudad maya en el valle de Jovel: urbanización acelerada, juventud indígena y comunidad en San Cristóbal de Las Casas. En *Chiapas después de la tormenta. Estudios sobre economía, sociedad y política*. Estrada, Marco (editor). México: El Colegio de México; Gobierno del Estado de Chiapas y Cámara de Diputados LX Legislatura.
- Sautu, R. <et al.> (2005). *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Serna, L. (1998). Globalización y participación juvenil. En búsqueda de elementos para la reflexión» en Jóvenes, *Revista de Estudios sobre Juventud*. (4ta época) 2 (5).
- Sulca, L. y Fonseca, S. (2007). Los cybercafé en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. La ciudad de San Cristóbal de Las Casas a sus 476 años. Una mirada desde las ciencias sociales. En D.

Camacho, A. Lomelí y P. Hernández (Coords). México: Consejo Estatal Para las Culturas y las Artes de Chiapas.

Taylor, Ch. (1993) *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*. México: FCE

Urcola, M. (2003) Algunas apreciaciones sobre el concepto sociológico de juventud. *Invenio*. Noviembre, 6 (11).

Urteaga, M. (coord.), (2009) *Juventudes, culturas, identidades y tribus urbanas en el México contemporáneo. Suplemento Diario de campo* (56). México: INAH/CONACULTA.

Urteaga, M. (2010). Género, clase y etnia. Los modos de ser joven. En R. Reguillo (coord.). *Los jóvenes en México*. México: FCE/CONACULTA.

Urteaga, M. (2011). *La construcción juvenil de la realidad: jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: UAM/Juan Pablos.

Valenzuela, J. (1997). *Vida de barro duro: Cultura popular juvenil y graffiti*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara; Tijuana, B. C. México: El Colegio de la Frontera Norte.

Valenzuela, J. (2009). *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México. Colegio de la Frontera Norte.

Valenzuela, J. (2010). Juventudes demediadas. Desigualdad, violencia y criminalización de los jóvenes en México. En R. Reguillo (coord.). *Los jóvenes en México*. México: FCE/CONACULTA.

Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Estudios sobre las Culturas contemporáneas*. VIII (016).

Weller, J. (Ed.) (2006). *Los jóvenes y el empleo en América Latina*. Colombia, CEPAL.

Yudice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

**Electrónicas:**

Borja, J. y Muxí, Z., (2000). “El espacio público, ciudad y ciudadanía”. Barcelona. Consultado el 15 de noviembre de 2004 en línea: [http://www.sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El\\_espacio\\_p%C3%ADblico\\_ciudad\\_y\\_ciudadan%C3%ADa.pdf](http://www.sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El_espacio_p%C3%ADblico_ciudad_y_ciudadan%C3%ADa.pdf)

De diego, J. (1997). La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo. España: Universidad de Zaragoza. Consultado el 15 de noviembre de 2013, en <http://www.graffiti.org/faq/diego.html>

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. “Censo Nacional de Población y Vivienda, 2010”. Consultado el 15 de noviembre de 2013 en <http://www.inegi.org.mx/>

Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA), (2011). Informe: Estado de la población mundial, 2011. Consultado el 15 noviembre de 2013 en [http://www.unfpa.org/webdav/site/global/shared/documents/SWP\\_2011/SP-SWOP2011.pdf](http://www.unfpa.org/webdav/site/global/shared/documents/SWP_2011/SP-SWOP2011.pdf)

