



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
ÁREA ACADÉMICA DE SOCIOLOGÍA Y DEMOGRAFÍA
LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA**

TESIS

**LA SIGNIFICANCIA Y SIMBOLOGÍA DEL GRAFFITI
TRASFRONTERIZO COMO FORMA DE IDENTIDAD Y
REIVINDICACIÓN**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

Xenia Tonally González Arias

DIRECTORA DE TESIS

Karina Pizarro Hernández

Comité tutorial

Dra. Elsa Ortiz Ávila
Dra. María Angélica Galicia Gordillo
Dra. Laura Myriam Franco Sánchez

Pachuca de Soto, Hgo., México Julio 2023

La Significancia y simbología del graffiti trasfronterizo como forma de identidad y reivindicación



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

School of Social Sciences and Humanities

Área Académica de Sociología y Demografía

Academic Department of Sociology and Demography

Licenciatura en Sociología

B. A. in Sociology

ASUNTO: ORDEN DE IMPRESIÓN

Of. Núm.UAEH/ICSHu/AASyD/SOC/TIT/036/2023.

XENIA TONALLY GONÁLEZ ARIAS
PASANTE DE LA LIC. EN SOCIOLOGÍA
PRESENTE

En atención a los comentarios recibidos por los miembros del jurado revisor, quienes han manifestado a la Coordinación que su trabajo cumple con los requisitos para ser presentada en examen profesional, se le autoriza la impresión de la **tesis** titulada "*La significancia y simbología del graffiti trasfronterizo como forma de identidad y reivindicación*".

PRESIDENTA Dra. Karina Pizarro Hernández
Directora de tesis

SECRETARIA Dra. Elsa Ortiz Ávila

VOCAL Dra. María Angélica Galicia Gordillo

SUPLENTE Dra. Laura Myriam Franco Sánchez

Sin más por el momento le envío un cordial saludo, deseándole éxito en su carrera profesional.

ATENTAMENTE

Pachuca de Soto, Hidalgo, a 16 de junio de 2023.

DR. ADRIÁN GALINDO CASTRO
COORDINADOR



Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n,
Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto,
Hidalgo, México; C.P. 42084
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 ext 4201, 4205
icshu@uaeh.edu.mx



www.uaeh.edu.mx



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

School of Social Sciences and Humanities

Área Académica de Sociología y Demografía

Academic Department of Sociology and Demography

Licenciatura en Sociología

B. A. in Sociology

Asunto: Autorización examen

Of. Núm.UAEH/ICSHu/AASyD/SOC/TIT/037/2023.

MTRA. OYUKY DEL ROCIO ISLAS MALDONADO
DIRECTORA DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
P R E S E N T E

Con fundamento en el art. 40 y demás aplicables del reglamento de Titulación vigente, **se autoriza** a la P.L.S. Xenia Tonally González Arias con número de cuenta 306639, a **presentar el Examen Profesional para obtener el Título de Licenciada en sociología** bajo la modalidad de **tesis** titulada "*La significancia y simbología del graffiti trasfronterizo como forma de identidad y reivindicación*".

Agradezco la atención que sirva dar al presente y aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

Pachuca de Soto, Hidalgo, a 16 de junio de 2023.

Dr. Adrián Galindo Castro
Coordinador



Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n,
Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto,
Hidalgo, México; C.P. 42084
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 ext 4201, 4205
icshu@uaeh.edu.mx

www.uaeh.edu.mx

Agradecimientos

A la beca otorgada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a través de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) mediante el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación de Innovación Tecnológica (PAPIIT), al igual que la responsable de la antes mencionada, Mtra. María Angélica Galicia Gordillo y al corresponsable Héctor Jesús Torres Lima, al igual que a la Dra. Karina Pizarro Hernández por su orientación y asesoría de la investigación como directora de esta tesis.

ÍNDICE

Introducción.....	8
El <i>graffiti</i> y el mundo.....	12
Un recorrido histórico de la llegada del <i>graffiti</i> a México.....	18
El <i>graffiti</i> contestatario	23
Metodología.....	28
Capítulo 1.....	30
Graffiti en San Antonio Texas: contexto visual de la ciudad y los relatos de vida de un graffitero.....	30
Dinámicas migratorias: La trasfrontera México- San Antonio Texas	32
Contexto visual en San Antonio, Texas	36
Los espacios	36
Colectivos.....	39
Relatos de vida de un <i>graffitero</i>	41
Capítulo 2.....	46
Contexto visual de Pachuca y relatos de vida de un graffitero.....	46
Contexto visual en Pachuca, Hidalgo	47
Los espacios	47
Relatos de vida de un <i>graffitero</i>	58
Capítulo 3.....	67
El <i>graffiti</i> como acción social: identidad y reivindicación.....	67
Análisis de resultados: <i>graffiteros</i> como actores de la sociedad.....	68
El tag como forma de identidad.....	70
Capítulo 4.....	78
Sociología del arte y <i>graffiti</i>	78
Estado de la cuestión de la sociología del arte.....	79

Escuela de Frankfurt: sociología y el arte	83
Estado del arte, revisión sobre el <i>graffiti</i>.....	89
Conclusiones.....	95
Referencias.....	103

Introducción

A lo largo y ancho del desarrollo de las civilizaciones, los seres humanos siempre han buscado la manera de expresar diversos aspectos que relaten su contexto y realidad a la cual se enfrentan, desde las pinturas rupestres hasta la arquitectura gótica, las composiciones de Mozart, los nenúfares de Monet, hasta la llegada del *graffiti* y otros tipos de expresiones artísticas trasgresora que tiene un trasfondo mucho más profundo.

Sin embargo, estas también permiten una forma de simbolizar procesos sociales, otorgando significado a partir de los actores que los producen y exponen, ya sea de forma contestataria a partir de algún movimiento social, o político, o el simple hecho de poder expresar la forma en que perciben su realidad dentro de su contexto social, un ejemplo de estas expresiones artísticas es el *graffiti*.

El llamado arte público, aquel que se produce para ser observado, disfrutado y consumido por el transeúnte desprevenido en espacios abiertos, nos confronta para percibir y sentir el espacio de otra manera. El desarrollo de este arte, en muchos casos fundamental, les ha dado a las ciudades una connotación distinta para ser habitadas (Albán, 2008: 109).

El *graffiti*, a diferencia de otras expresiones artísticas, ha sido participe de procesos históricos y sociales que han permitido formas de expresión y oposición en relación al contexto social en el que los actores que se encargan de su producción, y por ende hallan de forma revolucionaria comprender su realidad, que puede verse involucrado desde aspectos relacionados a su clase social, algún movimiento político o social o de reivindicación, que por su puesto termina siendo contrahegemónica y por lo cual se relaciona a lo vandálico e ilegal, de esta forma podemos comprender que este es un tipo de arte callejero de libre producción, ya que se aleja de los cánones estéticos del arte universal, sino mas bien es expresivo y su creación tiene un fuerte contexto histórico.

En la década de los setentas, el grafiti se mostró como una expresión política en Australia; surgió de la desobediencia civil que apoyaba la salud pública (Deitz, 2014) a través de un grupo que se denominaba "BUGA UP", "Billboard Utilising Graffitists Against Unhealthy Promotions" cuyo objetivo era el activismo publicitario que, en este caso, modificaba la propaganda y publicidad del tabaco

para mostrar los grandes problemas que causaba, advirtiendo los efectos perjudiciales para la salud (Ramírez, Rodríguez, De Los Ángeles y Rozo, 2017: 79-89).

Por lo tanto, el *graffiti* tomará significado a partir del contexto en el que se halle, de tal forma que el significado que le dan o que cobra al encontrarse en el espacio público dependerá del lugar, es por ello que al ser adoptado en diversos países la expresión artística cobra distintos sentidos sin dejar la esencia de pertenecer al espacio urbano.

En los años 90, se dio un cambio en el concepto del graffiti en ambos contextos geográficos, en París, en la primera ciudad el graffiti se enfocó en el nivel político y revolucionario, mientras que en Nueva York poseía una forma romántica, en la cual se comunicaban los derechos civiles y ambientales, el amor, la paz y la igualdad (Ramírez, Rodríguez, De Los Ángeles y Rozo, 2017: 79-89).

Esto ha permitido que dentro de los aspectos sociales relacionados con luchas y movimientos sociales, los actores encuentren una forma artística pero a su vez contra narrativa de mostrarle al mundo su realidad y la forma en que la perciben, por lo que también de alguna forma al proceder a esa acción y autodefinirse como *graffiteros* o *graffiteras*, hallan identidad; sin embargo como ya se ha mencionado, los significados y simbologías que el *graffiti* adquiere, depende precisamente del lugar y su contexto.

En este sentido, el arte urbano contradiscursivo se emparenta con las luchas de los excluidos de la ciudad; aquí arte y vida se unen mediante prácticas contra hegemónicas que se resisten a los modelos urbanos de la economía global (Rubiano, 2012: 83).

Por lo tanto, es de suma importancia poder comprender específicamente al *graffiti* como acción social, que, a partir de su producción, los actores también pueden genera cambios significantes, acuerdo a Ramírez y colegas (2017). Podemos encontrar expresiones como el *Green Movement* en países islámicos que a través del *graffiti* lograron generar una respuesta en contra de la República; o en Bogotá, que nace a partir de procesos políticos que arrastraron a la población a problemas sociales, culturales y económico y una fuerte indignación ante las desigualdades para la mano de obra campesina.

Dentro del marco de análisis urbano, la mirada en procesos socio-culturales que tienen un trasfondo a través del *graffiti*, ha orillado hacia la necesidad de crear espacios que respondan a la condición social en la que se encuentran, creando una forma de exponer su situación (Pacini, 2010). Asociado a la subcultura o contracultura, esta expresión artística nace entre jóvenes de Nueva York en Estados Unidos, donde una serie de procesos que entre los años 70's contextualizaron sus prácticas con tendencias hacia el *hip hop*, el *gang* de gran peso hacia el barrio y territorio, acompañadas de otras expresiones artísticas que terminarían siendo adjudicadas al vandalismo y lo clandestino.

Sin embargo, los vínculos de los intercambios culturales de estos grupos, donde el *graffiti* dio origen, es que llega hasta México. Comenzando por la zona norte del nuestro país, aun con una tradición estadounidense. Hasta llegar al centro del país, donde en la ciudad de México los conceptos y el estilo comienzan a ser adaptados por los *crews*¹, para así distinguirse, esto sin dejar de tener la esencia de la ilegalidad.

La conexión que se extiende desde el origen del *graffiti* en el sentido suburbano, más tarde se acentuará con procesos migratorios, donde aquellas personas de origen mexicano en Estados Unidos, tendrían acotaciones para definir su identidad desde los movimientos contestatarios, tal como fue el movimiento chicano en la década de 1960, donde posteriormente el *graffiti* sería un puente el cual otorgaría una forma de simbolizar el trasfondo de este movimiento.

Dos movimientos urbanos que generaron identidades sociales juveniles en la región fronteriza, y cuyas manifestaciones materiales analiza José Manuel Valenzuela con vínculo al graffiti y al mural callejero, son el cholismo y el chicanismo (Ceniceros, 2017: 141-172).

¹ El término *crew* tiene sus orígenes en el inglés medieval y en el francés antiguo. Esta palabra define al colectivo *grafitero*, explica el tipo de congregación en la escena juvenil. El *crew*, en su acepción más general, habla de un grupo integrado por personas que trabajan generalmente bajo la dirección de un líder. En Nueva York de la década de 1960, este término se utilizó por los mismos escritores de *graffiti* para denominar a sus grupos. Los *grafiteros* mexicanos utilizan la palabra para identificar/diferenciar a sus agrupaciones (Cruz, 2008, como se citó en Cruz, 2010: 103).

Bajo este contexto la creación de *graffitis*, murales o alguna otra producción de transgresión urbana o *street art*, tendría fuerte impacto en el sentido de comunicación visual que a través de símbolos cobrarían identidad para aquellos que por lo regular son jóvenes.

Cuando hablamos de identidad nos referimos, no a una especie de alma o esencia con la que nacemos, no a un conjunto de disposiciones internas que permanecen fundamentalmente iguales durante toda la vida, independientemente del medio social donde la persona se encuentre, sino que a un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas (Larraín y Hurtado, 2003: 31-32).

Para comprender de mejor forma, el modo en que el *graffiti* pasa a ser el medio en el cual el actor halla identidad, bajo esta perspectiva es desde el momento en el cual se autoproclaman *graffitera* o *graffitero*, de ahí la importancia de desarrollar relatos de vida para poder conocer parte de su historia y construcción.

Por otro lado, al reconocer como actor a la *graffitera* o *graffitero*, es porque la problemática a desarrollar se ubica dentro del paradigma de la acción social, por lo tanto, es oportuno considerar el enfoque de Weber para analizar y explicar los resultados de dicho estudio.

El *graffiti* y el mundo

La magnitud que el *graffiti* ha sido tan exponencial desde sus inicios hasta la actualidad, que hoy en día existen múltiples técnicas, tendencias, artistas y obras con grandes dimensiones, el hecho de que en cualquier ciudad sigan debutando exponentes, ya sea de forma anónima o detrás de su placa/firma, remarca la importancia de tener también una perspectiva, aunque no muy profunda, de las formas que ha tomado este arte urbano en todo el mundo.

Uno de los artistas que ha evolucionado de manera vertiginosa, comenzando por el *graffiti* hasta realizar murales hiperrealistas, es *Belin*, de Linares, España, hoy en día es reconocido nacional y mundialmente por su estilo (Ver Imagen 1).

El enfoque de *Belin* está sumamente relacionado a la creatividad, el uso de diferentes técnicas que emplea, hiperrealismo y surrealismo, podemos apreciar sus bases en el *graffiti* que evolucionaron de sobremanera, al grado en que hoy en día él se autodenomina como artista.

Imagen 1. Mural de *Belin* en el Bronx, Nueva York



Fuente: Fotografía extraída de *Uno de los nuestros*, blog de *Arte y Cultura*, 2009.

Siguiendo por este recorrido de exponentes reconocidos mundialmente, se encuentra *Stik*, es un artista urbano británico, el cual es reconocido por sus murales a gran escala y las temáticas asociadas a problemáticas sociales, lo cual es

interesante ya que, a través de sus trazos, que de alguna forma son sencillos, emiten un mensaje para generar conciencia social (Ver Imagen 2).

Ha sido el mural más grande de Londres con 38 metros de largo, Stik plasmó a una madre cargando a su hijo, ella observando el horizonte sin saber qué sería de ellos y el pequeño con la mirada puesta en unos departamentos de lujo que estaban justo frente a ellos y a los cuales jamás podrían tener acceso (FahrenheitMagazine, 2022).

Incluso más allá de generar conciencia, la crítica social que también genera por medio de la magnitud como la de esta obra, muestra también la necesidad de expresar su realidad, incluso el hecho de que sea sumamente grande, para ser lo suficientemente visible.

Imagen 2. Mural de *Stik* en Londres, Big Mother, 2014



Fuente: Fotografía extraída de *Stik.org*, 2022.

También existen mujeres mundialmente conocidas, tal es el caso de *Kashink*, *graffitera* feminista proveniente de Francia, la cual a través de sus obras demanda crítica social, su estilo y técnicas han generado que esta artista sea de suma importancia en la actualidad (Ver Imagen 3).

Esta *graffitera* feminista desafía desde los 17 años la lucha de géneros, y no sólo con su obra. A diario se dibuja un bigote, que al principio usaba para caracterizarse en actos públicos, y que ahora luce siempre como quien se pinta el rabillo del ojo. Su activismo queda reflejado en sus murales a gran escala entre el pop art y las referencias tradicionales indígenas. Con ellos incita a pensar sobre la diversidad, ya sea en París donde reside, en Marruecos, o en EE.UU. Ha colaborado con Amnistía Internacional en el proyecto Mi cuerpo, mis derechos, acerca de los roles de género y los derechos reproductivos. Y aunque casi todos sus grafitis son encargos, algunos al margen de la ley (como pintar camiones), le han generado problemillas con la Policía (Chávez, 2017:1).

Imagen 3. Mural de *Kashink*, en Francia, 2014



Fuente: Fotografía extraída de *Station Ausone* en Youtube, 2014.

Por otro lado, uno de los *graffiteros* más famosos mundialmente hablando, que aún se mantiene en el anonimato es *Banksy* (Ver Imagen 4.), aun se sabe muy poco de la identidad de este artista, sin embargo, sus pintas han llegado a diferentes partes del mundo, con una técnica muy distintiva y las temáticas que aborda son sumamente interesantes.

También existen exponentes mexicanos que actualmente son sumamente reconocidos, tal es el caso de *Saner* (Ver Imagen 5). Muralista a gran escala con una técnica interesante y muy colorida, que expresa su realidad desde su perspectiva.

Imagen 4. Mural del Banksy en Nueva York, 2022



Fuente:

Fuente: Fotografía extraída de *Oldskull.net*, 2022.

Imagen 5. Mural de *Saner*, en México, 2016



Fuente: Fotografía extraída de *Revistacódigo.com*, 2016.

Edgar Flores es un ilustrador, diseñador gráfico y artista mexicano que ha incorporado en su grafiti una visión del mundo en la que fusiona el imaginario colectivo tradicional de la cultura mexicana con elementos iconográficos del muralismo y de la cultura popular contemporánea. Inmersos en un halo de misterio y con un peculiar sentido del humor, sus personajes enmascarados, héroes o demonios subrayan el tiempo presente. *Saner* cuestiona la sociedad moderna y propone al espectador un encuentro con su identidad y no con su otredad (Revista Código, 2026).

La lista de artistas del *graffiti* en el mundo aun es muy amplia, pero con esta breve visión de aquellos más destacados, con estilos diferentes, motivaciones diferentes, a través de sus pintas comparten la perspectiva de su realidad y sin duda la fuerte necesidad de comunicar algo, lo cual permite comprender lo importante que es plasmar en obras de incluso gran magnitud aquello que protestan, aquello que quieren que sea visto por los demás.

Si bien existe un sinfín de graffiteros, *Saner*, al ser uno de los mas reconocidos, nos permite visibilizar un poco del papel de sus producciones artísticas y como es que es uno de los exponentes que representa a México en este recorrido mundial, dando paso continuación, a dar con mayor profundidad un contexto histórico del *graffiti* en este país.

Un recorrido histórico de la llegada del *graffiti* a México

Hasta ahora, se ha hablado del *graffiti* y conceptos arraigados a esta práctica, pero no es hasta este apartado donde se da pie a la explicación de la llegada de este arte urbano a México, ya que los precedentes de este tienen que ver con el país vecino del norte, es importante plasmar su llegada y por qué la migración fue parte importante de su llegada.

El crecimiento del grafiti como arte ocurre en la década de los setenta en los vagones del metro de New York y los suburbios del Bronx y Brooklyn. El wild style (imagen 1) imperaba como modelo de los trazos plasmados en la ciudad. Ante la efervescencia del fenómeno y el impacto social que produce surge la obra *Subway Art* (Cooper y Chalfant 1984), la cual es considerada la biblia del grafiti. Cooper, a través de su obra, introduce el wild style a la audiencia global. La literatura y las películas como *Wild Style* en 1982 o videos musicales como *Rupture* de Fab 5, fortalecieron el desarrollo del grafiti y la cultura del hip-hop en Estados Unidos, posicionándolo como uno de los acontecimientos de expresión juvenil de mayor impacto visual ante la sociedad (Mendoza 2020:150).

A lo que refiere el autor con wild style es a una forma muchísimo más abstracta y compleja del diseño de un grafiti, entre líneas entrelazadas, etc, por otro lado, repasamos parte de su historia como anteriormente se ha mencionado, lo interesante aquí es que el impacto visual sigue siendo fuerte en diversas zonas, aunque ahora ante la sociedad muchas de estas expresiones se han inclinado más al sentido estético que el de impacto social.

La migración juega un papel fundamental para la llegada del grafiti a territorio mexicano. Paisanos residentes en Los Ángeles y pertenecientes a las pandillas aprendían la técnica en la escuela de la calle y, al regresarse a México —ya sea por deportación o de manera voluntaria— transmitían el estilo a sus pares locales. Así, el cholo style 2 comenzó a impregnar las calles de las grandes ciudades, como Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey. Desde luego que las ciudades fronterizas, por su cercanía con Estados Unidos —especialmente Tijuana—, vieron rápidamente el desarrollo del grafiti. En este sentido, Mendoza (2015) y Hernández (2008) retoman como antecedentes del grafiti en México el movimiento muralista impulsado por José Vasconcelos, así como los grafitis a partir del conocido como Movimiento del 68 y las pintas territoriales o placazos (imagen 3) de la frontera norte del país, lo cual, ilumina el contenido cultural, político y social que impregna al fenómeno del grafiti (Mendoza 2020: 152).

Como ya se ha descrito en el contexto de San Antonio, en relación a contexto socio-histórico del *graffiti*, el movimiento chicano mucho tuvo que ver, ahora en relación a

Mendoza, podemos comprender de mejor forma como este arte urbano comenzó expandiéndose gracias a las dinámicas migratorias y de aquellos que comenzaron a impulsarlo desde el norte del país.

Este recorrido que hace el *graffiti* hasta llegar a la zona centro del país, pude dilucidar las diversas perspectivas y contextos sociales que configuraron el proceso y sentido de este arte, a diferencia de sus comienzos, lo cual resulta aún más importante para distinguirlos y la razón por la cual ha convenido enfocar la investigación de manera binacional.

Entre los chavos banda que pintaban placazos en sus colonias y los cholos que se dedican a pintar monocromáticamente sus murales y placas, surgen aquellos dedicados a rayar paredes: los *taggers*. Varios son los jóvenes quienes afirman que el *graffiti*, desde su nacimiento hasta la aparición en la capital mexicana, responde al recorrido de las siguientes ciudades: Nueva York - Los Ángeles - Tijuana - Guadalajara - Ciudad Nezahualcóyolt y Ciudad de México. Las ciudades mexicanas que tienen inicialmente contacto con estas expresiones juveniles guardan una característica peculiar, para el país fueron polos de desarrollo a nivel industrial en la década de los 70. De manera que, si contextualizamos la emergencia de estos actores juveniles con el ámbito socioeconómico e histórico del país mexicano, la relación del proceso de urbanización-modernización de estas ciudades y en especial, la ciudad de México, con la segregación espacial y social es la constante (Tamayo, 1998). Esto último lo experimentó el grueso de la población y de manera particular, el sector juvenil, que para aquél entonces se convertiría en población de riesgo por estar desempleada y gozar de un prolífico tiempo libre (Cruz, 2008:137-157).

En este sentido, se perciben las diferencias aunque no muy distantes, entre el contexto histórico del *graffiti* en Estados Unidos y México, en el contexto de las ciudades mexicanas, comprendemos que existen aspectos que afectaron de manera territorial el país, recordando los procesos de urbanización que tuvieron fuerte impacto sobre todo por la exclusión de las zonas rurales y su exterminio para dar paso a la modernización y la creación de ciudades urbanas, el impacto de estos procesos dejó una estratificación a partir del privilegio de vivir en el centro de la ciudad y el infortunio de vivir en la periferia.

Era el año de 1995 cuando el boom del *graffiti* invadió la ciudad. Toda esa generación juvenil llamada de la crisis por su apatía política, ausencia de un proyecto a futuro e incredulidad ante las políticas gubernamentales tomó como icono al Movimiento Zapatista del 94 el cual les representó un símbolo de

rebeldía y protesta contra el neoliberalismo. Muchos grafiteros simpatizaron con los ideales del movimiento revolucionario zapatista a la par de una gran cantidad de jóvenes universitarios que se incluyeron como seguidores del pro-neozapatismo. La idea para entonces de los grafiteros pro-zapatistas fue crear conciencia de la situación económica, social y cultural del país a través de sus experiencias directas con la privatización de espacios juveniles, realizando murales y producciones que tuvieran temas específicos en contra del racismo cultural, de la pobreza, de la desigualdad de géneros, entre otros temas más (Cruz, 2008:137-157).

Desde esta perspectiva, a pesar de los años de diferencia con respecto a la actualidad, no suena lejano ni mucho menos algo nuevo el sentido antisistemático y contradiscursivo que los *graffiteros* tienen con respecto a la acción de hacer *graffiti* y el orden, recordando los relatos de Soge y Peste en cuanto al sentido de oposición y de rebelión contra el sistema, el cual hallan en su acción.

Del 95 al 2005 el *graffiti* se origina una interesante y rápida expansión de esta expresión juvenil a lo largo de la república mexicana. Muchos adolescentes de las primarias y secundarias han sido atraídos por la cultura juvenil grafitera. Rayar con aerosol y plumones en los baños, en las aulas, en las paredes de las instituciones educativas ha sido un común denominador. Desde el norte al centro y del centro al sur, el territorio mexicano presencia escrituras en aerosol sobre muros de ciudades grandes y pueblos pequeños en donde hasta las paredes de adobe cuentan con una marca de *graffiti* (Cruz, 2008:137-157).

Recordando los relatos de estos *graffiteros*, sus inicios y el despertar de su interés por el *graffiti* precisamente comienza a edades tempranas, justo en la secundaria, lo cual afirma que se ha continuado esta tradición que desde el 95 los jóvenes comenzaron por optar interés en este arte.

Incluso es común que aun en las instituciones escolares, estas prácticas son visibles, tanto en las bancas como en los baños, es importante también mencionar que el *graffiti* dio paso a otras formas artísticas de expresión, como los stickers que, sin profundizar demasiado, conviene mencionarlos ya que forman parte de las nuevas tendencias gracias a que este dio paso.

A continuación, algunos ejemplos gráficos de los *graffiteros* más reconocidos actualmente en México para tener presente las tendencias de hoy en día en este arte.

Imagen 6. Mural “niño cocijo” de Irving Cano 2018



Fuente: fotografía extraída de <https://irvingcano.com/portafolio/> 2023.

Los murales y en general el arte de Irving se enfoca en la cultura y tradición zapoteca, ya que precisamente proviene de Oaxaca, esto mezclado con aspectos modernos y bastante coloridos, por lo cual es muy reconocido (ver imagen 6).

Imagen 7. Mural de Paola Delfín. 2018



Fuente: imagen extraída de <https://dmx32.com/blog/2018/11/5/reclamando-el-muralismo-femenino>, 2018.

Por otro lado, la presencia de Paola Delfín que ha construido un estilo monocromático que retoma aspectos femeninos, lo cual sus obras permiten llegar a la reflexión, tal ha sido su influencia en México que hoy en día es reconocida en diferentes países como España o Alemania (ver imagen 7).

Imagen 8. Mural de Le Super Demon, 2014



Fuente: imagen extraída de <http://www.lamiradadifusa.com/2019/03/artistas-urbanos-le-super-demon.html>, 2023.

Le Super Demon, es un artista que engloba aspectos de la cultura mexicana mezclando diferentes técnicas y figuras, teniendo un estilo muy distintivo por lo cual es reconocido en el medio del Street art en la ciudad de México (ver imagen 8).

El *graffiti* contestatario

Pueden ser diversos los abordajes del *graffiti* desde la sociología, por lo que este estudio se ubicará, en el contexto migratorio. Como se ha mencionado, la importancia del contexto histórico del *graffiti* en relación al movimiento chicano, manifiesta, por un lado, la condición cultural para aproximarse a aspectos identitarios; y en otro sentido, externa una reivindicación, ya que se encuentran en un lugar ajeno al de su origen. De ahí la importancia de conocer las dinámicas migratorias actuales y sus vinculaciones artísticas.

También, es necesario contemplar un segundo espacio que se correlacione a estos procesos identitarios y que permita hondar en el aspecto cultural con un enfoque local, que englobaría la Ciudad de México, para así comprender el contexto histórico de la llegada del *graffiti* y también las concepciones culturales que existen en la ciudad de Pachuca, para conocer los relatos de vida de un *grafitero*.

Esto en conjunto nos llevaría a identificar la vinculación de dos espacios, que a través de la perspectiva teórica sociológica y en relación a los métodos de investigación cualitativos puedan dar respuesta y exposición a los conceptos básicos que en esta investigación se encuentran. Si bien la parte central de interés es el *graffiti* como acción que los actores expresan, pero también es de suma importancia comprender su contexto histórico, que de igual forma las nuevas tendencias de la actualidad, un repaso mundial de los máximos exponentes pero también de los exponentes de México, esto de forma que en conjunto cobra significado a través de sus símbolos, y hallan identidad y reivindicación en relación a la unidad de ambos espacios como lo es San Antonio Texas y Pachuca de Soto con la perspectiva de dos artistas del *graffiti*. De ahí que la pregunta a responder sea ¿Cómo se expresan las identidades de las y los *grafiteros* a través de la acción social del *graffiti* como proceso de reivindicación transfronteriza, tanto en México como en Estados Unidos?.

Objetivo general

Identificar por medio de una vinculación transnacional de San Antonio, Estados Unidos y local en Pachuca, la práctica del *graffiti* como un medio de reivindicación a través del contexto socio-histórico y una forma de identidad.

Objetivos específicos

- Identificar los espacios colectivos y la experiencia de un *grafitero* en San Antonio, Estados Unidos. Para conocer las relaciones migratorias en la trasfrontera, bajo un contexto socio-histórico como medio de reivindicación.

- Conocer los espacios, colectivos y la experiencia de un grafitero en Pachuca, México. Para conocer las expresiones artísticas, técnicas y sus zonas como forma de identidad
- La sociología del arte ayer y hoy, una revisión desde la Escuela de Frankfurt a la actualidad.

Justificación institucional

En el punto número II del *Plan de estudios de Sociología* en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo de 2014, en relación a los objetivos generales y específicos, responden no solo a las inquietudes personales por el tema de investigación, también engloban aspectos que dentro del campo de las ciencias sociales sean significativo.

Donde aspectos de desigualdad, migración, urbanos y culturales se encuentran relacionados dentro de la problematización del tema de investigación donde se aborda al *graffiti* como una acción. Por lo que contiene un significado que no solo expresa para los espectadores, sino que también sirve como medio que otorga identidad y por otro lado se relaciona a procesos migratorios, también otorga reivindicación a los actores que se encuentran bajo estos contextos.

Marco teórico conceptual

En primera instancia es importante identificar a las y los *graffiteros* como actores, que a partir del *graffiti* crean una acción, la cual por un lado va a recaer sobre la sociedad. Lo que se trata de estudiar no va guiado hacia el efecto que tiene socialmente de forma general, sino la forma en que esta acción repercute en sí al actor, de ahí la importancia de la identidad como uno de los conceptos importantes para su descripción y visualización de la carga simbólica que esta posee. Y por el cual a través de su acción el *graffiti* y su significancia, bajo esta premisa, se comprende que dicho tema se encuentra dentro del paradigma sociológico de la acción social.

La identidad es un proyecto simbólico que el individuo va construyendo. Los materiales simbólicos con los cuales se construye ese proyecto son adquiridos en la interacción con otros” (Larrain y Hurtado, 2003: 32).

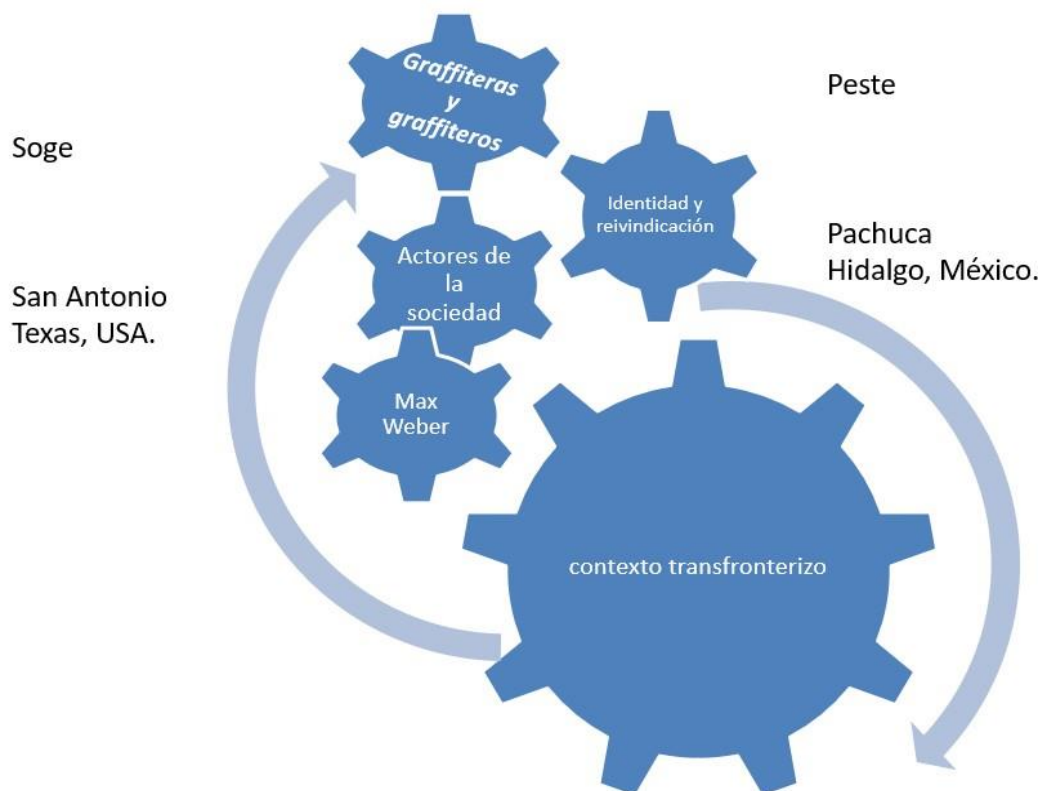
Bajo esta perspectiva, es importante conocer que alrededor del *graffitero* como sujeto de investigación y actor social, a su alrededor existen parámetros que engloban a la familia, las autoridades, aquellos vecinos o simples consumidores de su arte y que repercuten en la vida de estos y por lo cual conviene referirlos, sin el afán de profundizar en cada uno.

Teniendo en cuenta lo anterior es importante concebir, en este sentido, la consolidación del actor como aquel que a través de la significancia que poseen sus *graffitis*, genera reivindicación, como en cierto momento lo hizo el movimiento chicano.

De esta forma, es necesario comprender la realidad de estos actores por medio de su contexto social y donde los principales conceptos que son reivindicación e identidad permitan la comprensión y su interpretación, entonces considerar el contexto socio-histórico de dichos actores, partiendo del movimiento chicano hasta nuestros días.

Esquema 1. Marco conceptual de las y los *graffiteros* como actores de la reivindicación.

La conformación de las identidades



Fuente: Elaboración propia.

Este movimiento incluye muchos elementos de resistencia cultural, una identidad étnica autoafirmativa, proliferación de organizaciones políticas, lucha por los derechos civiles y plena ciudadanía, que habían tenido lugar desde los años treinta. La lucha chicana confluye en el tiempo y en el tipo de reivindicaciones con el movimiento negro que también se estructuró entorno a los derechos civiles, como ya se había mencionado (Rodríguez, 2001: 51).

Por lo cual se realizará una revisión histórica de los movimientos de los migrantes mexicanos en los años sesenta y setenta en Estados Unidos, con la reivindicación de sus orígenes, para posteriormente dilucidar las expresiones *graffiteras* de las siguientes décadas de la emigración, para así conocer las expresiones urbanas actuales.

Con el esquema anterior se exponen aquellas variantes que pueden figurar alrededor de la conformación de los sujetos que influyeron en su formación como actores, lo cual es pertinente mencionar ya que la historia de su transformación como productoras y productores de *graffiti* es necesario reconocer los diversos parámetros que el *graffiti* puede abarcar, sin embargo, en la presente investigación se limita únicamente a las y los actores *graffiterxs*.

Metodología

Por lo tanto, el diseño metodológico será de corte documental y cualitativo, el cual estará dividido en 2 etapas:

Desde las técnicas de investigación documental se construyó del marco teórico y los antecedentes históricos del *graffiti* de los mexicanos en el contexto migratorio en los Estados Unidos. Revisando diversos textos para su análisis y reflexión.

Con la mirada cualitativa, la primera etapa se inició con la netnografía para conocer a la distancia virtual, el contexto de la ciudad de San Antonio, Texas en Estados Unidos y sus expresiones artísticas *graffiteras*. Simultáneamente, se investigó los espacios de las diversas colonias en la ciudad de Pachuca, centrando los recorridos en la zona suroeste desde la etnografía.

Posteriormente en un segundo momento cualitativo, se realizaron las entrevistas a través del trabajo de campo presencial y virtual. El diseño original de la investigación, era visitar una ciudad fronteriza; sin embargo, las condiciones de la pandemia no lo permitieron, pues el visado estaba suspendido. Por lo que de manera emergente se recurrió a las entrevistas en el ciberespacio transfronterizo. Dentro del método biográfico se empleó la técnica de relatos de vida, al realizar entrevistas binacionales a *graffiterxs*, informantes ubicados tanto en San Antonio, Texas en Estados Unidos como en Pachuca, México. Con el diseño de entrevistas semi-estructuradas, y con el levantamiento de manera paralela. Es por ello que fue de suma importancia atender de manera puntual la construcción de los instrumentos, como lo son los guiones de entrevistas, diarios de campo, contemplando la búsqueda y la realización de redes entre los actores de estudio

que pudieron participar en dichas entrevistas, contemplando horarios, conexión y disponibilidad.

Estas dos etapas generales del diseño metodológico (investigación documental y cualitativa) permitirán por una parte comprender el contexto migratorio de los actores y que de esta forma podamos responder a la acción que se lleva a cabo a través del *graffiti* trasfronterizo, que por otro lado, da a conocer expresiones urbanas actuales, que a través de dichas etapas se pueda responder, también relacionado directamente con la hipótesis donde el *graffiti* como acción social permite hallar identidad y reivindicación a estos actores.

Por lo tanto, el primer capítulo consta de una descripción contextual de la ciudad de San Antonio en cuanto a graffiti, colectivos y espacios relacionados a este arte, lo cual permita visualizar la ciudad, que nos lleve a relacionar las premisas y objetivos de investigación, y por último se expone el relato de vida de un grafitero.

Capítulo 1.

Graffiti en San Antonio Texas: contexto visual de la ciudad y los relatos de vida de un graffitero.

A partir de la metodología ya antes mencionada, en este capítulo se da pie al desarrollo de la investigación empírica que comenzó en el mes de marzo del año en curso, que, en relación a la propuesta, es pertinente mencionar aquellos retos que una investigación binacional puede representar, en un primer momento la intención de realizar las entrevistas, ya que se concibe la vinculación de dos países, México y Estados Unidos.

En el proceso de la búsqueda de generar redes que me llevaran a entablar comunicación con un informante en los Estados Unidos, se inició la pesquisa a través de amigos y familiares, por lo que terminé enfocando en la ciudad de San Antonio, Texas. Lugar que resultó factible, ya que es uno de los espacios con mayor flujo migratorio de mexicanos. Incluso se contemplaba poder viajar a dicha urbe, con el fin de realizar el trabajo de campo de manera personal, pero por cuestiones que la pandemia trajo consigo, dificultó los trámites migratorios y fue imposible realizar dicha visita. Por lo tanto, de igual forma se expresó la importancia del empleo del trabajo de campo virtual con la netnografía, la cual posibilitó la conexión para realizar las entrevistas y la recopilación de información de dicha ciudad.

Este capítulo estará conformado; por un lado, con el recorrido visual virtual a San Antonio, con imágenes que no sólo sirvan de ejemplo; sino también, nos permitan tener una idea de la forma en que se configura el *graffiti* en esa ciudad. Así mismo, los relatos de vida de un *graffitero*, que contemplan los hallazgos de las entrevistas,

Para que posteriormente nos permita tener un sustento de análisis comparativo binacional transfronterizo que pretende la investigación, eventualmente en los siguientes capítulos se presentará la participación de un *grafitero* que radican en la ciudad de Pachuca.

La netnografía o etnografía digital es un método que permite a los investigadores estudiar el modo en el que las personas se comportan e interactúan en el mundo digital. Se nutre del método básico de estudio de la antropología: la etnografía. Y aunque algunos lo imaginan simplemente como investigación etnográfica online, esta nueva técnica tiene mucho más que ofrecer. La netnografía considera los medios de comunicación social no sólo como un sitio de

investigación o una herramienta, sino como un sistema en curso de inteligencia y generación de percepción (Reyero, 2007:1).

Se realizó una búsqueda del contexto cultural y urbano de la ciudad de San Antonio, Texas desde las redes sociales como fueron, *Instagram y Facebook, YouTube*, hasta sitios web sobre espacios culturales y artísticos que se encuentran en dicha ciudad, para poder conocer de manera visual virtual la presencia de los *graffitis*.

Una vez conocido el contexto urbano desde la virtualidad, la netnografía fue de suma importancia para realizar la entrevista, con el fin de realizar el relato de vida del informante, con el cual se hizo posible entablar comunicación gracias a las redes sociales, durante la búsqueda de una persona que viviera en San Antonio. El *graffitero* es *Soge*, que a petición suya sugiere ser referido en esta investigación por el nombre que uso como firma durante el tiempo que él fue *graffitero*, quien actualmente vive en San Antonio, Texas.

El relato de vida corresponde a la enunciación -escrita u oral- por parte de un narrador, de su vida o parte de ella (Cornejo, Mendoza y Rojas 2008: 30).

En relación con la metodología seleccionada, la entrevista fue semiestructurada, elaborada con ayuda de un guion que abarcaba para cada una de las sesiones, que en total fueron 3 con diferentes ejes importantes que en conjunto engloban los orígenes del actor como *graffitero*, su perspectiva de dicha expresión en relación a su experiencia, por lo tanto, se hizo uso de la plataforma *meet* y la duración de las sesiones abarco de los 20 a 30 minutos aproximadamente.

Dinámicas migratorias: La trasfrontera México- San Antonio Texas.

Después de conocer el contexto visual que en esta ciudad se ha encontrado, es de suma importancia conocer las dinámicas migratorias actuales entre México y San Antonio, por lo que es preciso exponer en base a datos estadísticos, ya que como hasta ahora se ha expuesto, la actividad cultural de dicho estado de la Unión

Americana está sumamente relacionada a la parte latina que se encuentra en este lugar.

La migración es una estrategia económica importante que jóvenes hombres y mujeres emplean para alcanzar objetivos determinados como, el acceso a un empleo bien remunerado, la búsqueda de autonomía económica, la acumulación de poder adquisitivo, la formación de una familia, entre otros (Ávila, Jáuregui y Pizarro 2017:168).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede comprender por un lado la intención de la migración que emerge en los jóvenes hombres y mujeres, lo cual resulta importante ya que de acuerdo a la información de Soge, que lleva alrededor de 10 años viviendo en la ciudad de San Antonio, y que por razones meramente económicas decidió mudarse a esta ciudad junto a sus hermanos para poder tener un mejor estilo de vida.

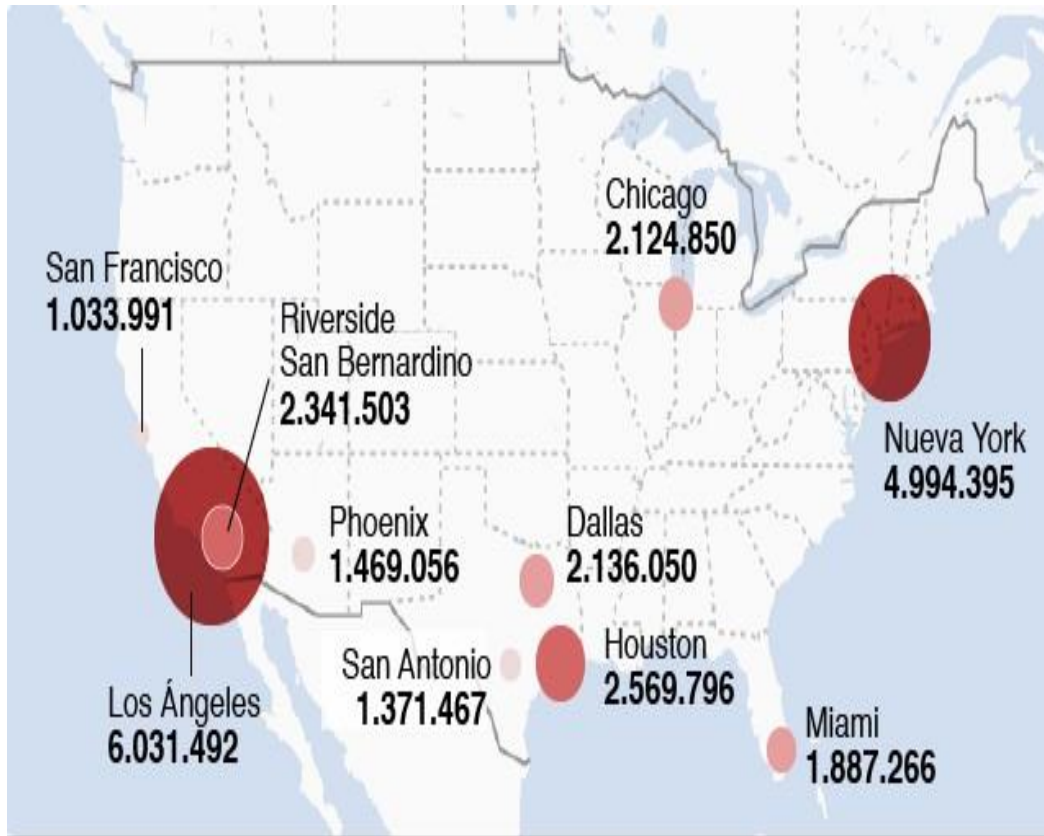
San Antonio cuenta con una importante población hispana mayormente mexicana. Alrededor del 52% de la población total del condado de *Bexar* es de origen mexicano y al menos el 65% de la población migrante en San Antonio nació en México (Secretaría de Relaciones Exteriores, 2022).

Por lo tanto, se comprende el hecho de que San Antonio sea un estado vecino trasfronterizo de México, por lo que cobra sentido en los porcentajes mostrados a través del consulado en dicho estado, de esta forma, teniendo estos datos actuales, de manera meramente explicativa se da pie a la contextualización de la historia de la migración trasfronteriza entre México y Estados Unidos, con el fin de comprender de manera amplia estas dinámicas.

El movimiento migratorio de México a Estados Unidos se inicia durante el siglo XIX, en 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo entre México y Estados Unidos, cuando se estableció la división fronteriza, separando a las dos naciones, sorprendiendo a muchos compatriotas quienes debieron tomar la decisión de quedarse a vivir en los terrenos que ahora pasarían a formar parte de los Estados Unidos, o bien, transportarse hacia el sur a los espacios mexicanos (Ayvar y Armas, 2014:72).

A continuación, se presenta un mapa donde se señala a las principales ciudades con mayor población latina, y justo puede apreciarse la zona trasfronteriza con México, como lo es San Antonio, Texas y Los Ángeles, entre otras. Desglosar los datos del mapa

Mapa 1. Ciudades de Estados Unidos con mayor población latina, 2017

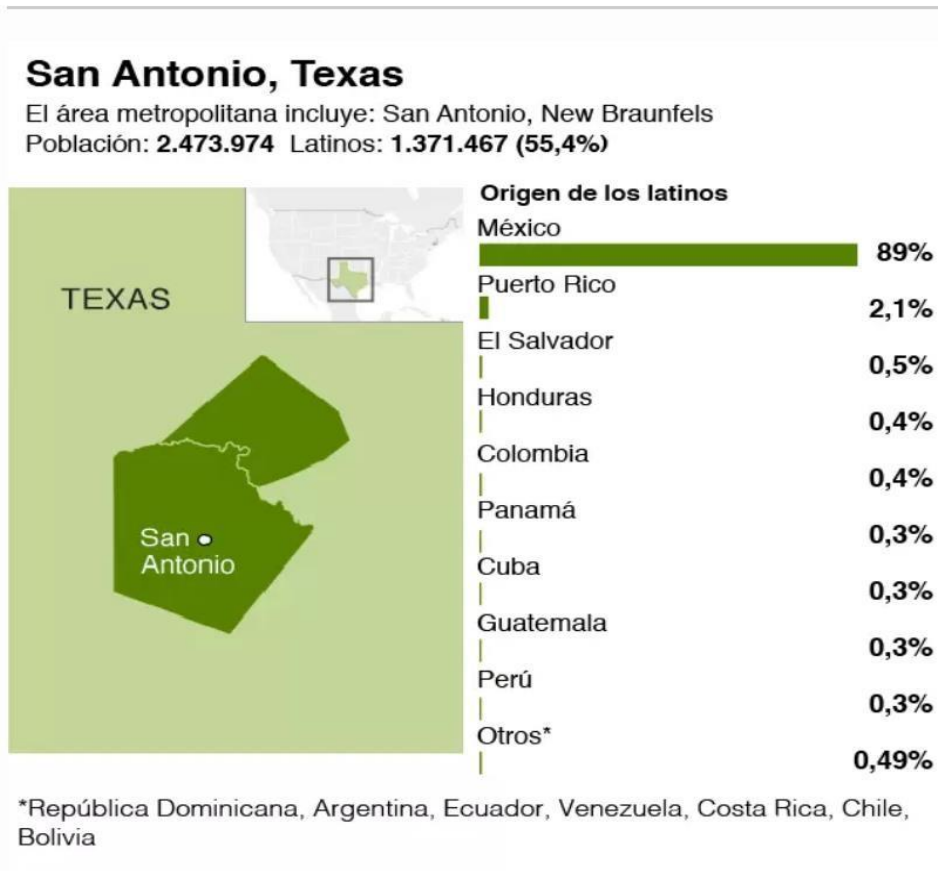


Fuente: Elaborado por la Oficina del Censo de Estados Unidos, 2017.

De acuerdo al mapa, se observa con mayor cantidad de población en la ciudad de Los Ángeles con 6.031.492, seguido de Nueva York con 4.994.395, eventualmente con Dallas y posteriormente Chicago, Riverside San Bernardino con 2.341.502, mientras que las ciudades menos pobladas son San Antonio con 1.371.467, Miami 1.887.266y San Francisco con 1.033.991.

De acuerdo a los datos del Mapa 2. se puede comprender de manera más específica la población mayoritariamente mexicana entre la población latina en San Antonio. Al observarse un mayor porcentaje de origen mexicano, con el 89%, seguido abismalmente de la población puertorriqueña con apenas un 2.1%. Mientras que los porcentajes más bajos son de Perú con .3%. Es por lo que, cobra sentido la parte transfronteriza que es de suma importancia analizar y explicar.

Mapa 2. Origen de la población latina en San Antonio, Texas



Fuente: Elaborado por la Oficina de Censos en Estados Unidos, 2017.

En un sentido similar Newby (2006), de acuerdo con una investigación hecha en la frontera de Estados Unidos y México, define la región transfronteriza como un modo de vida caracterizado por la continua interacción entre individuos que pertenecen a dos estructuras socioeconómicas y que comparten una frontera en común. De modo que lo transfronterizo se refleja en las transferencias de movimiento y el uso del espacio fronterizo, como viajes y compras. Los movimientos internacionales están inmersos en estructuras locales de los países que comparten frontera, así como la estructura de la región de frontera. Por tanto, sus habitantes deben aprender a negociar las distintas oportunidades y limitaciones específicas de la vida fronteriza y las diferencias de aquellas en el interior de cada país, esto puede dar como resultado una forma de pensar o una “sociedad fronteriza” (Newby, 2006). Este autor señala que “la región transfronteriza es tanto una línea divisoria entre los estados-nación, y un recordatorio de las consecuencias sociales del proceso de frontera definición y redefinición” (Newby, 2006, como se cita en Tapia, 2017:68).

En retrospectiva de acuerdo al movimiento chicano, se comprende mejor este vínculo binacional que existe, por lo cual tener presente lo transfronterizo, que en relación a la cita anterior comprendemos la incursión como la movilización y el trasfondo migratorio, que en el principio de este capítulo comenzó a explicarse, por lo tanto puede llevarnos a la exploración del contexto visual de San Antonio y correlacionar estos enfoques a la adquisición de la identidad por medio del *graffiti* que más adelante se ha de describir de mejor manera.

Contexto visual en San Antonio, Texas

Los espacios

También se muestran los resultados más relevantes de esta búsqueda virtual, que a través de navegar por diferentes sitios web de esta ciudad permitieron conocer de manera remota el contexto visual en San Antonio. Dentro de los hallazgos más importantes, se encuentra *The Guadalupe Cultural Arts Center*, espacio que ofrece un escenario para artistas hispanos en distintos ámbitos, en el cual se desarrollan diversas actividades, entre las cuales se encuentra la celebración de día demuertos.

Este centro cultural brinda desde clases de teatro, danza, también se exhiben performance, entro otros aspectos culturales relacionados a la cultura de México, por lo tanto, para estas personas encontrándose en una ciudad y país distinto al de su origen resulta muy importante para seguir manteniendo un lazo con sus orígenes (Ver Imagen 6).

Imagen 9. Guadalupe Cultural Arts Center, en San Antonio



Fuente: Imagen extraída de la página oficial de Guadalupe Cultural Arts Center.

Otro hallazgo importante fue el *Centro de Artes*, reconocido por ser el museo latino más grande de Estados Unidos en el cual se puede encontrar parte de la historia de la llegada de esta población a Estados Unidos y sus etilos de vida, comida, costumbres, entre otros aspectos de su cosmovisión, donde también exponen artistas contemporáneos de diversos lugares.

De los hallazgos extendidos por *Soge*, se encuentra *Essex Modern City*. En sus palabras, comenta que es un espacio otorgado por el estado para los artistas callejeros y muralistas para poder realizar sus obras, por lo que ahora el lugar se ha convertido en un centro cultural formal.

En relación a las imágenes que a continuación se muestran, el hecho de que el estado haya creado este espacio, se inclina más hacia la estética del lugar, por lo tanto, está mayormente enfocado al embellecimiento, más que a la crítica o a una

respuesta contestataria que otros muralistas y espacios tratan de manifestar (ver imagen9).

Imagen 10. Murales en Essex Art, San Antonio Texas 2022



Fuente: Imagen de la colección privada de Soge, 2022.

Imagen 11: Essex Art, San Antonio Texas, 2022



Fuente: Fotografía de la página oficial de Essex Art, 2022.

La calle, la calle misma o más bien, las paredes de las calles. Fuera de los circuitos artísticos formales y globalizados, también se encuentran *graffitis* realizados de

manera ilegal. Esa otra vista de la ciudad, permite vislumbrar la dualidad visual existente entre estos espacios. En la siguiente Imagen 8. se puede observar un icono de la televisión mexicana, localizado en la ciudad de San Antonio.

El chavo del 8, aunque si bien es un personaje de origen mexicano, cobro mucha importancia en toda América Latina, que hasta la fecha sigue siendo recordado y sigue teniendo repercusión, por lo tanto, es interesante ver este tipo de *graffitis* que combinan con personajes con estos orígenes (ver imagen 10 y 11).

Imagen 12. Murales en el centro de San Antonio, Texas, 2022



Fuente: Imagen de la colección privada de Soge 2022.

Colectivos

Antes de exponer los hallazgos del trabajo de campo realizado de manera virtual, con la entrevista, es necesario resaltar la información hasta ahora recopilada en cuanto a la actividad artística de *graffitis* en la ciudad de San Antonio, donde Soge, por un lado accedió a compartir el panorama visual que la ciudad, por lo que compartió principales zonas ubicadas sobre todo en el centro histórico, a la vez que, se conoció a uno de los grupos que mayormente resaltan en los murales que visten la fachada del lugar, *Los Otros Murals*. (ver imagen 13).

Iniciemos con *Los Otros Murals*, ellos son un dúo encabezado por Shek Vega y Nik Soup que se define como artistas del arte callejero, que han creado una especie de grupo que se dedica a crear murales, originarios de San Antonio, que hasta el momento han realizado alrededor de 80 piezas, las cuales les ha beneficiado para poder destinar fondos sin fines de lucro, benéficas y artísticas. Sus piezas no distinguen ningún parámetro, ya que han realizado pintas desde grandes corporaciones, hasta museos, galeristas e incluso celebridades (Los otros Murals, 2022).

Imagen 13. Mural de Los Otros Murals en San Antonio Texas, 2022



Fuente: Imagen de la colección privada de Soge, 2022.

Otro colectivo de murales y *graffiti* es *San Antonio Street Art Initiative* el cual, de acuerdo a Soge, es una agrupación sin fines de lucro, que pretende abrirle

oportunidades a artistas nuevos y ya experimentados, para realizar murales. También pretenden ser el colectivo con mayor número de colaboradores en Texas de muralistas y *graffiteras* y *graffiteros*.

Al igual que estos colectivos y centros culturales, también se encuentran distintas galerías de arte, museos y espacios con fines similares, sin embargo, por cuestiones del fin de la investigación, solo se hace menciones de los más importantes y los que están mayormente arraigados a estos objetivos.

Relatos de vida de un *graffitero*

Soge

Contemplando el contexto en el cual habita nuestro informante, podemos dar paso a los comienzos de su historia como *graffitero*, como ya se ha mencionado, el eje de análisis de la primera sesión de entrevista consta de los datos de su vida en sus comienzos en el *graffiti*, la entrevista fue realizada durante el mes de marzo, las siguientes reuniones abarcaron desde el mes de junio hasta octubre del presente año.

Es importante exponer el contexto de sus inicios e interés por el *graffiti*, eventualmente su llegada a Estados Unidos. Por lo tanto, a partir de este capítulo se le nombrará como *Soge*, ya que es la placa/firma con la cual él se identifica en el *graffiti*.

Originario de León, Guanajuato, a la edad de 13 años se mudó a la ciudad de Aguascalientes y a los 16 migro a San Antonio, Texas. Parte de su relato de vida, *Soge*, enmarca procesos específicos que él ubica como puntos clave para que pudiese llegar a conocer e interesarse por el *graffiti*. Procesos que inicia con la separación de sus padres, al mudarse de ciudad y llegar a una nueva escuela. Donde el comprende una diferencia entre haber pertenecido a un colegio privado e incorporarse a una escuela pública.

Este proceso de adaptación llevo a *Soge* tomar iniciativas para poder pertenecer, ya que menciona que, en sus primeros meses de escuela, sufría de acoso escolar.

En su intento de incorporación para mejorar su experiencia en la escuela, comenzó a juntarse con un grupo de chicos que en común tenían un gusto por el dibujo, pero aún más por el *graffiti*.

Desde los 9 años me gustaba [el dibujo], pero lo deje por un tiempo y al irme a esa escuela y juntarme con esos batos pues volvió el gusto, pero ahora enfocándome en las pintas del *graffiti*.

Con esta narrativa, podemos comenzar a comprender la importancia de la influencia de sus amigos para retomar el gusto de las habilidades artísticas, por otro lado, vislumbrar como un proceso que marco su adolescencia y lo llevó a enfocarse más en el sentido de pertenencia y ser aceptado a través del gusto por dibujar.

Entonces formamos una especie de *crew*, nos gustaba pintarnos las clases y salirnos de la secu para irnos a rayar. Recuerdo que el líder era el bato que rayaba más chido, el que tenía mejores técnicas y un estilo más pulido. Y pues los demás tratábamos de buscar nuestro estilo en base a los otros, nos echábamos unos chemos y nos poníamos a rayar.

Al encontrarse en un grupo con el cual compartían situaciones de vida similares, gustos e intereses, Soge menciona que para él era importante sentir que pertenecía a algo, que incluso llego a considerarlos como familia.

Recuerdo que los lugares que nos gustaba rayar eran los espectaculares, calles muy transitadas del centro de León. Sentir como corrompíamos la ley de estos lugares céntricos, pues nos hacía sentir que nos daba fama. Ser conocidos en la sociedad; así con mi grupo de maleantes ya que, pues yo siempre a mis murales les ponía mi firma, así, Soge, entonces ese sentimiento de que pertenecía al grupo pues me latía.

En relación al sentimiento de pertenencia resulta interesante para comprender su realidad dentro del grupo, se va a separar de su familia para generar una nueva, la familia artística.

Recuerdo que una vez andábamos en el centro de León en la noche, andábamos rayando y en eso vemos que ahí viene la poli, entonces nos echamos a correr, nos metimos entre las calles y la neta si nos escondimos. Pero no nos lograron atrapar, entonces esa parte de adrenalina hacía que nos gustara pintar en ese tipo de lugares.

Entonces *Soge* nos menciona como aquellas cosas que inspiraban a pintar era plasmar su talento que tenía y ser reconocido, “me gustaba dibujar casi cualquier cosa, que le daba vida a la ciudad al dibujar algo. Sin hacer porquerías, ¿verdad? entonces me gustaba hacerlos con distintos tonos, pues entre más tonos se usan pues siento que más vida tiene el mural que haces”.

Por último, nos menciona los significados que él le daba a sus *graffitis*, que parten desde el sentido de la rebeldía, pero también libertad y expresión.

Desde que comencé con el *graffiti* siempre tenía en mente este espíritu como de rebeldía, pero pues por otro lado también quería expresar la libertad al rayar en un lugar así de la calle y que la gente viera mi firma, pues que ese sentimiento de expresión solo me lo daba el *graffiti*.

Durante 3 años estuve haciendo *graffitis*, hasta que ya lo dejé de hacer, es que estuve en dos secundarias, en las dos secundarias me junté con personas así. También tenía amigos de la calle que no iban a la secundaria y también lo hacían, pero ya no los vi, además como que todos agarramos distintos caminos, nos fuimos dejando todos, pues ya nos pusimos a trabajar y ya todos agarramos otros rumbos.

El eje temático de la segunda etapa de entrevistas se trata de explorar más sobre su perspectiva artística, de la transfrontera, del graffiti y sus técnicas.

Soge en la primera etapa de entrevistas, donde se exponen sus inicios, menciona como todos trataban de encontrar un estilo, algo que fuera único y que partían de los estilos de otros, por lo tanto, era importante influenciarse por distintas técnicas.

Conozco varios estilos de *graffiti*, hay un estilo llamado *tribal* que me gusta, pero es un poco más complejo, también conozco el *bomber*, donde las letras son abombadas, ese es menos complejo, es para hacerlo más rápido, por si te cachan o así, puedes huir más rápido. El *tribal* es más complejo, se pueden fusionar varias cosas, como flechas, letras complejas como cruzadas, donde necesitas más tiempo para hacerlo. Ahí si necesitas pedir una barda para que puedas dibujarla con calma, que quede bien y se vea bien. Igual solo con plumón de aceite que solo firmas la calle, autobús, en una tienda, solo poner tu tag y ya.

También hay otra, pero no recuerdo su nombre, pero son letras gigantes, creo se le dice *magum*. Recuerdo más o menos que así le llamaban unos camaradas, eran letras muy grandes en lugares clandestinos como fábricas. Y poner tu firma, como yo que soy *Soge*, ponerlo así en grande para que lo vean y te hagan reconocido en la ciudad.

Para *Soge* el *graffiti* comenzó a tomar más seriedad e importancia en su vida, el hecho de desarrollar diferentes estilos y técnicas, todo con el afán de mejorar y ser más reconocido, ya que menciona la importancia de que los demás reconozcan tus pintas.

Para mí el *graffiti* es una forma de expresarse, una forma de arte, de libertad, rebeldía, a través de dibujar, ya sea tu nombre, tu placa, firma, tag, como le quieras llamar. Es una forma de darle un poco de vida a la ciudad, de lo gris de la ciudad, también es una forma de poder plasmar lo que te imagines en una pared como tu lienzo. Entonces eso es lo que significa para mí, hacerlo con la finalidad de que todos lo vean, expresar quejas, amor, enojo, coraje, lo que la gente sintiera por ahí empezar. Pero creo que... también el *graffiti* se hace desde que el hombre vivía en las cavernas, desde que el hombre tiene conciencia ha intentado plasmar lo que veían en las cuevas lo plasmaban Siempre han existido las ganas de plasmar lo que uno ve.

Estos aspectos comienzan a cobrar sentido en relación a la importancia de ser identificado, la importancia que tiene la firma con un nombre que eligen, como lo es el caso de *Soge* que eligió esta firma por como sonaba para que de esta forma le llamaran. Por otro lado resulta interesante la perspectiva que tiene en cuanto a cómo desde los comienzos del desarrollo humano se comenzaban a plasmar aspectos artísticos.

El *graffiti* empezó en Nueva York por el hip hop, por esa cultura y los temas que tocaba ese género, la gente empezó a rayar las paredes, camiones, el metro, no conozco quienes empezaron, solo sé que, por este género fue más que nada la cultura afroamericana y se fue expandiendo. Pero la expresión principal fue en Nueva York. También tuvo mucha popularidad en Europa, por eso del muro de Berlín, esos problemas sociales hicieron que la gente se expresara con dibujos, frase, etc.

Por último, se trató de indagar su perspectiva de *Soge* en relación a la trasfrontera, si existe o no un *graffiti* trasfronterizo y las relaciones que lo conlleva.

Para mi trasfrontera es llevar la cultura, los estilos, por ejemplo, el *graffiti* que tiene su nacimiento en USA, su auge aquí como en Nueva York, y otros lugares como Europa, todo eso llevarlo a través de la frontera, a otro país como México. Llevar tipos de vestimenta, estilos, para mí eso es, que adopten en otros lugares como lo fue el *graffiti* de llevarlo a México.

Resulta interesante lo que menciona, ya que para él aquello que vincula dos lugares o más refiere a la trasfrontera, por lo tanto, desde su perspectiva si existe un *graffiti* transfronterizo.

Por ejemplo, los cholos y chicanos son hijos de papás mexicanos, que se criaron en Los Ángeles, por ejemplo, o San Antonio y varios lados, pues comparten las

dos culturas, entonces que dibujen estilo cholo, como las catrinas, la virgen de Guadalupe, cosas así que combinan, entonces eso sería hacer *graffiti* transfronterizo, cosas que engloben ambas culturas.

Desde la perspectiva de *Soge*, existen aspectos que engloban la doble cultura que en sus palabras los cholos o chicanos tienden a plasmar, esto resulta interesante, ya que incluso en su vestimenta, tatuajes, y formas de hablar son efecto y características de la combinación de su cultura de lugar de nacimiento con la cultura que les ha sido heredadas a través de sus padres.

La última etapa de los ejes temáticos de las entrevistas, fue conocer un poco de sus imaginarios, que paso después de su auge como *grafitero*, donde tuvo que migrar y tuvo que abandonar de alguna forma la creación de *graffiti*

Deje de hacer graffiti cuando me vine para acá, pues tenía que trabajar, pero me hubiera gustado haberme dedicado de manera profesional a hacer murales, pero a veces la monotonía de la vida te hace olvidar aquello que te gustaba. Pero me gustaría en un futuro hacer un mural, pues de vez en cuando dibujo en mi libreta y así, trato de no olvidarlo por completo.

El hecho de migrar por una necesidad de por medio, hizo que *Soge* tuviera que abandonar su pasión por el arte, por el *graffiti*, sin embargo menciona lo mucho que le hubiera gustado dedicarse a ello y que de alguna manera sigue conectado a eso, menciona también lo agradecido con haber pertenecido a un *crew* y en desarrollar habilidades, técnicas y estilos, ya que esto hizo que olvidara un poco aquellos procesos por los cuales atravesaba, menciona que por un buen tiempo fue su escape de la realidad.

Para concluir este capítulo, es preciso puntualizar la importancia del contexto visual de San Antonio y algunos datos estadísticos que, sin profundizar demasiado, permitan también comprender el aspecto migratorio que le acompaña y el cual en relación al contexto histórico que remonta al movimiento chicano, permite visibilizar la influencia que tiene con el *graffiti* en San Antonio, por lo tanto entender estos dos aspectos que como resultado nos llevan a estas imágenes de la cultura mexicana y mezclada con estados unidos.

Por otro lado, en cuanto a los relatos de vida de *Soge*, donde se explora por una parte su construcción como *grafitero*, aquellos antecedentes en el arte que lo llevaron a interesarse en este y la importancia de sus influencias en la escuela como es en este caso, también se aborda su estilo y técnicas, hasta la ejecución de este, junto con su grupo de amigos y todo lo que conlleva su realización en la calle.

Capítulo 2.

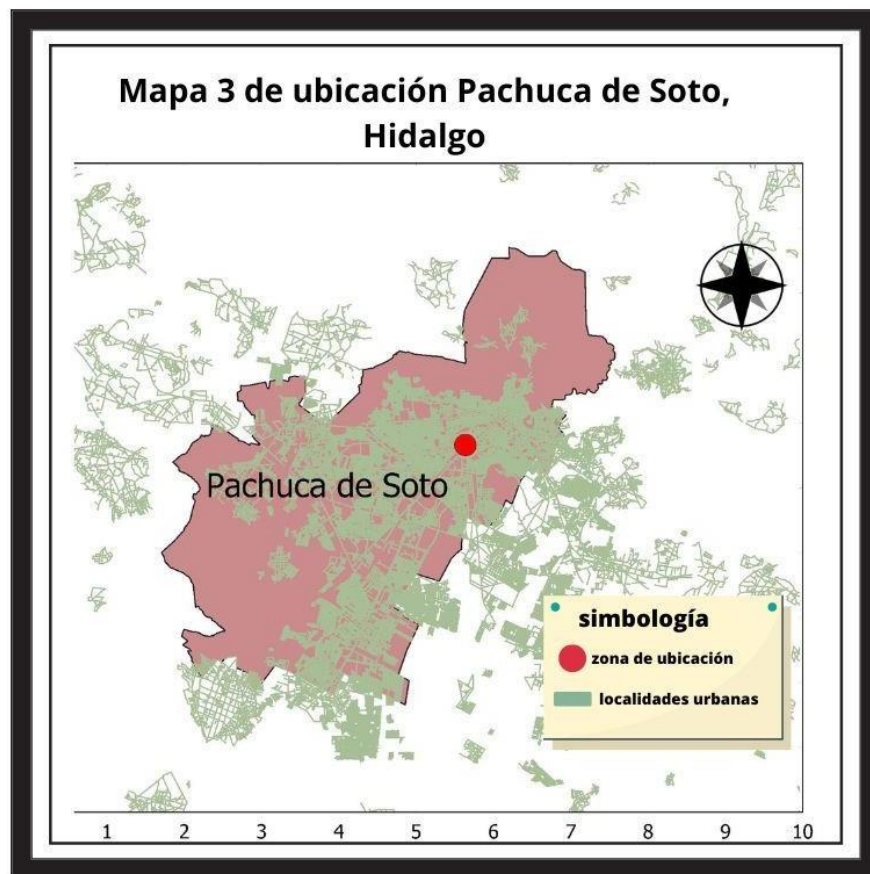
**Contexto visual de Pachuca y relatos de vida
de un graffitero.**

Contexto visual en Pachuca, Hidalgo

Los espacios

En cuanto a la metodología mencionada, para el trabajo de campo en esta zona tuvo diferentes vertientes, para conocer el contexto visual de Pachuca, fue necesario transitar por las calles, donde se puede visibilizar desde pintas muy viejas, hasta nuevos *crews* que se han adueñado de las fachadas de la colonia, por otro lado, se observan murales que han puesto a la ciudad en los ojos del mundo.

Mapa 3 del municipio de Pachuca Hidalgo, zonas recorridas



Fuente: Elaboración propia a partir de INEGI. Marco Geoestadístico Municipal, 2022, en línea:

<https://www.inegi.org.mx/temas/mg/>

Con este mapa que responde a la ruta realizada para obtener el material fotográfico que eventualmente se muestra corresponde a la zona poniente de Pachuca,

comenzando por Ampliación Santa Julia, Avenida Plutarco Elías Calles, y la zona centro de la ciudad, hasta terminar con la zona oriente.

Comenzando por el macromural realizado en la zona de Las palmitas en esta ciudad, que se puede apreciar desde diferentes puntos, gracias a su magnitud que permite observarlo desde la lejanía, la realización de este fue parte de un proyecto de la presidencia municipal en el 2018 en colaboración con el colectivo *GERMEN CREW* el cual está conformado por artistas urbanos sin fines de lucro.

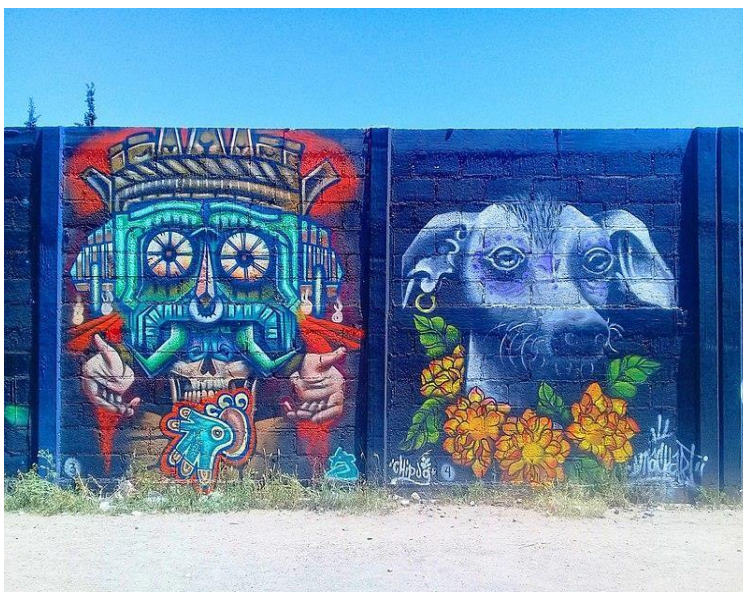
Imagen 14. Macromural en la colonia Palmitas, Pachuca 2022



Fuente: Imagen del archivo fotográfico de Or Sánchez, 2022.

Parte del mismo proyecto, en el parque de skate en la zona de Plutarco Elías Calles, se realizaron una serie de murales a lo largo y ancho de dicho lugar, con el fin de incidir de alguna manera en los jóvenes que patinan en este parque (ver imagen 14).

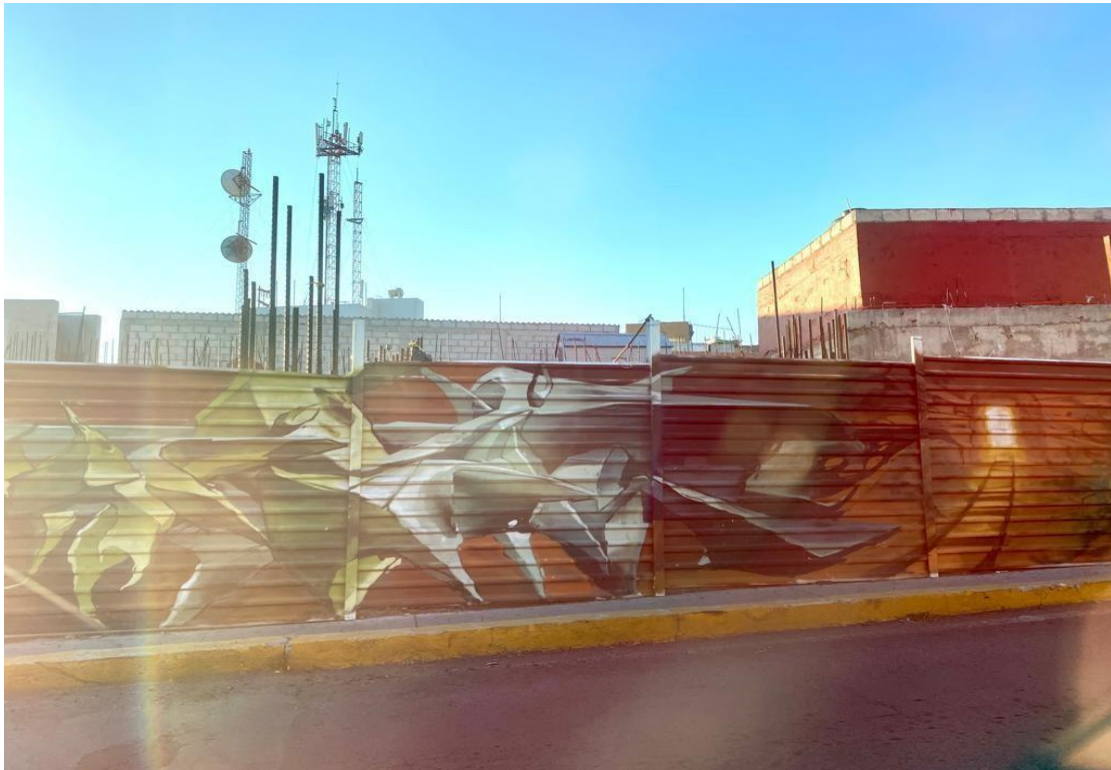
Imagen 15. Murales en la colonia Plutarco Elías Calles, Pachuca 2022



Fuente: Archivo fotográfico de RubeHM, 2022.

En el caso de estos murales realizados en la colonia Plutarco Elías Calles, con imágenes correspondientes a las culturas prehispánicas sumamente representativas, como lo son el perro xoloitzcuintle con flores de cempasúchil, y a lado lo que probablemente sea la representación de un dios prehispánico (ver imagen 14).

Imagen 15. *Graffiti* en el centro de Pachuca, 2022



Fuente: Imagen de mi archivo privado fotográfico, 2022.

Por otro lado, la presencia de *graffitis* casi en cualquier lado, como es el caso del anterior en la zona centro de Pachuca, donde solo pueden reconocerse las firmas de los autores que realizan sus pintas, hechas sin mucho cuidado, de forma rápida, que refiere a esta parte ilegal a la que suelen responder cuando se trata del espacio público, sin el permiso de nadie (ver imagen 15).

Imagen 16. Graffiti en la colonia de Ampliación Santa Julia, Pachuca. 2022



Fuente: Imagen de mi archivo privado fotográfico, 2022.

Por otro lado, es común encontrar este tipo de *graffitis* tan solo en estas zonas ya antes mencionadas, tanto en fachadas o zaguanes de algunas casas, aquí suelen verse más sus tags, o firmas, más que algún otro tipo de *graffiti* o mural realizado, es importante también mencionar como incluso pueden pasar años y siguen visibles las pintas en ciertos lugares, sobre todo cuando se trata de lugares abandonados, y que siguen en el mismo lugar (ver imagen 16).

Imagen 17. Graffitis en la colonia de Ampliación Santa Julia, Pachuca, 2022



Fuente: Imagen de mi archivo privado fotográfico, 2022.

Los lugares abandonados por lo regular siempre están llenos de *graffitis*, lo cual también es común, sin importar que tipo de construcción sea o donde este ubicada, puede ser desde una casa, hasta una fábrica.

Pero pasa algo interesante cuando los *graffitis* son cubiertos por otros, esto tal vez en primera instancia no tenga sentido alguno, sin embargo, se trata de algo mucho más profundo que eso, puesto que al existir *crew's* entre ellos tienen códigos, es aquí donde contemplar la territorialidad es importante.

Los *graffiteros* conforman grupos nómades que la calle aglutina. Asimismo, la tecnología favorece la articulación entre ellos y desde las redes sociales adquieren mayor visibilidad. Para *Claudia Kozak*, Doctora en Letras y autora del libro “Las paredes limpias no dicen nada”, el *graffiti* hace posible reconocer territorios. *Kozak* aporta el caso de *graffitis* que suelen repetirse durante una serie de cuadras y luego abruptamente se interrumpen, lo que hace pensar en la

delimitación de jurisdicciones que evidencian fuertes lazos de cohesión grupal sobre el espacio barrial y que manifiestan un juego de disputas y tensiones en la ocupación del territorio (Tella y Robledo, 2012: 54-55).

Es así como comprendemos como el territorio es sumamente significativo para cada *crew*, y existen estos códigos para comunicar cualquier inconformidad o cualquier cosa que tenga que ver con los límites de donde hasta donde hacer *graffiti* (ver imagen 17)

Imagen 18. *Graffiti* en colonia de Ampliación Santa Julia, Pachuca, 2022



Fuente: Imagen de mi archivo privado fotográfico, 2022.

Por otro lado, otro tipo de *grafftis* tienen que ver con el sentido estético y mercantil, en el caso de esta imagen que está realizada a lado de un taller de bicicletas que, donde proporcionan diversos servicios relacionados al ciclismo, es probable que el artista haya sido contratado para realizar este pequeño mural o simplemente lo realizara alguien perteneciente al taller, ya que no tenía ningún tipo de firma (ver imagen 18).

Imagen 19. Graffiti en la colonia Plutarco Elías Calles, Pachuca, 2022



Fuente: Imagen de mi archivo privado fotográfico, 2022.

Algo que vale la pena mencionar es que dentro del mundo del *graffiti* o *street art*, no todo son murales, tags², letras, sino también símbolos, que tienen en común el mismo fin que los demás, en este caso este fantasma puede ser visto en varias partes de esta zona.

Ante este escenario, resulta parcial todo intento por clasificar una actividad tan diversa y compleja, que oscila entre imágenes que cuestionan a la sociedad y textos que transgreden códigos y normas del lenguaje. Sin embargo, hay tipos de *graffitis* muy característicos como: la *bomba*, una firma hecha con spray; el *freestyle*, una pieza improvisada; el *stencil*, dibujos sobre moldes o plantillas;

²El tag, que es la firma de un escritor de *graffiti* a quien se le conoce como tagger; la palabra one, que alude al graffer o grafitero que no pertenece a ningún crew son palabras que guardan significados particulares (Cruz, 2004: 199).

el *tag*, un seudónimo estampado en paredes; o el *wild*, letras entrecruzadas de difícil legibilidad (Tella y Robledo, 2012: 54-55).

Por lo tanto, aunque existan diversas técnicas, todo va guiado a un mismo sentido, y sirve de mucho e poder tratar de clasificar, ya que eso corresponde en definitiva a la forma en que se identifican, y de esta manera reconocerlos (ver imagen 19).

Imagen 20. Graffiti en Javier Rojo Gómez segunda sección, Pachuca 2022



Fuente: Imagen de mi archivo privado fotográfico, 2022.

En el caso de la imagen 8 y 9 que son una sola pieza dividida en dos fotos para poder apreciarla, trata de una técnica aún más compleja, desde la construcción de las letras, el manejo de colores y toda la técnica que compone este *graffiti* que en cuanto a dimensión es bastante amplio, puesto que consta de toda una fachada, a parte de los símbolos e imágenes que acompañan las letras, lo cual es obvio el tiempo que incluso les tomo a estos artistas que forman parte de un *crew* que, por el material de la fachada y el tiempo y otros factores, quedo borrado (ver imagen 20).

Cualquiera sea la técnica utilizada, el *graffiti* le “grita” a la indiferencia ciudadana. Para *Claudia Kozak*, sus significaciones indagan sobre cómo los individuos utilizan (o, en este caso leen) el espacio en el que viven. De este modo -sostiene- el *graffiti* supone otra manera de habitar la ciudad, cubriéndose con significados imprevistos y heterogéneos surgidos de su contacto con la escrituracallejera. Considera que estas expresiones artísticas conviven con la arquitectura, obteniendo un interesante equilibrio entre el objeto mismo y la lectura estética que éste ofrece respecto del contexto cultural al que pertenece (Tella y Robledo, 2012: 54-55).

Imagen 21. Graffiti en Javier Rojo Gómez segunda sección, Pachuca 2022



Fuente: Imagen de mi archivo privado fotográfico, 2022.

Podemos analizar en un graffiti en la calle si se conoce la organización a la que pertenece su autor: el grafitero, después de que pinta, escribe debajo o arriba de su producción su clave o nombre de grafitero —es decir, que lo firma— dando a conocer de esa manera su identidad clandestina (Cruz, 2004: 199).

De esta forma podemos adentrarnos al contexto que visualmente viste la ciudad de Pachuca, donde por un lado la existencia de jóvenes muralistas que han sido ya reconocidos, donde los espacios suelen ser otorgados con el fin de realizar murales, pero por el otro lado la existencia de *graffitis* realizados en el espacio público, de

forma anónima y con un sentido de ilegalidad que los distingue. Por lo tanto, se da pie a la exposición de los hallazgos encontrados a partir del trabajo de campo realizado (ver imagen 21).

Espacios culturales y artísticos en Pachuca

Al igual que en San Antonio Texas, en Pachuca existen diversos espacios culturales con distintos fines, pero algunos específicamente enfocados en el *street art*, tal vez a diferencia de san Antonio, los fines no son principalmente la estética del lugar, sino más bien la divulgación cultural y de estos artistas.

Imagen 21. Casa de arte proyecto C.V.



Fuente: Extraída de página web Palomap, consultado 2023.

Este centro artístico ubicado cerca del centro de la ciudad de Pachuca, tiene como fin exponer y divulgar arte y artistas del *street art*, donde se pueden encontrar *graffitis* o murales realizados por diversos artistas.

Nace de una propuesta ciudadana con afán de rescatar lo que anteriormente era la fábrica Maestranza que termino siendo abandonada, el objetivo de rescatarlo es convertirlo en patrimonio histórico de Pachuca y un centro de divulgación cultural y artística, dentro de los primeros eventos se han realizado exposiciones de murales y *graffitis*, al igual de música, y otras actividades de esta índole (ver imagen 21),

Imagen 22. Rescata la Maestranza, 2023



Fuente: Imagen extraída de la página oficial rescata la maestranza Pachuca, 2023.

Relatos de vida de un *graffitero*

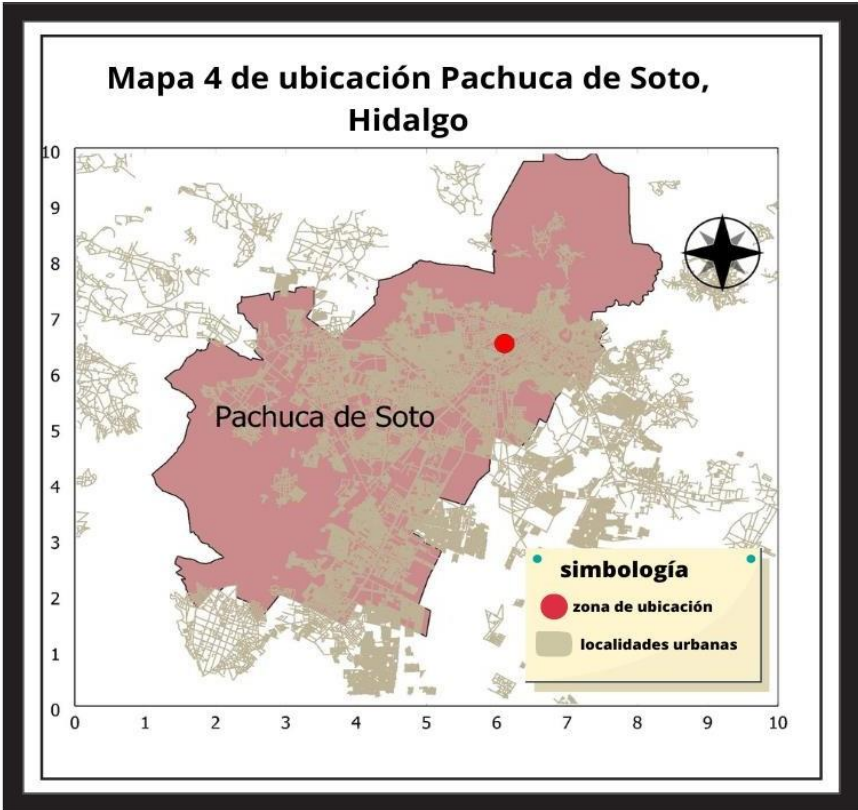
Peste

Como ya se ha mencionado, el objetivo de la investigación tiene un enfoque binacional, por lo cual el trabajo de campo en esta parte fue realizado en la ciudad de Pachuca, aunque aparentemente podría parecer que hallar informantes sería una tarea fácil, resultado ser todo lo contrario, para encontrar informantes a través de la netnografía y la etnografía urbana, se creó una red de contactos, haciendo uso de redes sociales, como Instagram, Facebook, etc., hasta encontrar de poco en poco *graffiteras* y *graffiteros* de esta ciudad, aunque a lo largo de estos meses en

que se estuvieron llevando a cabo las búsquedas, se entablo comunicación con muchos, pero por cuestiones personales, de trabajo y sobre todo por tiempo, dejaban suspendida su comunicación.

No fue hasta encontrar a Peste por medio de redes y vínculos realizados, quien tuvo toda la disposición para poderle realizar las múltiples entrevistas, actualmente tiene 30 años, lleva aproximadamente 17 años haciendo *graffiti*, pero no es hasta 2017 que comenzó a hacerlo de manera más seria, es padre de familia y reside en la zona centro de Pachuca. para conocer las zonas donde Peste, nombre por el cual será referido en este capítulo, el cual es su firma como *graffitero*, se presenta a continuación un mapa para comprender mejor su territorio.

Mapa 3 del municipio de Pachuca de Soto Hidalgo, zonas de Peste, 2023



Fuente: Elaboración propia a partir de INEGI. Marco Geoestadístico Municipal, 2022, en línea:
<https://www.inegi.org.mx/temas/mg/>

Las zonas que Peste recorre para realizar *graffitis* abarca el centro de la ciudad de Pachuca y la calle Mariano Abasolo, ya que además de él, junto a su *crew* viven cerca de estos lugares.

Peste lo invente porque es algo como que se expande, ¿no? o que se contagia, lo que me motivo a pintar fue que desde chico tuve la inspiración de realizar dibujos, no sé, agarraba un tazó y lo dibujaba en la libreta, entonces conocí un amigo que entro a la escuela que pintaba Feco, ese wey pues como que fue algo que nos inspiró, porque el ya *graffiteaba*, hacia sus *tags* en la escuela y él fue el que nos inspiró a mí y a otro wey a pintar en la escuela a hacer *graffiti*.

Peste menciona por un lado el gusto por el dibujo a temprana edad, pero no es hasta conocer a su amigo quien lo inspira para *graffitear*, lo cual resulta importante, ya que en este caso el hecho de que esta persona le haya motivado a él junto a otro más y así comenzar a realizarlo, pero no es hasta en los últimos años donde conforma un *crew* y lo hace de forma mucho más experimentada, llevando a cabo toda una dinámica.

Antes de hacerlo, primero lo practico en una libreta, lo practico varias veces y después voy aerosoles y también hay una por prepa 1, no sé cómo se llamen, pero ahí voy, o ya en su caso voy a soriana, pero ahí están bien caros, es que ya ahora los botes están bien caros y me aquí al centro, bueno a revolución, a una tienda donde venden gasto para hacer una pinta, que me salgan unas dos me gasto como unos 120 y con la válvula ya.

entonces se puede comprender, que, para antes de realizar una pinta, Peste primero tiene que practicarlo con bocetos, lo cual nos indica que sus pintas son previamente planeadas, como un ritual.

Mi *crew* es la SFC, ahorita somos pocos, esta Satae, Selpo, trafik, Dusto, y otros más pero no recuerdo sus nombres, de hecho, Satae viene de Chiapas, antes allá le daba chido, le da chido.

Peste menciona algunos miembros de su *crew*, el número de estos afirma que es un grupo ya bien conformado, eventualmente Peste menciona su dinámica en la ciudad para realizar una de sus pintas para elegir el lugar.

Si lo lico un buen rato, que este abandonado para estar ahí un buen rato, y visto ¿no?, para que cuando pase yo ahí lo vea y diga ahí estoy, que eso me late, me late un chorro, y también escojo spot que estén así medio torcidos, bueno casi no,

porque ya tengo familia y pues tengo que trabajar, entonces ya no me arriesgo casi mucho, la verdad, tengo una nena y a mi esposa, entonces ya casi no le doy mucho y pues tampoco hay mucha feria, pero más adelante a ver si le doy un poquito más, quiero expandirme un poco más, no sé, a México o un poquito más lejos, no se es como un sueño que quiero hacer antes de retirarme porque si ya estoy un poco grande, pero aún me gusta, me late, si me han dicho que ya estoy grande, pero pues me siento chido y me late y pues ¿qué? a parte pues no le pido a nadie.

Imagen 23. Placa de Peste en Pachuca, 2022



Fuente: Imagen del archivo fotográfico de Peste, 2022.

En el caso de Peste, el hecho de tener familia cambia un poco la visión que tiene en relación a meterse a lugares peligrosos, pues su responsabilidad como padre y esposo le hacen ser más precavido, aunque su gusto por hacer *graffiti* lo siga manteniendo motivado en seguir realizándolo pese a su edad y económicamente ya que los materiales que usa tienden a ser caros (ver imagen 23).

El material que uso pues a veces uso plumones para los teléfonos de monedas, anuncios pequeños, a veces una dos que tres casitas, vidrios carros, también puedo usar crayones, igual puedo usar pintura de esa de casa, de vinilo creo que se llama, rodillos, bueno, casi no le he dado a esos, pero voy a aprender para ver que sale, y aerosoles, son los que uso más, y así colores que me gusten es el negro, cromo, el blanco igual, por lo regular escojo esos colores, porque se me hace más tosco, más banda, se me hacen más como loco, no sé, más locochón, me gustan más esos colores.

Por lo tanto, se puede vislumbrar que Peste sin duda ya es un *graffitero* experimentado, sin embargo, con el sin fin de materiales que se pueden utilizar para llevar a cabo una pinta, muestra que a pesar del tiempo de experiencia nunca deja de aprender, de esta forma también podemos dar paso a conocer los significados que el halla al realizar un *graffiti*.

Le doy significado como de rebeldía, desestres, o poner algo ahí y pues verlo que me sienta chido, no, verlo y decir a no manches eso hice yo, porque pues no es fácil, si nos arriesgamos a la policía, a la gente, luego pues me ha tocado en los barrios que los propios vecinos te corretean, te quieren linchar, solo como una vez me ha pasado, y pues la patrulla, la papa le decimos nosotros, esa pues esta al cuidado y son gandallas, nos pegan, nos pintan el pelo, nunca me ha pasado pero hay compañeros que sí, y pues más que nada me gusta, me gusta el *graffiti*, desde que lo conocí no lo he dejado, siempre he pintado mis libretas, este no sé, me encanta, no sé cuándo lo voy a dejar, siento que soy adicto, bueno no adicto pero si no sé hasta cuando lo vaya a dejar.

Tratar de conocer un poco de la perspectiva de Peste, en el sentido de adentrarnos un poco en sus motivaciones, pero también el tipo de situaciones que tienen que cruzar por realizar *graffiti*, como es en su caso, la policía siempre será un factor que está presente y por la cual constantemente tengan que huir, para no ser detenidos, esta cuestión que tiene que ver en parte al orden social, ya que en este sentido el acto al ser ilegal o clandestino se considera vandálico, y en cuanto a lo que Peste menciona cuando a algunos de sus conocidos la policía los detiene y les corta el cabello es muestra de que la sociedad esta regulado de modo que aquello que se desalinee de los parámetros del orden será siempre mal visto e incluso castigado.

Una vez que el graffiti aparece en el espacio público o privado, interpela a los habitantes quedando sujeto a múltiples interpretaciones y juicios. La realización del graffiti -sobre todo del clandestino- representa una fuerte transgresión al paisaje urbano definido por otros actores e intereses, lo que deriva en una disputa simbólica por la (re)definición sociocultural de los espacios y del paisaje

urbano, convirtiendo al graffitero en portador de una identidad proscrita socialmente (Gómez, 2014 en González, 2021:1).

Entonces, se comprende como incluso existe una diferencia cuando el graffiti no es clandestino y forma parte de un acuerdo de por medio, la relación que existe entre el espacio público o privado bajo esta condición para el orden no hay nada que castigar, este aspecto entre lo que es o no clandestino es importante resaltar, ya que en el contexto de San Antonio incluso existen espacios y colectivos donde la situación de los artistas del graffiti es completamente diferente, que igual en Pachuca se llegaron a mencionar espacios similares.

Imagen 24. Graffiti de Peste en Pachuca, 2022



Fuente: Imagen del archivo fotográfico de Peste, 2022.

Peste menciona algunos datos interesantes con respecto a la policía y los propios vecinos, de esta forma volvemos a los apartados anteriores, donde se describe la forma en que el *graffiti* comienza a incidir en la sociedad con una perspectiva de ilegalidad, por lo tanto, el hecho de que la policía los golpee o incluso les pinten en

cabello con los propios aerosoles es una forma de castigo para seguir manteniendo el orden (ver imagen 24).

Entonces podemos comprender que en el arte existe una dimensión universal para diferenciar socialmente dentro de un sistema de acción, por lo que entonces existe un arte aceptado, universalizado bajo estos parámetros y que, dentro de él, el graffiti pone en duda su pertenencia o explica el porqué de su no aceptación y esto tiene que ver precisamente con el espacio y su forma de ejecución, que el arte universalizado no considera (González, 2021:1).

En parte de las múltiples razones por las cuales las perspectivas generales de la sociedad están adscritas a lo ilegal y aquello que es ilegal, tiene que ver mucho con las diferencias que existen entre el arte universalizado, incluso se podría considerar elitistas, ya que está sujeto a aspectos meramente a la estética, y aquellos parámetros que se han impuesto, donde el espacio, que tiene que ver con la territorialidad y algunos códigos que entre ellos se manejan.

Imagen 25. Graffiti de Peste en Pachuca, 2022



Fuente: Imagen del archivo fotográfico de Peste, 2022.

En la segunda etapa de entrevistas, los ejes temáticos parten de sus técnicas, y parte de su perspectiva de lo que conoce del *graffiti* y la transfrontera (ver imagen 25).

Existen diversos tipos de técnicas, pero te nombro las que conozco, las cursivas, bombas bloque, letra normal, así le digo, igual las bombas que son redonditas, esa me gusta más usar, yo uso aerosol para hacerlos, igual hay pintura vinílica, para hacerlos con brocha, pero yo solo uso aerosol, de hecho, el graffiti yo entiendo que es con aerosol, entonces la técnica que más uso es con letra normal, que así desde morro use, porque para mí es con la que más se puede representar el graffiti.

De acuerdo con *Peste* existe una gran variedad de técnicas, y en relación a las imágenes anteriormente mostradas, es sin duda un *graffitero* ya experimentado, con su estilo sumamente forjado. Por lo tanto, se puede comprender una evolución en el significado que le otorgaba a sus *graffitis*, en un momento era muchísimo más enfocado a rebelarse en contra del sistema, eventualmente a ser reconocido e identificado para ser respetado por los demás, esto nos habla de que la relación entre el *graffitero* y su arte va más allá del sentido comunicativo, sino también de lo que representa para sí mismo, es hablar de su identidad.

Por su impacto al interior de las ciudades, se hizo evidente la significativa necesidad de desarrollar una serie de técnicas o estilos que caracterizan al graffiti y le dan cierto aspecto. De acuerdo con Calvin (2016), existen nueve estilos de graffiti que se pueden diferenciar a partir de la letra que se utiliza, el número de las mismas, su diseño y el grado de cobertura de un área urbana específica. Aquellos estilos de graffiti que se diferencian a partir del tipo de letra son los Tags, los Throw-up, los Pieces, los Wildstyle, y los 3D; siendo los tags los más simples y los más antiguos: son una firma unicolor que representa la identidad elegida por el artista para representarlo. El estilo Throw-up es una firma de tres letras que son la abreviatura de la firma original; se suelen hacer rápidamente en paredes externas o en trenes. A diferencia de los Throwup, los Pieces tienen más letras y son de relleno; tienen la forma marcada más definida y muestran ser más elaborados. En cuanto al Wildstyle y al 3D, como sus nombres lo indican, el primero consiste en una serie de letras poco legibles que se conectan entre sí y representan un movimiento, mientras que el segundo da una ilusión de estar en tercera dimensión (Ramírez, Rodríguez, De Los Ángeles y Rozo, 2017: 79-89).

A diferencia de *Soge*, *Peste* continúa realizando *graffitis*, menciona que mientras pueda y tenga las posibilidades seguirá creando su arte, para el ser reconocido por otros *graffiteros*, que el con su tag adquiera la identidad que construyó a partir de sus producciones artísticas, que incluso para él sería sumamente significativo expandirse a más partes no solo de Pachuca sino del estado e incluso llegar a otras ciudades y seguir generando redes con distintos artistas del *graffiti*.

Como parte de las conclusiones de este apartado, donde claro que existen diferencias a comparación de la trayectoria de Soge, pero que, a pesar de ello, comparten en su perspectiva como actores que se involucran y toman posición a través del arte en la sociedad, y que en el proceso de comunicar la forma en que ellos conciben su realidad permite comprender como definitivamente adquieren su propia identidad.

Lo anterior propicia no sólo la contextualización del espacio social de los jóvenes contemporáneos, sino la indagación de cómo conciben y construyen su identidad al habitar espacios urbanos mundializados, en donde la estandarización cultural es más evidente que en otras partes menos industrializadas. Por ello, la concepción de la ciudad de México como un espacio urbano inserto en un panorama de amplitud mundial económica, comunicativa y tecnológica supone observar tanto la coexistencia de procesos de homologación cultural juvenil como de formas de agrupación, estrategias de acción y liberación para conformar identidades en un sistema que no sólo ignora a los jóvenes, sino que además los constriñe en términos económicos y sociales (Cruz, 2010: 118).

De esta forma se puede dar cierre a lo que consta el trabajo de campo enfocado en Pachuca, con Peste, al igual que en el capítulo anterior, comenzar por el contexto visual de la ciudad, permite conocer la influencia que hay del graffiti, si bien en el capítulo anterior el aspecto migratorio esta presente a diferencia de este capítulo, se puede unificar, ya que la intención de este estudio no es mostrar a las ciudades como algo individual, sino demostrar hasta este punto, que se unifican a partir de la practicas artísticas, el sentido y perspectiva de los grafiteros, lo cual permite dar paso al siguiente capítulo donde a partir de conceptos desde la perspectiva sociológica y de las ciencias sociales se puede terminar de conformar la premisa de los objetivos antes mencionados.

Capítulo 3

El *graffiti* como acción social: identidad y reivindicación

En este capítulo, se analizarán los resultados obtenidos en los capítulos anteriores a través del contexto histórico del cual se ha venido hablando, por otro lado, ir correlacionando los hallazgos con la significancia y su simbología como puente para obtener identidad y por otro lado reivindicación, que en conjunto a la propuesta teórica ya antes mencionada y a los conceptos pertinentes en relación a los relatos de vida ya descritos en los dos capítulos anteriores.

Por lo tanto, para exponer los resultados obtenidos de los capítulos anteriores y unificarlos por medio de la perspectiva teórica de la sociología y ciencias sociales, en este caso, en relación a la premisa de entender a los grafiteros como actores y al graffiti como una acción social, la teoría de Max Weber es óptima, no solo por el hecho de que se ajusta a la mirada que se le quiere emplear, sino también por la amplitud del autor que permite desarrollar a profundidad los resultados con sus categorías. Eventualmente haciendo remembranza del contexto del *graffiti* en la historia es importante, para eventualmente conocer aspectos que relacionan esta práctica con el movimiento chicano.

De esta manera, en este capítulo se retoman aspectos desde el contexto histórico que es el chicanismo en San Antonio, el contexto de Pachuca y de los relatos de vida de ambos *graffiteros*, con el fin de en conjunto analizar los resultados para así exponerlos en función de la teoría y los conceptos seleccionados.

Análisis de resultados: *graffiteros* como actores de la sociedad

Durante cada capítulo y descripción de los relatos de vida de Soge y Peste, se ha tratado de unificar en relación a aquellos aspectos que han sido similares en su construcción e incluso perspectivas, entonces, para comenzar a interpretar la perspectiva teórica del autor, es necesario entender a estos artistas como dos actores, por lo tanto el hacer graffiti, hacer un mural o cualquier otro tipo de arte urbano es una acción.

La acción social (incluyendo tolerancia u omisión) se orienta por las acciones de otros, las cuales pueden ser pisadas, presentes o esperadas como futuras (venganza por previos ataques, réplica a ataques presentes, medidas de defensa

frente a ataques futuros). Los "otros" pueden ser individualizados y conocidos o una realidad de individuos indeterminados y completamente desconocidos (el "dinero", por ejemplo, significa un bien -de cambio- que el agente admite en el tráfico porque su acción está orientada por la expectativa de que otros muchos, ahora indeterminados y desconocidos, estarán dispuestos a aceptarlo también, por su parte, en un cambio futuro (Weber, 1922:18).

Esto en relación a la premisa anterior entendemos que la acción de hacer *graffiti* parte de los otros, esto en relación al contexto histórico y social que tiene este arte urbano, (tener presente el movimiento chicano) nace por la necesidad de expresar y reivindicarse.

La conducta íntima es acción social sólo cuando está orientada por las acciones de otros (Weber, 1922:18).

Con esto se afirma la concepción anterior, volviendo al contexto histórico de los chicanos, se comprende que, a partir de esta movilización, donde causas políticas y sociales les motivaron con el fin de llegar a la reivindicación, por lo tanto, para comprender por qué la acción de hacer graffiti es social desde la perspectiva de Weber, teniendo en cuenta que no toda acción es social.

Para explicar por qué el graffiti es una acción social, consideremos aquellas cuestiones que motivaron a Soge y Peste a realizarlo, por un lado sabemos que su gusto por el dibujo es una parte, pero en el momento en el que ellos esperan ser reconocidos como es el caso de Peste, que piensa incluso en la expansión, el simple sentido de expresarse, refiere a que hay una orientación, hay un fin, y por lo tanto se entiende la importancia que cobra el significado que cada uno de ellos le ha atribuido a su arte, que ambos coincidían en el sentido de la rebelión.

De hecho, la orientación de la acción por un orden tiene lugar en los partícipes por muy diversos motivos. Pero la circunstancia de que, al lado de los otros motivos, por lo menos para una parte de los actores aparezca ese orden como obligatorio o como modelo, o sea, como algo que debe ser, acrecienta la probabilidad de que la acción se oriente por él y eso en un grado considerable (Weber, 1922: 25).

En este sentido, retomando una parte del relato de Peste, donde este menciona el castigo que la policía les da si llega a capturarlos haciendo graffiti, y que genera una gran diferencia entre aquel que no se hace de la manera trasgresora, donde se hace

de forma clandestina y en aquel que se hace de manera legal por así decirlo, en este caso recordando el contexto visual en San Antonio, bajo la perspectiva del autor entonces comprendemos la influencia del orden que conlleva a que el graffiti se aleje del sentido contrahomogéneo y más bien se sujete a sus parámetros, un buen ejemplo de esto podría ser el macromural que viste la colonia Palmitas realizada por un colectivo que la presidencia municipal de ese entonces trajo con esa finalidad.

Para dejar clara este apartado que refiere a los actores y la acción social, teniendo en cuenta la perspectiva de Max Weber que hace la diferencia entre los tipos de acción social que existen, es preciso finalizar asignándole al graffiti el tipo de acción social al cual pertenece, por lo que teniendo en cuenta todos los aspectos que influyeron para explicar estas categorías con los resultados obtenidos, podemos constatar que pertenece a la acción racional con arreglo a fines.

La acción social, como toda acción, puede ser: 1) racional con arreglo a fines: determinada por expectativas en el comportamiento tanto de objetos del mundo exterior como de otros hombres, y utilizando esas expectativas como "condiciones" o "medios" para el logro de fines propios racionalmente sopesados y perseguidos" (Weber, 1922:20).

En este sentido se comprende la parte de que tanto Soge como Peste, buscan a través del *graffiti* ya sea ser reconocidos, expresarse, incluso al ver sus pintas como en el caso de Peste ver que es algo que el mismo realizó, lo cual nos habla que es más profundo de lo que se pensaba como para tratarse de algo más íntimo, por lo tanto es que esa búsqueda racional de obtener cada uno de esos aspectos mencionados que por medio de esta acción, la acción social de hacer el *graffiti* les permite perseguir eso y claro, encontrarlo.

El tag como forma de identidad

Hasta ahora, con ayuda y desarrollo de los conceptos que se han generado para explicar este estudio, se ha expandido un panorama de lo que el *graffiti* bajo todos sus contextos, desde su historia, movimientos, hasta las realidades de Soge y peste,

para dar paso a verificar lo que los objetivos que se plantearon al principio de este escrito.

Se entiende por tag, en palabras de los *graffiteros* aquí mencionados, como la firma, sobre nombre, nombre artístico, que ellos eligen para ser conocidos dentro de su *crew*, pero también para plasmarlo en las paredes, he aquí una reflexión que a partir de los hallazgos adquiridos y las herramientas teórico y metodológicas que se emplearon.

El sobrenombre, referido por los grafiteros como tag, “tagga”, “placa” o “firma”, representa la identidad individual; además el nombre del crew escrito en siglas indica la identidad colectiva; por ejemplo: Hueko chk. Estos códigos lingüísticos conforman el argot de la cultura grafitera y permiten utilizar un elemento para integrarse y actualizarse en la comunidad mundial, puesto que el conocimiento de los nuevos estilos o de las técnicas usadas en Berlín, España, Roma, París, Ámsterdam o Nueva York representan una directriz que traza la forma de comunicación entre quienes son parte de esta comunidad global-localizada. Así, el sobrenombre –como claro emblema de autoafirmación– es un pseudónimo que puede analizarse a partir de la presencia-ausencia local y su proyección global (Cruz, 2010: 114).

Se comprende que el tener un tag, una firma en otras palabras es una forma de autoidentificación, pero también la forma en que quieren ser identificados por los demás, es entonces donde se concibe la identidad, otra cosa es el hecho de plasmar eso y realizar un *graffiti*, sin duda todo comienza desde el momento en el que se autonombran.

Damos por entendido el papel de estos *graffiteros* dentro de la sociedad, a través de su practica en la cual ejercen la acción social, por otro lado, en relación a los conceptos ya antes señalados de Larrain y Hurtado, en cuanto identidad, son justos para comenzar a dar cuenta del porque si el *graffiti* es una forma de identidad, y más allá del *graffiti* es su tag.

La construcción de identidad es así un proceso al mismo tiempo cultural, material y social. Cultural, porque los individuos se definen así mismos en términos de ciertas categorías compartidas, cuyo significado está culturalmente definido, tales como religión, género, clase, profesión, etnia, sexualidad, nacionalidad que contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad (Larrain y Hurtado, 2003: 32).

Haciendo énfasis en el aspecto cultural en un primer plano, es debido a que recordando el enfoque transnacional que este estudio tiene, no solo por la historia del *graffiti* en sí, sino también por las dinámicas migratorias que le dieron este giro en cuanto a la perspectiva y el afán por el cual se comenzaron a realizar estos *graffitis* con una carga simbólica mexicana, de acuerdo al movimiento chicano.

Por otro lado, bajo la misma perspectiva de Larrain y Hurtado (2003), se comprenden dos procesos más, el material y social, material porque en relación a sus argumentos, es por el hecho de que a través de lo material se muestran y entienden a sí mismos ante el mundo, en este caso al ser una un nombre convertido en una pinta en la cual muestran su imagen, la forma en la que quieren ser vistos ante el mundo.

Es también un proceso social, porque la identidad implica una referencia a los "otros" en dos sentidos. Primero, los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos, cuyas expectativas se transforman en nuestras propias autoexpectativas. Pero también son aquellos con respecto a los cuales queremos diferenciarnos. Podríamos entonces hablar de 3 elementos componentes de toda identidad: categorías colectivas, posesiones y los "otros" (Larrain y Hurtado, 2003: 32).

Bajo esta lógica comprendemos que el sentido social que la identidad tiene, por un lado, se comprende las distintas percepciones que el *graffiti* tiene, si bien por un lado está mucho más cercado a lo estético, el otro es sumamente contrahegemónico, sin embargo, en ambos casos las opiniones y posturas de la gente posicionan a estos actores ya sea como artistas o *graffiteros*.

Entonces, el hecho de realizar una pinta con la placa que ellos han elegido para así ser reconocidos genera dos vertientes, el sentido del disgusto, guiado hacia la forma común de la ilegalidad, y por otro lado como una forma de expresión y dentro de las cuales pretenden diferenciarse, ya sea de otros *graffiteros*, *crew's* o simplemente de la demás gente.

El sujeto se define en términos de como lo ven los otros. Sin embargo, sólo las evaluaciones de aquellos otros que son de algún modo significativos para el sujeto cuentan verdaderamente para la construcción y mantención de su autoimagen (Larrain y Hurtado, 2003: 34).

Recordemos que, por lo general, o más bien en el caso particular de Soge y Peste, mantenerse bajo el anonimato es parte importante de su dinámica, ya que como en el caso de Peste que tiene una familia, incluso debe cuidarse de cualquier adversidad que pueda enfrentar durante la realización de su *graffiti*, sin embargo, la única forma por la cual ellos se definen y también la forma en que los otros van a verlos es a través de su placa.

Surge entonces una diferencia entre los muralistas urbanos que en muchos aspectos tienen similitud con los *graffiteros*, a diferencia de que ellos pueden mostrarse al mundo no solo a través de su placa o sobre nombre, incluso muchos usan sus nombres reales, y también no temen de correr el riesgo de ser perseguidos por la policía.

Pero la identidad no es puramente una construcción pasiva constituida por las expectativas de los otros, es un proceso de interacción por medio del cual la identidad del sujeto es construida no sólo como una expresión del reconocimiento libre de los otros, sino también como resultado de una lucha por ser reconocido por los otros. En otras palabras, como lo ha sugerido Honneth, la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo (Larraine y Hurtado, 2003:34).

Haciendo énfasis en el relato de Peste, donde menciona en primer lugar el por qué escogió ese nombre como placa, para él es algo que se expande y se contagia, de esta forma concebimos la idea de que ser reconocido es importante, el hecho de realizar sus pintas en lugares meramente visibles.

El *graffiti* actual en la trasfrontera: ¿existe una reivindicación?

Como se ha descrito en los primeros apartados, el movimiento chicano como antecedente del contexto transnacional que aquí se desarrolla por una parte, nos muestra parte del vínculo que existe entre México y estados unidos, retomando algunos aspectos ya antes reseñados, la conformación de este movimiento de personas mexicoestadounidenses, las cuales comparten una doble cultura, partiendo de la conformación de este movimiento en la década de 1960, aquellos aspectos que formaron parte de su conformación tiene que ver con la reivindicación de los derechos, pero de alguna forma todas aquellas imágenes e incluso arte con

el cual se manifestaron también nos habla de una reivindicación con su cultura descendiente que es la mexicana.

Los símbolos que los chicanos adoptaron estaban asociados con México y sus momentos revolucionarios: en primer lugar, la Virgen de Guadalupe, que pasó de ser símbolo religioso para transformarse en símbolo cultural y político; Zapata, y otros símbolos de la cultura indígena del centro de México como el calendario azteca. Un hecho fundante en este movimiento, lo constituye la recuperación del mito de Aztlán, como el lugar de origen del pueblo mexicano y como metáfora a partir de la cual se desencadena el movimiento (Rodríguez, 2001: 48-59).

Retomando la ciudad de San Antonio, Texas. En el recorrido visual que se expone, encontrar imágenes que son icónicas en la cultura mexicana está relacionado con el movimiento pero que en la actualidad aun sigan presentes, es aún 10

En el muralismo chicano, si bien existe una fuerte influencia del muralismo mexicano, la adaptación de los artistas al representar su realidad y contexto hacen que retomen diferentes iconos, como ya hemos mencionado sin duda, la virgen es una de las máximas representantes de su movimiento, en la actualidad como se puede ver en uno de los centros culturales en san Antonio que como se puede ver en la imagen 6 del primer capítulo, su imagen viste el lugar.

Visto en perspectiva, la construcción del movimiento chicano nos habla sobre todo de un proceso de reivindicación positiva de una identidad hasta ese momento despreciada y estigmatizada, que se reflejará en las producciones escritas y en la bibliografía producida en los años cincuenta y sesenta. Destacan en esas interpretaciones dos tendencias claves: la primera remarca el carácter de pueblo colonizado al que se le despojó de toda posibilidad de participación en la sociedad americana; la segunda, enfatiza mayormente las condiciones de exclusión económica, social y cultural de una minoría étnico-nacional en el marco de un agresivo proceso de desarrollo capitalista en la región. Entre ambas lecturas se juega todo un imaginario de la construcción de la identidad chicana y se explican las acciones llevadas a cabo por este actor para posicionarse en la emergente sociedad del sudoeste de los Estados Unidos (Toto, 2004: 132-145).

Bajo esta perspectiva, es importante entender las producciones artísticas, ya sea el *graffiti* o murales, entre otras producciones artísticas, por un lado, como se ha venido hablando en este capítulo, el hecho de que el tag o firma, sea una forma de identidad, por otro lado comprender como estos también forman parte de la reivindicación de su identidad, pero podríamos cuestionar eso en un momento del

contexto del movimiento, entonces surge la pregunta si en la actualidad sigue funcionando de igual forma.

Como puede observarse, la identidad chicana es resultado de un largo proceso de construcción de sí mismo en un contexto donde las definiciones de sí mismo han tenido que bregar contra la corriente; han tenido que construir sentido de pertenencia, ahí donde el vacío era llenado por estigmas negativos de lo que implicaba pertenecer a dos culturas y no asimilarse a la cultura dominante: desde el léxico mismo empleado para definir a los estadounidenses de origen mexicano, hablar de ellos como *Chicanos* era referirse a su condición subordinada, de trabajadores pobres, sin raíces, sin posibilidades y, al límite, sin futuro. Esta caracterización, que no solo fue producto de las condiciones particulares de los primo-emigrantes (trabajadores mexicanos del campo, en buena parte analfabetos o analfabetos funcionales completamente excluidos del inglés) sino también del rechazo producido por *los mexicanos del otro lado*, aquellos que llamaban *pochos* a la segunda o tercera generación de estadounidenses de origen mexicano, manifestando así que existía una diferencia radical entre ser mexicano de origen y ser mexicano *de herencia*; como si el hecho de no haber nacido en México sino haber nacido y/o crecido en Estados Unidos fuera argumento suficiente para que los nacidos en México pudieran restar valor a la adscripción identitaria de los Chicanos (Toto, 2004: 132-145).

Hasta ahora podemos comprender, todo lo que conlleva la construcción identitaria, como los imaginarios de los actores sociales como en este caso los chicanos, para tan siquiera llegar a esa autoidentificación en respuesta a sus condiciones y roles dentro de la sociedad dominante de la cual también formaban parte, es en parte preciso mencionar que no todas las personas se van a identificar con el chicanismo, ni se van a considerar chicanas.

Por otro lado, también es preciso comprender el contexto socio-económico en el cual estas personas estaban inmersas y que motivaron a conformar el movimiento, aspectos que están relacionados al racismo, explotación, condiciones laborales por muy debajo dentro de las estratos económicos dominantes, más la desculturización que de alguna forma se les exigía a través de la adopción de la cultura que predomina, estos aspectos que muestran la crudeza la cual les tenía en cierta forma reprimidos, al igual que otras muchas luchas y movilizaciones sociales, como lo es la lucha de clases o el movimiento feminista.

Imagen 24. Mural Viva la Raza en San Antonio, Texas 2023



Fuente: Imagen hallada en la página oficial Spectrum News 1 de San Antonio.

Si bien el contexto histórico es importante para comprender los inicios, el desarrollo y la conformación de esta construcción identitaria son igual de importantes, sin embargo, lo que se considera también es como esto ha repercutido en la actualidad, años después del chicanismo, años después de los inicios del *graffiti*, a tal grado que hoy en día existen diversas formas de comprender y entender estas expresiones artísticas, entonces la premisa aquí es si aún la reivindicación sigue permanente, o si solo fue cosa del movimiento chicano, pues resulta que desde esta perspectiva, no podría considerar en qué momento deja de haber una reivindicación identitaria.

Como podemos ver en la imagen, tan solo en la ciudad de San Antonio, Texas, existen diversos murales en la calle, relacionadas al chicanismo y la reivindicación identitaria que en su momento existió, pero enfocándonos en la actualidad, a pesar de que el movimiento para nuestros días es una brecha temporal muy amplia, el hecho de existan artistas y producciones artísticas con este tipo de connotaciones, que por un lado plasman a la Virgen de Guadalupe, *graffitean* a personajes populares de la televisión mexicana como lo ha sido El Chavo del 8, y en este caso, para cerrar, murales que plasman aspectos culturales mexicanos como las

pirámides, las calaveras, incluso el hecho de plasmar la actividad agrícola, eso sin mencionar el color.

Esto nos muestra que aún se sigue reafirmando la reivindicación identitaria, es considerable percibir al *graffiti* en este caso como parte de ambos aspectos, por un lado el identitario y por el otro el de reivindicación, puesto que los actores que a través de sus expresiones artísticas plasman también parte de la historia que los antecede, haciendo remembranza de Soge, el cual durante las entrevistas llevo a mencionar como a pesar de ser mexicano, pero el simple hecho de vivir lejos de su país, ver murales o *graffitis* con aspectos de la cultura mexicana lo hacían sentir identificado, también resulta favorable mencionar, ya que esto no solo repercute en las personas que comparten la doble cultura, mexicana por herencia y estadounidense de nacimiento, sino para quienes llegan a estados unidos y que son ajenos a la cultura dominante.

A modo de reflexión de este capítulo, se comprenden como cada cosa esta hilada con la otra, el *graffiti* y los actores, los actores estos y la identidad y la identidad con la reivindicación, que a través de la perspectiva teórica se formula y expone, como sigue existiendo vigencia en estudios y sobre todo en lo que podríamos llamar posmodernidad, de acuerdo a perspectivas.

Capítulo 4.

Sociología del arte y *graffiti*

Estado de la cuestión de la sociología del arte

En relación a los ejes claves de la investigación y análisis que refiere al *graffiti* por un lado, desde el contexto social y por el otro artístico, genera la importancia de conocer y relacionar la perspectiva sociológica con el arte. Por lo tanto, desencadenar los estudios y análisis teóricos de la sociología del arte son importantes para conocer no solo dicha relación entre lo social y artístico, sino también nutrir dicha investigación.

Adentrarnos al imaginario que refiere a la sociología del arte, nos lleva a reconocer también los procesos contemporáneos que engloban el mundo artístico con el social, por lo tanto, dentro del escrito *Notas y rutas en torno a la construcción de una sociología del arte contemporáneo*, engloba por un lado la parte contextual que tendría en México, sino también reconocer el papel de los actores dentro de la producción y concepción del arte contemporáneo y su relación al medio social.

Esto también nos lleva a indagar el contexto a un nivel aún más amplio, esto con el fin de tener claro las formas y contextos en las que llevaron a la sociología del arte tomar espacio en los intereses de esta ciencia social, en el escrito *Sociología del arte y américa latina: notas para un encuentro posible*, también nos permite comprender lo poco explorado aun dentro de esta disciplina, sin embargo enmarca el trabajo de algunos autores que más tarde se han de mencionar y la importancia de sus hallazgos.

Comprender por qué no es común la solicitud en los estudios de esta disciplina, también nos abre puertas para comenzar a visualizar aquello que ya ha sido estudiado y que es aquello que un no se explorado y que falta por explorar.

De esta forma ya se puede entrar en discusión esta relación entre arte y sociedad, “En cuanto a la vinculación del arte con la realidad social, creemos junto con Zemelman y Valencia (1990), que es necesario partir de tres supuestos sobre la realidad: que la misma es movimiento, que es un proceso multidimensional y que sintetiza diversos procesos temporales. En ella se articula una doble dimensión histórico-política que incorpora la idea de lo potencial como parte del análisis, el cual se refiere a la posibilidad de “captar la realidad en transformación” (De la Garza, 2001). Esta postura nos permite pensar la temporalidad de los fenómenos sociales

no sólo considerando su pasado y la vivencia del presente, sino también incluyendo una proyección hacia el futuro (Bugnone, *et al*, 2019: 388-411).

Al conformar los aspectos que relacionan la realidad social con la visión artística, se puede comprender aquellos parámetros que conforman esta vinculación, y que permiten comenzar a entender que es la sociología del arte. Esto nos conduce a explorar la historia y sus precursores de esta disciplina

El historiador del arte Arnold Hauser (1892-1978) junto con Frederick Antal (1887-1954) son considerados los pioneros de la Sociología del Arte, disciplina teórica que se aboca al análisis de las producciones artísticas. La misma entiende a su objeto de estudio como el resultado de la sociedad y afirma que estas creaciones se encuentran atravesadas por los diversos componentes que conforman dicha sociedad. A mediados del siglo XX surgen dos escritos que constituyen los pilares de esta nueva disciplina: *La pintura florentina y su ambiente social* (1948) de Antal, e *Historia social de la literatura y el arte* (1951), de Hauser (Gannon, 2019: 2).

Por lo tanto, se comprende como el enfoque sociológico en el arte comienza por la importancia de comprender cualquier producción artística no solo desde los parámetros que el arte mismo maneja, como lo es el canon, la estética, técnicas, vanguardias, etc. Sino su papel dentro de la sociedad, el rol que este tiene dentro y como repercute, es así como estos pioneros ponen en discusión los primeros enfoques sociológicos del arte.

De acuerdo con Francesco Poli, la sociología del arte puede definirse como el conjunto de todos los estudios sobre el arte, en sus más diversas manifestaciones (música, pintura, teatro, arquitectura, literatura, cine, etc.) (1976:8) y ésta se interesa por el producto artístico, por sus creadores y por su público, buscando primero analizar -desde el punto de vista sociocultural-- el proceso creativo y la función específica del arte (estética) y, después, determinar la naturaleza y la intensidad de los condicionamientos sociales con respecto a la cultura artística y a su dinámica de desarrollo (Berra, 2004: 1).

Por lo tanto, se entiende que el vínculo que se crea, parte de toda manifestación artística a través del producto, de los creadores, el público, y sumaría también el contexto social en el que estos se desenvuelven, puesto que de ahí emerge también la capacidad de agencia.

Al adentrarnos a los estudios de esta disciplina, son notorias las aportaciones de autoras y autores de la sociología, como lo es Natalie Heinrich, quien en su obra *Sociología del arte*, expone aspectos que por un lado hacen interesante la

vinculación de la sociología con arte, y por otro lado, aspectos que han generado la poca exploración y también por qué sea de tal forma, esto permite conocer los distintos parámetros a los que se enfrentan aquellas y aquellos que se disponen a hacer uso de esta.

Al adentrarnos al conocimiento de la labor de la sociología del arte y aquellas aportaciones que al ser un sociólogo de suma importancia, coloca a Bourdieu con el *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, donde en suma a toda su obra teórica, expone aquellos entramados que permiten estudiar al arte, dando suma importancia al sentido cultural, el sujeto por un lado comprendiendo los niveles de competencia al realizar la obra, sin profundizar demasiado, el autor al final demuestra desde una perspectiva la forma de implicar la sociología en el arte, que de buena forma se comprende que existen más perspectivas y ejes por los cuales este puede ser estudiado.

Por otro lado, dentro de los autores teóricos que ha tenido mucha influencia en la sociología es Michel Foucault, en diversas ocasiones este autor habla y analiza el arte, se comprende la parte filosófica que el autor contiene, sin embargo, muchas de sus aportaciones han cobrado mucha importancia no solo en la sociología, en las ciencias sociales en sí, en cuanto al arte, algunos aportes tienen que ver con el análisis de producciones artísticas.

Para Foucault, en *Las meninas* se hace evidente que la continuidad entre las palabras y las cosas de aquel un mundo pre-moderno atravesado por la lógica de las semejanzas, se ha roto definitivamente. El juego de miradas que el cuadro habilita muestra la estructura misma de la representación a partir del siglo XVI. Será necesario un sujeto en un punto vacío, intercambiable, que funcione como garante del vínculo artificial y convencional entre el mundo y su representación. Esta intercambiabilidad es posible gracias al rol central del espejo que permite que el espectador del cuadro se sitúe a la vez en el lugar del modelo, al caer bajo la mirada del pintor, y al mismo tiempo en el lugar de los soberanos reflejados en el espejo. Objeto de representación y sujeto de la representación soberana. El nudo del texto foucaultiano, parece estar para muchos autores en el final, allí donde se señala que en *Las meninas* "la representación puede darse como pura representación". La función del espejo sería justamente la de hacer salir la pintura del cuadro en dirección al espectador, hacer jugar al espectador, ubicado en el espacio del sujeto cualquiera, el rol del soberano reflejado, y a la vez distribuir un juego de miradas que hace bascular el problema de la representación desde el objeto representado hacia el sujeto que la efectúa (Lucero, 2010: 261-271).

El cuadro que refieren, hecho por Velázquez, más de una ocasión ha sido analizado por diversos autores, en este caso, es totalmente interesante la manera en que Foucault hace el análisis de este cuadro, pues más allá de solo ser una pintura bella, al parecer el artista tenía mucho que decir, a partir de la composición de la pintura, el autor pudo concebir aquellos aspectos que apuntan aparte de la clase de acuerdo al contexto histórico de la pintura que remonta a la época barroca, lo que hace a la hora de analizar es cuestionar su composición, si bien la pintura consta de varios elementos, uno interesante es la aparición de Velázquez con un lienzo, el cual no se muestra, y por otro lado la mirada que tiene, la cual parece que nos mira, es entonces que visibiliza como definitivamente existe una relación entre el cuadro, el artista y nosotros.

George Simmel sin duda dentro de sus aportaciones, su interés en el arte siempre estuvo presente, diversos ensayos sobre su perspectiva que sin duda son de suma importancia, enfocado en la estética, desarrollando todo un ensayo basado en el caso de *Roma, Florencia, Venecia*, entre otros.

Empezando por lo básico, hay que señalar que el arte aparece en Simmel como una forma que se autonomiza, en el marco de la tensión forma-vida. Se muestra, así como uno de esos contenidos cuyas "... fuerzas e intereses se elevan de manera peculiar sobre el servicio a la vida que en un principio los había criado y obligado (...) de tal manera que ya no quedan adheridas al objeto que formaron para someterlo a los fines de la vida, sino que a partir de ese momento juegan en cierto modo libremente en sí y por sí mismas" (Simmel: 2003, 79). Esta autonomía, sin embargo, no debe leerse como una ruptura total, pues no implica una independencia total de la vida. El arte de este modo entendido se eleva de la vida, pero sigue empapado de ella a partir de una conexión profunda, que se divisa allá lejos en el horizonte (Ibíd.: 101), pero que es la que en definitiva constituye el reaseguro del sentido del arte (Fedorovsky, 2011: 4).

La importancia de la esencia y la estética en las producciones artísticas debe estar relacionado también a la sociedad, puesto que en el caso de las ciudades las cuales el analiza, a partir no solo del arte que las viste, sino también la ciudad tiene un rol importante.

Escuela de Frankfurt: sociología y el arte

La sociología y su abordaje en el arte aun ha sido poco explorado en relación a otros enfoques, sin embargo, sociólogos de la escuela de Frankfurt comenzaron a analizar este campo, lo cual plasmar esos enfoques en este capítulo resulta enriquecedor, para poder comprender al *graffiti* no solo como una acción, sino también como una extensión del arte y la perspectiva de la sociología.

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt fueron los pioneros en la elaboración de una comprensión dialéctica del arte. Herbert Marcuse, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno nos mostraron cómo el arte bajo el capitalismo puede, al mismo tiempo, ser prácticamente autónomo e instrumentalizado a favor de la sociedad existente. Toda obra de arte, de acuerdo con la famosa formulación de Adorno, es autónoma y al mismo tiempo un hecho social (Ray, 2007: 1-2).

Theodor Adorno, teniendo influencia de la filosofía que también era parte de su construcción, comenzó a pensar y analizar aspectos artísticos como la música entre otros registros artísticos, desde la estética, pero no una estética asemejando a lo bello, sino más bien al pesimismo en cuanto al contexto en el cual se observaba.

En su *Teoría estética*, Adorno insiste desde el principio en la importancia de la relación de la realidad artística con la ciencia, con la esfera de los conceptos. Ya en su "Introducción inicial" deja claro que el arte no sólo se ha servido de ella, sino que además la necesita, que está necesariamente mediado y condicionado por ella. Y ya sólo por ello resulta evidente que el pensamiento estético también se habrá de valer de la explicación conceptual, de la mediación teórica propia de la ciencia. Más aún, es precisamente la falta de una verdadera vinculación de lo conceptual al carácter más propio del arte, a lo propiamente estético, lo que se desvela finalmente como la causa última de la insatisfacción que a Adorno le producen en general las teorías estéticas de su momento. A su juicio, en efecto, la decadencia del pensamiento estético proviene en última instancia de una premisa que comparten el arte y la filosofía, a saber, de asumir ambos una nítida y tajante separación entre el ámbito de la reflexión y el del arte, entre el del concepto y el de lo estético (Pérez, 2012: 35).

Dentro de la escuela de Frankfurt, Walter Benjamín también tuvo mucha influencia, en este caso, al analizar el arte desde su perspectiva, en cuanto a la repercusión de la modernidad en diferentes aspectos sociales, como lo es la mercantilización del arte.

Su ensayo "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" comienza con una alusión a Marx y su intención de comprender las dinámicas que se dan dentro de las relaciones de producción capitalista, para luego pronosticar el futuro de su

desarrollo. Benjamin intenta describir las condiciones de producción del arte actual, ante las tendencias hacia la reproductibilidad técnica y la mercantilización de la vida social. Sostiene que las premisas que trabaja en el texto podrían servir para una transformación revolucionaria en la política del arte (Szpilbarg y Saferstein, 2014:56- 66).

A diferencia de Adorno, que su enfoque al arte está asociado a la estética en el sentido negativo o pesimista de este, Benjamín retoma a Marx para analizar la mercantilización del arte a partir de la influencia de la modernidad, como el sentido capitalista permea también la producción artística.

La tradición le brinda un valor cultural a la obra, derivado del ritual que le concede su valor de uso original. Es aquí cuando Benjamin critica al “arte por el arte”, que es más inaccesible para las masas cuanto mayor es su valor cultural. Lo que la reproductibilidad permite es la emancipación de la obra de arte de su “existencia parasitaria en el ritual”. Benjamin piensa en un arte, sino político, que al menos cumpla una función social en las masas. El arte por el arte, apolítico, termina siendo conservador y contrarrevolucionario (Szpilbarg y Saferstein, 2014:56-66).

De esta forma terminamos de comprender la lectura de Benjamín y al punto al cual quiere llegar, pues no se trata más que de una crítica a como el arte termina tan encasillado en la concepción capitalista de su producción y mercantilización, al grado donde entonces de alguna forma ni siquiera tiene sentido, menos si se vuelve elitista, es entonces donde vislumbra la cuestión de lo que el arte debería retomar en cuanto a su deber social y de que es de lo cual debería alejarse, esto permite también hacer una reflexión como el arte urbano, *street art* o bien *graffiti*, se aleja tal vez de lo que se considera arte ante la perspectiva estética y de la elite, pero que no deja de ser arte, no arte por el arte como se refiere el autor.

Esta compleja armonización —cuya naturaleza y consecuencias abordaremos con más detalle posteriormente— abarca a la totalidad de las artes y en todos sus planos, incluyendo los estilístico, estético, político y filosófico, constituyendo una única entidad con un enorme poder de influencia: la Industria Cultural. Es necesario que tengamos en cuenta que antes de que Adorno y Horkheimer acuñaran el término no existía una forma clara de referirse al nuevo entramado de poder constituido por los distintos sectores de producción cultural de la era de la reproductibilidad mecánica. Las distintas «industrias» de la superestructura eran sectores productivos diferenciados y raramente vinculados entre sí de forma teórica. La de Adorno y Horkheimer parece ser, pues, la primera tentativa de entender la nueva superestructura capitalista desde su totalidad y en su imbricación con la estructura. De hecho, la supervivencia del concepto «Industria Cultural» hasta nuestros días — habiendo sido este asumido y utilizado incluso por los detractores de la Teoría

Crítica— podría considerarse como uno de los grandes éxitos teóricos de la Escuela de Frankfurt (García, 2019: 5-59).

Horkheimer que de igual forma proviene de la escuela de Frankfurt en unión a Adorno construyen su perspectiva no solo del arte, sino de la cultura en sí, lo cual termina enriqueciendo y con mayores alcances a lo que termina por convertirse en una teoría crítica a la industria cultural.

Para Adorno y Horkheimer, la nueva lógica del uso de estructura y patrones subyacentes en la creación elimina todo rasgo de espontaneidad del proceso de creación artística y somete a la creación a una administración racional fundada en el criterio de explotación del objeto artístico. La estructura subyacente de la obra, la fórmula, prima sobre la independencia creativa, el proceso de producción se organiza mediante los criterios industriales, mediante la «racionalización» productiva. El arte ya no es vehículo de la idea de un autor, sino medio para un fin sistémico (García, 2019: 5-59).

Esto cobra sentido, en relación a las nuevas producciones artísticas que se alejan de los parámetros artísticos de la elite, por así decirlo, en cuanto a cómo los murales del *street art* o *graffiti* van más allá de la estética, aunque muchas veces este sumamente relacionado a lo embellecedor de la ciudad, pero cuando se trata de tomar el espacio público o privado hablamos de una trasgresión, esto termina siendo totalmente contrahegemónico, por lo cual cobra sentido que entonces de esta forma se genere este puente que tiene un fin sistémico el cual puede ser una reivindicación o el simple hecho de hallar identidad.

El arte industrializado se somete, de este modo, a una nueva teleología, una que ya no es ni política —como podría ser en el caso de un arte revolucionario— ni autorreferencial —como sucedía en el caso de los principios de l'art pour l'art—. El arte ya no es vehículo de comunicación de una idea; su nuevo objeto y razón de ser es la explotación económica, esto es, la generación de beneficio. Y la función de la nueva convergencia de todas las artes responde a una integración vertical orientada a generar sinergias económicas. Como reflejan los autores, «este proceso de trabajo integra a todos los elementos de la producción, desde la trama de la novela preparada ya en vistas al cine, hasta el último efecto sonoro» (Adorno y Horkheimer, 1998: 169). A la vista de los hechos, podemos constatar que gran parte de estos rasgos estructurales y estrategias de la Industria Cultural descritos por Adorno y Horkheimer en los años 40 no solo se han mantenido hasta nuestros días, sino que se han visto reforzados (García, 2019: 5-59).

Si bien el análisis de estos autores nos llevan de ventaja algunos años, es sumamente interesante como siguen prevaleciendo sus críticas, y más aun con la

masificación del arte que se expone en la actualidad, aunque vale la pena mencionar como a pesar de que el arte industrializado se sigue manteniendo a flote, cada vez surgen y resaltan nuevos artistas con propuestas diferentes, alejadas de los estándares clásicos y estéticos, que apuestan más por lo revolucionario, la crítica, la protesta, etc.

Por otra parte, Marcuse, que tiene también mucha influencia como exponente de la escuela de Frankfurt, su perspectiva a diferencia de los anteriores ya mencionados, aunque no muy alejado, se inclina hacia el sentido del lenguaje del arte y como de alguna manera pierde su esencia y termina conformando una crítica.

Marcuse critica esta integración porque cree en la función cognoscitiva y liberadora del arte y su lenguaje: el arte nos revela lo ausente y hace vivir en nosotros lo posible, siempre y cuando no se limite a entretener, sino que pretendan denunciar y transformar la conciencia de los hombres. El hecho de que el arte este perdiendo su transcendencia significa, según Marcuse, que la energía erótica que es la fuente de la actividad artística y cultural está en vías de desublimación (López, 1999: 202-211).

Esta crítica nos conduce como el arte al no rebuscar en su sentido comunicativo y cognoscitivo cuestiones más profundas que no simplemente se queden en la simple admiración o bien entretenimiento, conduce al arte entonces a la desublimación, esto refiere a lo contrario de la sublimación, que por lo tanto se estaría alejando de este arte clásico, con aquellos cánones de este arte.

Jürgen Habermas, bajo esta línea de la nueva cultura moderna, se enfoca en la autonomía del arte, entremezclando su análisis con los procesos modernos de lo que no solo comprende a la cultura, sino la ciencia y el arte, son diversos aspectos que el autor engloba para poder realizar su crítica.

Jürgen Habermas señala que la modernidad, desde el punto de vista cultural, puede caracterizarse por la separación de la razón sustantiva en tres esferas autónomas, recordemos: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones unificadas de la religión y la metafísica se escindieron. En ese sentido, y desde el siglo XVIII, sostiene que los problemas heredados de las viejas visiones del mundo fueron organizados en aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza; cada uno fue tratado como problema de conocimiento, de justicia y moral, y de gusto; se institucionalizaron el discurso científico, las teorías morales y jurisprudencia, y la producción y crítica de arte; y estas esferas autónomas constituyeron las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones que

componen la cultura, la racionalidad cognitivo-instrumental, la moral-practica y la estético-expresiva (Habermas, 1980: 137 en Marturent, 2014: 6).

De esta manera, podemos comprender un poco a profundidad aquellos aspectos que Habermas retoma para comprender también la posición del arte en la modernidad, enlazados aspectos como la moral, la racionalidad y lo estético, que bajo este sentido tiene mucha relación a lo que cada autor antes mencionado también comprende, pero bajo distintas perspectivas, en este caso, el autor hace una composición aún más compleja para exhibir el papel del arte que particularmente lleva a un nivel de abstracción más elevado en cuanto a la forma en que la cultura frente a la modernidad, donde de alguna manera se ve envuelta, esto para comprender por otro lado la autonomía del arte.

Habermas, sostiene, en primer término, que el arte modernista radicalizo -como hemos visto- la autonomía del arte, pero que también comenzó a delinear una contracultura surgida de la propia sociedad burguesa, que se opone al estilo de vida burgués basado en el individualismo de la propiedad y orientado al rendimiento y al lucro. Señala entonces, que mientras el "aura" de la obra de arte burguesa reflejaba la realidad de la apariencia bella, la obra formalista se independiza del público que goza y es aquí -afirma- donde se abre un abismo entre la vanguardia y la burguesía. "bajo la bandera de *l'art pour l'art*, dice Habermas, la autonomía del arte es llevada a su culminación, y se descubre aquella verdad según la cual el arte, en la sociedad burguesa, no expresa la buena nueva de la racionalización sino sus sacrificios irredimibles: las crudas experiencias de lo inmisericorde, y no el esotérico cumplimiento de gratificaciones que se pretenden diferidas: pero que jamás de concreta (Habermas, 1973: 107, en Marturent, 2014: 7).

El arte por el arte es algo que ya se había mencionado con anterioridad con Benjamín, podemos comprender, que desde la perspectiva de Habermas, la autonomía del arte se ve influida, pero es por la misma sociedad burguesa que de alguna manera con las nuevas vanguardias reniegan ante el estilo de vida burgués, mientras en un comienzo todo se veía referido a la belleza, dentro del arte comienza a perder sentido, desde la perspectiva de la racionalización, que es algo en común en los autores de la escuela de Frankfurt, justo donde todos coinciden en sus críticas, de manera general. La concepción de la autonomía se ve coludida por la industria, la cual deja de lado la esencia del ser, su aura, aquello que lo hacía profundo y que la modernidad le ha influido a tal grado que lo único que importa es su mercantilización, por su puesto, a través de la estética.

Los francfortianos observaron que esta práctica de la autonomía estaba amenazada desde dos direcciones. En un aspecto, porque el capitalismo estaba invadiendo cada vez más la esfera de la cultura, en un proceso al que Horkheimer y Adorno dieron el famoso nombre de “industria cultural”. En un segundo aspecto, por la instrumentalización política de esta esfera por parte de los partidos comunistas y otros poderes establecidos que se consideraban a sí mismos anticapitalistas (Ray, 2007: 2).

Por último, Max Weber, quien tendría bastante influencia en algunos autores aquí referidos como Habermas, construye en su análisis sobre el arte en similitud a lo erótico, lo cual maneja entre lo que es racional y deja de ser racional, la perspectiva de Weber pone en discusión incluso el amor sexual y sus previos ensayos sobre la música y como de cierta forma se asemejan, por lo tanto más que ser una crítica como los anteriores autores que terminaban por conformar, más bien creo que el indaga sobre otras formas de abordar también al arte.

El éxtasis producido por la danza, por la música, por los cantos, es un éxtasis corporal y mental muy cercano al éxtasis sexual, es un escape del mundo producido en el disfrute, en el goce de estar fuera de sí. Nuevamente, la religión y su racionalidad se oponen de forma contundente a este desorden del sentido, y la sexualidad, se considera algo específicamente demoníaco; y, aunque la regulación de la sexualidad reglamentó las relaciones sexuales a favor del matrimonio, esto para Weber no es sino la demostración de “la oposición de toda regulación racional de la vida a la orgía mágica y a todo tipo de embriaguez irracional” (1997), es decir, estos son órdenes que definitivamente no pueden ser racionalizados. Esto pone al amor sexual igual que al arte en una oposición frontal contra la ética religiosa y su pragmatización de la conducta humana (Rodríguez, 2016: 84-92).

Las semejanzas que Weber constituye para comprender entre el éxtasis sexual con el del arte, recae en cuestiones más profundas que tienen que ver con lo erótico, de forma de alguna manera muy romántica del cómo entre en todas de las muchas formas que percibimos y entendemos el disfrute y gozo como lo es con la música, partiendo de estas ideas, así es como Weber hace entrada a lo que sus anteriores propuestas, confrontando entonces la ética religiosa y la dramatización de la conducta.

En el caso de la sexualidad, es un poco obvio el por qué, pero en el caso de la estética, según Weber, esta tensión sucede porque inicialmente la estética está estrechamente ligada a la religiosidad mágica, así lo indica Weber: “La religiosidad mágica está en la más íntima relación con la [esfera estética], iconos y otros artefactos religiosos; música, como método del éxtasis o del exorcismo o de la magia apotropaica; hechiceros, como cantores y bailarines sagrados; las relaciones

sonoras acreditadas mágicamente, y por ello, estereotipadas mágicamente, como estadio previo más antiguo de las tonalidades; el paso de danza acreditado mágicamente y medio de éxtasis, como una de las fuentes de la rítmica; templos e iglesias como principales edificios, en una estereotipación de la tarea constructiva para fines establecidos definitivamente y de las formas de los edificios por su acreditación mágica; adornos y objetos eclesiásticos de todo tipo, como objetos de las artes aplicadas en relación con la riqueza de templos e iglesias determinada por el fervor religioso, todo esto hacía a la religión desde siempre una fuente inagotable de posibilidades de despliegue artístico (Rodríguez, 2016: 84-92).

Está claro que en parte de la teoría de Weber y sus propuestas están fuertemente ligadas a la ética, tan solo es obvio correlacionar sus análisis en cuanto al arte con sus obras como *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, por lo tanto en el caso de su perspectiva en cuanto a lo artístico, comprendemos como está fuertemente vinculado con la religión, por un lado en relación a la burguesía el arte tuvo bastante auge, recordemos tan solo la Capilla Sixtina, que mientras mantenía estos vínculos era encarecidamente aceptado, y de alguna forma, de acuerdo a las vanguardias, por mucho tiempo era la cúspide del canon por el cual se regía, mientras que por otro lado el sentido extasiado que este puede llegar a generar, un deleite tan abrupto como lo es el amor sexual, es donde aquí pone en cuestión la moral de la cual la religión se encargaba entonces de regular.

A manera de conclusiones de este apartado, echar un vistazo a como desde los principios de la sociología tuvo fuerte relación con los estudios sobre el arte desde esta perspectiva, si bien es más que obvia la característica que tienen en común los autores provenientes de la escuela de Frankfurt, también es preciso mencionar como cada uno aborda de diferentes formas al arte, si bien considero que la relación entre la sociología y el arte es aún muy amplia y tal vez poco recurrida a comparación de otros temas e intereses de los estudiantes de las ciencias sociales, lo considero aún muy vigente con un camino basto y fructífero para comprender muchas más cuestiones sociales que se relacionen a cualquier arte.

Estado del arte, revisión sobre el *graffiti*

En el proceso de investigación y clasificación de los hallazgos obtenidos en lo que concierne al tema propuesto, que lleva por título “La significancia y simbología del

graffiti trasfronterizo como forma de identidad y reivindicación” donde los principales ejes que se priorizaron en dicha búsqueda y clasificación, son aspectos relacionados al arte y los procesos migratorios, el movimiento chicano, el *graffiti* en relación a movimientos sociales, su significación y simbología en relación a la identidad y la reivindicación, el proceso de revisión documental se llevó a cabo durante el periodo de agosto hasta noviembre del 2021, a continuación se presentan aquellos textos prioritarios de la revisión.

En relación a los ejes centrales que la investigación apuntaban, entre el *graffiti*, identidad, reivindicación y procesos migratorios en la trasfrontera de México y Estados Unidos, la metodología utilizada para poder hallar los textos que respondieran con mayor a menor totalidad estos ejes, constituyo en la revisión en el lapso de tiempo ya antes establecido, en distintos buscadores de revistas científicas, por lo que a continuación se describen los artículos y textos principales que responde en su totalidad al tema y los objetivos de investigación.

En primera instancia dentro de la búsqueda, era necesario comprender parte del contexto histórico del *graffiti*, y los actores que comenzaron a identificarse con dicha expresión artística, en el texto del Carlos Alberto Pacini (2010) que lleva por título El *graffiti*. Historia social, origen y desarrollo en América. Cuatro casos en Mendoza, dicho texto permite conocer parte de su historia, desde sus inicios y que para la construcción del proyecto de investigación es de suma importancia conocer.

Conociendo parte del contexto histórico, los procesos migratorios en la trasfrontera en relación al *graffiti* eran el segundo objetivo para localizar los siguientes textos de los cuales aquellos que responden con mayor totalidad al tema de investigaciones, por un lado, de las autoras María Isabel Escalona Ramírez y Michelle Barraza Nevárez (2019) el texto Los jóvenes y el grafiti en la frontera norte de México: ¿el espacio urbano como una cuestión de reafirmación y empoderamiento de un sector de la sociedad? El caso de las ciudades Juárez, Chihuahua-El Paso, Texas, en el cual destaca al *graffiti* como un medio que a los jóvenes de la trasfrontera permiten hallar identidad y una forma trasgresora a responder a aspectos sociales que conforman su contexto, este texto permitió vislumbrar el tercer eje que la

investigación demandaba, ya que nos introduce al sentido identitario que el *graffiti* ha adquirido.

Por otro lado, aunque cabe resaltar que un tanto alejado a lo que el enfoque teórico refiere, es el texto de la autora Melina Amao Ceniceros, (2017), Cuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos, que permite comprender parte de la forma en que figura el *graffiti* dentro de dos contextos distintos, el cholismo y chicanismo, entre otros aspectos que relacionan al *graffiti* con el *street art*.

Lo anterior abrió nuevos panoramas para comprender el sentido identitario del *graffiti* en la trasfrontera, ya que nos introduce a reconocer un movimiento social que responde directamente al planteamiento problemático de la investigación, dentro del artículo de Annick Tréguer (2003) en su artículo Lo transfronterizo en los murales chicanos del suroeste de los EE. UU. Significado simbólico y representación visual, se encuentra una vertiente importante que permite comprender la forma en que esta expresión artística posibilita la obtención de identidad, en relación a la importancia de la carga simbólica que estos murales tienen, y que tanto la simbología como identidad son parte importante de la investigación.

Al conocer parte del movimiento social en el cual el *graffiti* tuvo mucha relevancia, en el proceso de revisión, se pudo conocer parte de distintos movimientos en distintos países donde el *graffiti* a partir de su significado y simbología otorgada, respondía a diversos aspectos sociales, en el texto de las autoras Manuela Ramírez Rodríguez, María Amanda de los Ángeles Celis, Liseth Vanessa Rodríguez Camelo y el autor Hugo Alexander Rozo García (2017) El graffiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura, el cual permite comprender al *graffiti* en distintos contextos sociales.

Esto resulta importante para la investigación, ya que el poder comprender al *graffiti* de manera global la forma en que esta figura, nos permite ampliar el panorama de

los caminos que aun demandan analizar, por otro lado, permite comprender los diversos contextos y la relación dentro de procesos sociales, políticos y culturales.

Para poder seguir comprendiendo estos parámetros, era necesario correlacionarlo hacia el espacio público, con el objetivo de comprender también las diferencias del *graffiti* y otros tipos de expresión artística importante comprender otros aspectos que refieren al arte y el espacio público, ya que al comprender tanto al *graffiti* como otros tipos de *street art*, tienen dentro de sus principales características tomar al espacio público para expresar en base a simbolismos y su significancia, lo que nos lleva a la oposición y lo contradiscursivo, de Elkin Rubiano Padilla (2011) en el artículo Arte urbano contradiscursivo: Crítica urbana y praxis artística, engloba muy bien dichos aspectos dentro del espacio urbano.

De igual manera, dentro de los hallazgos que engloban de forma reflexiva el arte y el espacio público, de Adolfo Albán Achinte (2008) Arte y espacio público ¿un encuentro posible?, que engloba la relación entre el espacio público, lo cual fue de suma importancia para comprender la conexión entre los espectadores y los autores que como actores de la sociedad que pueden expresar su realidad a través de la significación de sus producciones, dentro de lo cual cobra sentido la acción que conlleva la realización de estas obras como lo es el *graffiti* y comprender a los productores como actores dentro de la sociedad, lo cual permite vislumbrar diversos escenarios donde el *graffiti* o cualquier otra expresión artística urbana cobran connotaciones mucho más profundas que en el sentido estético o ilegal.

Al encontrarnos dentro de los hallazgos que enmarcan la acción de estos actores, donde la identidad forma parte del eje central de la investigación, por otro lado la reivindicación pone en cuestión no solo aspectos relacionados a los procesos migratorios, en trabajo de investigación de Luis Alberto Vivero Arriagada (2012) Murales y *graffiti*: expresiones simbólicas de la lucha de clases, explora aquellas dimensiones donde los murales y el *graffiti* responden en base a sus producciones artísticas a la diferenciación y desigualdad social, lo cual permite hondar en los diferentes espacios de la acción social de los productores del este arte.

Por ende, también era importante comprender parte de aquellos aspectos que dan significancia al *graffiti*, como lo es el sentido comunicativo, dentro de los hallazgos que engloban la producción del *graffiti* como forma de expresión que nos lleva a la comunicación, de las autoras Manuela Ramírez Rodríguez, Liseth Vanessa Rodríguez y María de los Ángeles Celis (2017) en el artículo El *graffiti* como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura, donde nos muestran la cara del *graffiti* más contra discursiva, puesto que con la recopilación histórica que las autoras presentan, se puede comprender a esta producción artística como un medio de poder comunicar las inconformidades que perciben dentro de su realidad a través de la historia, de modo que se convierte en un medio de comunicación entre los productores y los espectadores.

Siguiendo bajo la misma línea, del aspecto comunicativo del *graffiti*, de los autores Gregorio Blandón Henao, Olga Marina Zapata Herrera y Jhon Fredy Orrego Noreña (2016) con el artículo El *graffiti*: formas de comunicación emergentes en la escuela, donde a través de la acción que el *graffiti* suscita en los actores que las producen, que en este caso son los alumnos, lo cual lleva a comprender la forma en que la acción social que se desprende de dichas producciones artísticas conllevan la connotación comunicativa, por lo tanto también variantes culturales, parte importante e interesante de dichos hallazgos de la investigación es la relación que hacen con el autor Alfred Schütz que permiten comprender diversas direcciones que la acción presente pueda contener, ya sea relacionado a lo discursivo, identidad y resistencia.

La revisión de literatura a lo largo de estos meses llevo a explorar diversas variantes que la investigación y análisis del *graffiti* puede tener, por un lado, permite ampliar el campo de conocimiento no solo de este, sino también del arte urbano o *street art*, dentro de los estudios investigativos de las ciencias sociales, lo cual resulta sumamente fructuoso para poder seguir comprendiéndolo y analizándolo.

Sin embargo, por los objetivos de la investigación en este escrito se colocan los más relevantes, esto no sugiere que los demás textos revisados no sean utilizables, puesto que algunos no mencionados engloban al *graffiti* dentro del arte urbano o

también llamado *street art*, lo cual es importante para comprender las nuevas formas o técnicas de llevar a cabo esta expresión artística.

Pero a raíz del enfoque y objetivos de la investigación, estos son aquellos cumplen con los ejes centrales y necesarios para responder las necesidades de la investigación, pero vale la pena dejar en claro existen numerosos estudios y análisis que llevan a comprender al *graffiti* en distintos campos de estudio, también los distintos enfoques y perspectivas teóricas.

Conclusiones

A lo largo de la investigación hasta los resultados, se comprende que está construido a partir de diferentes variantes, al final todo apunta hacia a un mismo destino, por un lado, la función del *graffiti* va mucho más allá de la perspectiva tan generalizada que por mucho tiempo se ha

tenido, y no solo se trata de una expresión artística, aunque muchas veces desde la perspectiva de los cánones artísticos clásicos, no se le reconoce como arte, esta idea la divido en dos partes.

Sin entrar en la discusión de lo que es o no arte, porque absolutamente no es el objetivo de este análisis, sino más bien dejar en claro a primer instancia que el *graffiti* aquí se toma como una producción artística, sin más, por otro lado el vínculo que tiene con los actores desde la perspectiva de Weber con la acción social, por lo tanto como se ha mencionado, esta acción del hacer graffiti, nos lleva a comprender al artista/ graffitero o *graffitera* como actores que cumplen con un rol dentro de la estructura, es entonces que a través del trabajo de campo que responde a la metodología mencionada, se identifican las motivaciones y también el imaginario que estos construyen por medio de su perspectiva, esta realidad que cada uno vive y que responde a sus condiciones sociales, económicas, culturales, etc.

Por lo tanto, que tan profundo es el *graffiti* y su creación, que más allá de estar únicamente cercano a lo bello, que también existe y lo hay, pero que a manera de crítica, se diferencia del arte que encontramos en las galerías del arte, y el problema en si no es lo que conciben como arte o no, los cánones, la belleza, la estética, nada de eso, sino más bien deberíamos cuestionar si en la actualidad, el arte sigue siendo solo para la admiración y disfrute, desde ese sentido erótico del cual Weber lo correlaciona, porque tampoco está mal, pero entonces que pasa con la otra punta del iceberg donde se encuentra el arte urbano, los graffitis, las pintas de las marchas feministas, definitivamente son arte, sí, pero son aún más profundas.

La estética y lo bello es una cosa, está bien, pero el hecho de que los componentes tan solo la realización del *graffiti* en el espacio público o privado, ya nos dice mucho, el ser contrahegemónico, ir en contra de lo que es aceptado socialmente, y que nos

habla de la forma en que estos actores perciben su realidad social, recordemos tan solo como nace , y como es que llega a México, si bien se adoptaron parte de las ideas y técnicas del país de origen, como lo adaptan aquí, bajo qué condiciones, es aquí donde conviene hablar de las zonas, que tan importante es reconocer las periferias y el tipo de *graffitis* que se realizan, es un hecho que la realidad de los jóvenes aquí parte de la desigualdad social y económica que viven.

Retomando las experiencias de Soge y Peste, ambos coinciden en que a pesar de ser considerados vandálicos, ellos se expresan y quieren expresar la rebelión contra un sistema que los ha oprimido, a todos más bien, donde recurrir al anonimato es una opción definitiva, pero que hay más allá de eso, de la ilegalidad del *graffiti*, pues como se descrito aquí, no solo es una expresión comunicativa, con lenguaje e incluso códigos, sino también es un medio para construir identidad, es aquí donde resulta tan importante el comprender porque se autonombren, no solo para recurrir al anonimato, más bien el hecho de autonombarse, plasmarlo en la pared y que los demás al verlo te identifiquen, es entonces donde válgase la redundancia, hablamos de identidad, como se construye y lo importante y significativo que es.

La construcción de la identidad por medio del *graffiti*, nos permite comprender parte de las motivaciones que los llevan a formar incluso grupos *crew's*, no solo se trata del arte, ni de las técnicas que usan, es que estos actores toman posición en la ciudad, por eso es que son territoriales, tienen a la ciudad dividida por grupos, es que entonces no es el espacio ni público, ni privado, ni del estado, es de quien lo toma, para aquellas personas que pasan y ven una firma, un *graffiti*, un mural es solo eso, para aquellos que están inmersos en él y conoce sus lenguajes saben a quién le pertenece ese territorio.

En cuanto a la cuestión transnacional, que concierne a la ciudad de San Antonio Texas, concebimos los antecedentes históricos que no solo vinculan la relación de México y estados unidos, sino de toda una movilización que se conforma a partir de la migración, la revisión documental que refiere a estos hallazgos son de suma importancia no solo por el enriquecimiento de la investigación sino para desentrañar los factores que condujeron a realizar la construcción de este movimiento, sino lo

importante que es la iconoclasia, aquellas figuras, personajes y cuestiones relacionadas a la cultura mexicana y que para los chicanos son de fuerte influencia, Entonces aquí la perspectiva en la cual comprendemos al *graffiti* y muralismo, claro que siguen estando ligadas a lo anterior aquí mencionado, pero también la importancia de identificar los aspectos culturales que en este caso retoman estas producciones artísticas, las imágenes mostradas en los apartados anteriores sirven de ejemplo para darnos una idea de algunas de las muchas representaciones de la cultura mexicana que se pueden encontrar en San Antonio, esto nos habla de que sigue presente esta reivindicación.

Es obvio que en su momento, con el movimiento chicano que partía de la reivindicación identitaria entre su cultura heredada y la cultura por nacimiento, pero aquí lo importante de su construcción es la vigencia que aún tiene, que se pueda visualizar tan solo en San Antonio la presencia de estos artistas que siguen creando estas producciones artísticas, que incluso, como en algún momento Sogge menciona, que el al ser mexicano de nacimiento pero al vivir en una ciudad con una cultura e idioma ajeno al suyo, ver estas imágenes le hace sentirse identificado.

Entonces, como últimas consideraciones, los capítulos que conciernen al contexto de San Antonio y el que concierne al de Pachuca, no son dos cosas distintas, ni ajenas, al final concebimos al *graffiti* desde dos perspectivas no solo de las zonas, +sino de las experiencias y contextuales de cada uno, sin embargo al final se comprende aquello en lo que termina uniendo todo y no es más que la identidad, al final el *graffiti*, el contexto histórico, y las experiencias de estos *graffiteros* nos llevan a comprender como es que se conforma la identidad, y como para el imaginario de los actores sociales, su contexto social, económico y cultural influyen en sus acciones en la manera en la cual van a accionar dentro de la sociedad.

En lo que concierne a el estado del arte del último capítulo, que a modo de crítica, si bien desde siempre ha existido una fuerte relación entre el arte y la sociología, donde esta última ha puesto en discusión el papel del arte en la sociedad, las posturas de los autores como lo son de la escuela de Frankfurt, que llevan al arte a

cuestionar la autonomía y su relación con la modernidad y como esta había afectado a tal grado que el sentido artístico solo estaba influenciado en su mercantilización, es ahí donde lo bello y estético se hace presente.

Entonces, se puede considerar que existe aún mucho camino de abordaje del arte desde la perspectiva no solo sociológica sino desde las ciencias sociales, que como se pretende mostrar con esta investigación, en cuanto a los resultados, existen muchas perspectivas desde donde estudiar y analizar, mas con los procesos sociales que estamos presenciando que están fuertemente acompañados de aspectos visuales interesantes, al igual que siempre.

De forma general, más que conclusión a forma de reflexión, la construcción de esta investigación, a partir de cada uno de los aspectos que le conforman, considero de suma importancia el análisis de las problemáticas que aún siguen vigentes y que merecen comprender a profundidad, el análisis que aquí termina atribuido al *graffiti*, aun es muy amplio para descubrir más aspectos que lo mantiene aún vinculado a la sociedad, como antes se mencionó, la modernidad trajo consigo también otras perspectivas, de la divulgación del arte urbano, como se vio en la situación de San Antonio.

Existen muchos colectivos hoy en día, y muchos centros culturales, pero algo que parece interesante mencionar para cerrar, es como muchos están enfocados en el sentido mercantil y embellecedor de la ciudad, donde el objetivo es la estética, muchos de estos artistas urbanos hoy en día pueden incluso contratarse para realizar un mural o *graffitee* afuera de un local, es preciso mencionar la influencia que tiene con el Hip-Hop, donde también se ha visto influenciado por el mismo sentido comercial, aunque aquí no fue necesario profundizar, sin embargo, esto muestra aun la amplitud y grandeza del *graffiti*.

A nivel mundial como se mostró en los primeros apartados, nos encontramos con propuestas similares y vinculadas a la expresión de su realidad social, y sobre todo a la crítica, esto último nos demuestra como en cada parte del mundo el recurrir a la transgresión a través del arte puede generar conciencia, dejando de lado la

crítica, el canon del arte elitista que maneja parámetros para definir lo que es arte o no, pero que más allá de eso existe la necesidad de comunicar y a su vez de hallar identidad.

Más allá de la ilegalidad o las ideas percibidas por el sentido común que tienen que ver con el criterio de la sociedad desde lo que se ha enseñado e inculcado que está bien o que está mal, existen diversos imaginarios en este caso, el mundo del *graffiti*, su vínculo con los jóvenes y la parte más pura que acompaña su ejecución completamente transgresora, también nos habla de la forma en que las cosas aquí están constituidas y la opresión y desigualdades nos llevan a crear cosas increíbles, al grado que en el proceso nos autodefinimos y tomamos posición en la sociedad.

En el sentido reflexivo, el elemento de la cuestión migratoria que también fue fundamental para comprender la reivindicación y su contexto histórico, también comprender los flujos y a lo que confiere la acción de salir de tu país para vivir en otro, con la intención de mejorar tus condiciones de vida, que nos lleva a pensar en el sentido romántico de lo que es salir de América latina con el fin de mejorar, aparte de que es un derecho sin duda, nos lleva a comprender como las condiciones sociales nos arrastran a elegir caminos diferentes, caminos donde se abandona no solo tu casa ni tu familia sino tu cultura.

Esto nos lleva a reflexionar no solo el proceso de transición, como en el caso de las personas chicanas, donde traen consigo la herencia de una cultura de un país que orillo a sus madres y padres dejar todo en busca de una mejor vida y en este proceso sufrir y compadecer la dificultad de relacionarte, el idioma para aquellos que tienen como primer idioma el español u otro que no sea el inglés, o el idioma dominante, más el racismo, las pésimas condiciones laborales por ser migrantes, los maltratos, etc.

Entonces se comprende el grado en el que las condiciones sociales, económicas e incluso culturales afectan a los actores, puesto que por un lado está el sueño americano por ejemplo y habrá quienes lo logren aunque también la sociedad dominante los encasille y condicione, pero que hay de aquellos que ni siquiera

pueden salir de sus comunidades, de sus colonias, de sus ciudades, donde las condiciones ni siquiera les permite salir, aunque al final del día el propósito siempre es mejorar, aunque para poder lograrlo primero tengas que luchar.

No todos los colectivos ni *graffiteros* y *graffiteras*, o cualquier artista urbano en sus reproducciones artísticas van a plasmar una crítica o sus motivaciones no serán la rebelión contra el estado, también existirán aquellos que estén subyugados por el sistema, donde el sentido mercantil y de consumo sea prioridad antes que cualquier cosa, pero por el momento en lo que concierne a esta investigación los hallazgos permiten comprender al menos la perspectiva identitaria y de reivindicación.

Mas allá del análisis, el simple hecho de hacer conciencia, de todos los factores que componen la acción de hacer *graffiti*, es sumamente amplio, y más aún si la perspectiva con la que se maneja contiene un poco por un lado de la historia, los movimientos como el chicanismo, la migración, dos artistas y muchas preguntas.

Finalmente, hago observación de dos aspectos importantes ha considerar, si bien, la premisa de los objetivos fueron fructuosos en tanto a los resultados obtenidos, hago énfasis a la unión que se pasmo de ambos espacios y ambos artistas de graffiti, lo que me lleva a reflexionar respecto a los parámetros bajo los cuales se define este arte, demostrando que es aun mas profundo de lo que se contemplaba, el hecho de ser un medio por el cual se adquiere identidad para aquellos que lo producen, tanto como un medio de comunicación artístico y que realmente desde su parte contradiscursiva, demande, visibilice, enfrente, etc., de alguna manera a la estructura en la que estos *graffiteros* y *graffiteras* accionan.

por lo tanto encasillar al graffiti en una sola perspectiva es concebirlo de una manera poco objetiva, es con ello que doy paso a considerar para el futuro de este campo aun con mucho que explorar, proporcionando al estado de la cuestión mayores ejes de investigación, reflexión y refutación para un arte que trasciende todos los peajes clásicos y universalizados, que va más allá de una simple firma, dibujo o mural, tiene un trasfondo histórico sumamente interesante y sobre todo una

carga de significados que a través de sus simbologías, colores, trazos, entre técnicas y estilos, incluso nos lleva a cuestionar, por lo que sería sumamente conveniente para futuros estudios de este fenómeno, analizarlo desde otras perspectivas, canalizando diferentes metodologías y más propuestas teóricas que sigan enriqueciendo su abordaje.

Referencias

- Albán Alchinte, Adolfo (2008) "Arte y espacio público: ¿un encuentro posible? Artículo de Reflexión" en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 2, núm. 2, diciembre, 2008, pp. 104-111 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia.
- Amao Ceniceros, Melina (2017) "Nuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos" en *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* núm. 82 · año 38, enero-junio de 2017, pp. 141-172.
- BBC News, Mapa de ciudades en E.E.U.U con mayor población Latina. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-45999060>
- Berra Stefanoni, Yazmin (2004) "Propuesta para la creación de un centro cinematográfico, una opción que eleve el consumo para el cine de arte", *Tesis de licenciatura* del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla. Diciembre.
- Blandón Henao, Gregorio; Zapata Herrera, Olga Mariana y Orrego Noreña, Jhon Fredy (2016) "El grafiti: formas de comunicación emergentes en la escuela" en *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* (Colombia), vol. 12, núm. 2, julio-diciembre, 2016, pp. 35-56 Universidad de Caldas Manizales, Colombia.
- Bourdieu, Pierre. (1986) *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. Montessor.
- Bugnone, Ana; Fernández, Clarisa; Capasso, Verónica y Urtubey, Federico (2019) "Estudios sociales del arte: una propuesta para su abordaje" en *Cultura representaciones soc*, vol.13, núm. 26, pp.388-411.
- Cornejo, Marcela; Mendoza, Francisca y Rojas, Rodrigo (2008) "La Investigación con relatos de vida: Pistas y opciones del diseño metodológico" en *Psykhé*, Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago, Chile, pp. 29-29.
- Cruz Salazar, Tania (2010) "Writers, Taggers, Graffers y Crews. Identidades juveniles en torno al grafito" en *Nueva antropología*, vol.23 núm.72 México ene./jun.
- Cruz, Salazar, Tania (2008) "Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles" en *Última década*. vol.16 n.29, pp. 137-157.
- Escalona Rodríguez, María Isabel y Barraza Nevarez, Michelle (2019) "Los jóvenes y el grafiti en la frontera norte de México: ¿el espacio urbano como una cuestión de reafirmación y empoderamiento de un sector de la sociedad? El caso de las

ciudades Juárez, Chihuahua-El Paso, Texas” en *Theomai*, núm. 40, 2019, Julio-, pp. 8-21.

Facuse, Marisol (2010) “Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible” en *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 1. núm. 25, pp. 74-82.

Fedorovsky, Johanna (2011) *La noción de arte en G. Simmel y H. G. Gadamer: una posible crítica a los planteos estéticos de W. Benjamin* en Instituto de Investigaciones Gino Germani Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-093/293.pdf>

Gannon, María Inés (2019) “Sociología del arte. Apuntes historiográficos entre Hauser y Francastel” en *ARMILIAR Revista de historiografía de Arte*, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, núm. 3, mayo.

García Arnau, Albert (2019) “Adorno, Horkheimer y la «industria cultural: La construcción de una crítica de la superestructura” en *Tendencias sociales, revista de sociología*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 48-59.

Heinich, Nathali (2002) “Sociología del arte” en *Nueva Visión*.

Larrain, Jorge y Hurtado, Alberto (2003) “Concepto de identidad” en *Revista FAMECOS* Porto Alegre, num. 21, pp. 30-42.

López Sáenz, María Carmen (1999) Estética y liberación en H. Marcouse, en el centenario de su nacimiento” en *Contrastes, Revista interdisciplinar de filosofía*. vol. IV, pp. 201-211.

Lucero, Guadalupe (2010) “Picasso alquimista: Una lectura de “Las Meninas” en *Aisthesis*, núm. 47, pp. 261-271.

Marturent, Hernán Javier (2014) “Modernidad: Sentido, emancipación y simbolismo expresivo”.

Mendoza, Ruelas, Guillermo Oswaldo (2020) “¡Pinta tu raya carnal! Significado y relevancia del grafiti en *Interpretextos*, núm. 24, pp. 147-171.

Pacini, Carlos Alberto (2000) “El Graffiti. Historia social, origen y desarrollo en América. Cuatro casos en Mendoza” en *SeDiCi*. pp. 1-8.

Quiroz Trejo, José Othón y Navarrete Camacho, Fabiola (2019) “Notas y rutas en torno a la construcción de una sociología del arte contemporáneo” en *Sociológica* Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, vol. 34, núm. 97, pp. 145-181.

- Ramírez Rodríguez, Manuela; de los Ángeles Celis, María Armanda; Rodríguez Camelo, Liseth Vanessa; Rozo García, Hugo Alexander (2017) “El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura” en *Encuentros*, vol.15 núm.1 Barranquilla.
- Ray, G. (2007) Hacia una teoría crítica del arte. Disponible en: <https://transversal.at/pdf/journal-text/1369/>
- Rodríguez Sierra, Ana María (2016) “Arte, erotismo y redención, la esfera estética en el pensamiento de Max Weber” en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 11, núm. 20, pp. 84-92, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/2790/279050867002/html/>
- Rubiano Pinilla, Elkin (2012) “Arte urbano contradiscursivo: Crítica urbana y praxis artística” en *Revista Bitácora Urbano Territorial*, vol. 20, núm. 1, 2012, Universidad Nacional de Colombia Bogotá, Colombia, pp. 79-84.
- Secretaría de Relaciones Exteriores, consultado en 2022. Disponible en: <https://consulmex.sre.gob.mx/seattle/index.php/es/consul/nueva-normalidad2021>
- Szpilbarg, Daniela y Saferstein, Ezequiel. (2014) “El concepto de la industria cultural como un problema: una revisión de Adorno, Horkheimer y Benjamin”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 9(14), pp. 44–57. doi: 10.14483/21450706.8048.
- Tella, Guillermo y Robledo, Laila (2012) “Los graffitis y la inclusión social de los jóvenes, Buenos Aires Argentina” en *Diario Perfil*, suplemento El Observador, Julio 28, pp. 54-55. Disponible en: <https://www.quillermotella.com/articulos/los-graffitis-ganan-la-calle-ciudad-e-inclusion-social/>
- Tréguer, Annick (2003) “Lo transfronterizo en los murales chicanos del suroeste de los EE. UU. Significado simbólico y representación visual en *Amérique Latine Histoire et Mémoire*”. *Les Cahiers ALHIM*, núm. 6.
- Weber, Max. (1922) “*Economía y Sociedad*”, Fondo de Cultura Económica.