

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN**  
**FACULTAD DE ARQUITECTURA**



**REPRESENTACIONES SOCIALES E IMAGINARIOS  
DEL GRAFITI, EN EL ÁREA METROPOLITANA  
DE LA CIUDAD DE MONTERREY, NUEVO LEÓN**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA CON  
ORIENTACIÓN EN ARQUITECTURA Y EN ASUNTOS URBANOS**

**PRESENTA**

**JUAN CRISTÓBAL LÓPEZ CARRERA**

**ASESOR DE TESIS**

**DR. ALEJANDRO GARCÍA GARCÍA**

**SAN NICOLÁS DE LOS GARZA, NUEVO LEÓN**

**ENERO DEL 2013**

**Cotutores.**

**Dr. Gerardo Vázquez Rodríguez.**

**Dr. Víctor Ortiz Marín.**

**Dra. Thlema Camacho Morfín.**

**Dr. Juan Noyola.**

# ÍNDICE

Agradecimientos	5
Introducción	6
Marco teórico y metodología generales, transversales	11
Justificación	15
Los otros	15
La memoria	17
Poética y cultura urbana, arte cotidiano y producción de localidad	19
La banda, dimensión vivencial y etnográfica. La cuestión longitudinal	21
Capítulo I. Principios de análisis sistémico del grafiti local y global, en base a la Teoría para Resolver Problemas de Inventiva (TRIZ)	25
I.1. La cuestión de la gestión del conocimiento	25
I.2. Introducción a la teoría y metodología TRIZ	28
I.3. TRIZ en ciencias sociales y humanidades, horizonte de expectativas	39
I.4. Principios de análisis TRIZ del grafiti, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey	43
I.4.1. Componentes básicos del sistema grafiti	43
I.4.2. Funciones básicas del sistema grafiti	46
I.4.3. El grafiti en las nueve ventanas del pensamiento sistémico	49
I.4.4. Reflexión.	51
Capítulo II. Imaginarios y representaciones del grafiti a nivel local y global	54
II.1. Introducción	54
II.2. Ejemplo singular de representación en el grafiti local: los ganchos	54
II.2.1. Caracterización de los ganchos, apañes o rayas	54
II.2.2. Componentes básicos del gancho	57
II.2.3. Otras analogías y metáforas, representaciones ajenas y propias	58
II.3. Representaciones negativas del grafiti. Estigma y estereotipos	60
II.4. Representaciones positivas. Interpretaciones y exégesis básicas	64
II.5. Representaciones personales, primitivas e históricas del grafiti	70

Capítulo III. Grafiti, espacios, lugares y mundos de vida en Monterrey	
III.1. Marco conceptual básico	93
III.2. Geografías de la vida cotidiana, grafiti y mundos de la vida	94
III.2.1. Esto no es sólo una pinta	94
III.2.2. Símbolos, narrativas y horizontes de sentido	95
III.2.3. El sentido del lugar y el espacio vivido: historias de vida y muerte, mitos	97
III.2.4. Grafiti, espacios, identidad y memoria	101
III.2.5. Experiencia espacial: configuración del espacio urbano y su dimensión simbólica	104
III.2.6. Lugares, sensaciones, iniciaciones	108
III.2.7. Espacios virtuales y redes sociales: el caso de “Destrucción visual, Monterrey, 2009”	111
III.2.8. Sitios de memoria y grafiti, utopía y ciudad	115
A manera de conclusión.	119
Anexo 1	120
Anexo 2	128
Fuentes	137

## **Agradecimientos.**

A Nydia, compañera amada que nos acompaña en los trabajos de cultura popular nortea y con quien esbozamos la idea de que, la tesis de grafiti, era estratgica para las tareas de la Cooperativa Rayenari.

A la nia Altai, quien desde sus primeros pasos nos acompaa en las excursiones urbanas de recolecci3n, caza y pesca de grafitis locales.

A Sol, quien ilumin3 la redacci3n final de esta tesis y sigue ya, los pasos de los grafiteros locales, con sus rayas de crayolas en la pared.

A Marfa Carrera, quien siempre nos apoya en todos nuestros proyectos.

A Leonel L3pez, quien siempre nos da soporte a3reo en las buenas y en las malas, con sus grupos anarquistas digitales.

A todos los familiares de Ter3n, Linares y Parral, quienes nos dan soporte material y espiritual.

A todos los compaeros y compaeras que colaboraron con materiales textuales y audiovisuales desde el milenio pasado; especialmente a quienes compartieron sus conocimientos y experiencias en entrevistas y di3logos informales.

A nuestros alumnos de la Facultad de Arquitectura de la UANL, quienes colaboraron y nos ensearon enriquecedoras dimensiones del grafiti y la ciudad.

A todos los grafiteros de la ciudad de Monterrey y su 3rea metropolitana.

## Introducción.

“No he pensado mucho en cómo podría tomar parte el grafiti en la arquitectura, parece que ya lo es, o por lo menos parte del maquillaje de las grandes ciudades.”

-Omar Retes, 21 años, estudiante del décimo semestre de la licenciatura en Arquitectura, UANL, octubre 2010-

Grafiti es un vocablo de herencia italiana adoptado por el inglés y de uso generalizado, originalmente es el plural de grafito, término que significa marcas e inscripciones realizadas en muros y paredes. Por extensión, se llama grafiti a varias formas de escritura, dibujo o pintura sobre edificaciones públicas y privadas, así como otros espacios y superficies físicas de la ciudad. En el paisaje urbano contemporáneo se ha convertido en un sistema iconográfico cuyos componentes y funciones interactúan con diversos contenidos y soportes del diseño gráfico, la política, las artes plásticas, la arquitectura, la mercadotecnia y los medios masivos de comunicación; es decir, como expresión cultural informal u organizada altera determinados espacios y representaciones de la ciudad.<sup>1</sup>

No existe una definición o conceptualización cerrada del grafiti debido a las múltiples lecturas y significados del término. Su caracterización depende del contexto del mismo en el que se aborda, la tradición específica de la que abrevan sus comunidades de práctica, o a la que se adscriben; también, de los intereses y objetivos del investigador en turno.

De hecho, las representaciones básicas e imaginarios del fenómeno se pueden delinear a partir de sus caracterizaciones y definiciones. Hay jóvenes locales que rayan paredes con aerosol autodenominados writers-escritores, en vez de grafiteros. También existen grafiteros fundamentalistas que refieren a Nueva Jersey/Nueva York como espacios urbanos originarios del grafiti o hablan de tres o cuatro elementos fundacionales del movimiento asociados al hip hop; estas referencias culturales y discursos suelen excluir explícita o implícitamente a otros artistas callejeros por diferencias de origen, épocas o estilos. Ambos, writers y grafiteros pro costa Este de Estados Unidos, suelen no considerar grafiti al estilo local denominado ganchos, estilo de rayar característico de la ciudad de Monterrey; los ganchos son conocidos entre sus creadores locales con el nombre “apañes”, “rayas” o “firmas” y abarcan variados tipos de letras, signos y

---

<sup>1</sup> La más antigua referencia que encontramos sobre el estudio del tema, aborda el caso de los grafiti de Pompeya y es de un estudioso jesuita: Garrucci, Raffaele. *Graffiti de Pompéi: Inscriptions et gravures tracées austelet recueillies et interprétées par Raphael Garrucci*. Paris: Duprat, 1856.

símbolos, regularmente de gran tamaño. Incluso, proyectos como Acción Poética son considerados grafiti por algunos y por otros no. Acción Poética tiene quince años en las calles de Monterrey y está basado en la escritura de fragmentos de poemas en bardas blancas; formato de intervención artística callejera que, formalmente, está a medio camino entre el rótulo comercial y la propaganda política.

Las investigaciones académicas no escapan a esta variedad de definiciones, categorizaciones y conceptualizaciones; por ejemplo, una tesis doctoral retoma el término post-grafiti para referirse a nuevos contextos, funciones e interacciones de los jóvenes grafiteros con espacios específicos y virtuales del mundo urbano; interacciones que han generado formas gráficas y discursos visuales que trascienden la marca de aerosol en la pared:

Tristan Manco, a Bristol based graphic designer and prominent commentator on the emergence of an international post-grafiti scene, explains “‘post-grafiti’ and ‘neo-grafiti’ are more recent phrases used to describe street art and a grafiti scene in flux between established ideas and new directions’. Importantly, by making it clear that this transition is less about a profound break in the history of urban inscription – announcing the death of ‘real grafiti’ – so much as it is an attempt to comprehend new trends at a point when they are in becoming, Manco provides a timely account of the general aspects of an emergent post-grafiti aesthetic while acknowledging the difficulty of closing off any final definition. Indeed, the notion of post-grafiti is hotly contested, both by more traditional grafiti writers, and amongst those who might constitute this new movement.

As a result, most contemporary practitioners would be more likely to describe themselves as ‘street artists’ and not ‘post-grafiti artists’. Nonetheless, given the critical mass of art and artists that appear in recent books, it is difficult to disagree with Manco’s observation that ‘[t]oday’s grafiti landscape is fast becoming unrecognizable from that of previous decades’.<sup>2</sup>

En este orden de ideas es inútil buscar o defender una definición cerrada de grafiti porque los imaginarios y representaciones sociales del vocablo son múltiples; sin embargo, para efectos

---

<sup>2</sup> Dickens, Luke, “Placing Post-Graffiti: the Journey of the Peckham Rock”. *Cultural Geographies*. 15, no. 4; pp. 472-474, 2008; en: <http://cgj.sagepub.com/content/15/4/471.full.pdf+html,10-VII-10>.

prácticos de redacción utilizaremos diferentes términos que remiten al mismo concepto general, a saber: inscripciones urbanas, trazos y escrituras ciudadinas (de las calles, en la pared), marcadores socio espaciales y del paisaje, códigos iconográficos de comunicación urbana, vestigios y/o rastros simbólicos de la ciudad; iconografía popular urbana, arte callejero, dibujo y pintura popular al aire libre, simbología callejera; pintadas, rayas, trazos, firmas, ganchos, apañes:

El grafiti (...) es una cultura excepcional: por un lado, es la tradición artística más extendida y practicada de la historia, y la que más presencia ha tenido en la vida comunal de la humanidad. Por otro, es totalmente impenetrable para quienes son ajenos a ella.

El grafiti no es tanto la obra como la vivencia. Cada pieza pictórica o caligráfica es solamente el residuo de una acción, y cada acción es, a su vez, parte y resultado de la vivencia de un complejo esquema cultural.<sup>3</sup>

El grafiti es muchas cosas; es una cueva con murales prehispánicos, piedras con petrograbados, una banqueta marcada justo antes de secarse, un árbol marcado con tres letras teniendo la “y” siempre entre las otras dos y encerradas con un corazón, dejando así marcado el amor que en ese momento sienten. Es también la pared rayada de cualquier casa, con colores o crayolas por las manos e imaginación del hijo(a) de la casa. De igual manera el grafiti es la gran expresión de los muralistas mexicanos, teniendo como mayores expositores a David A. Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco sin olvidarnos de los antecesores como el Dr. Atl y posteriores como Gonzáles Camarena sólo por mencionar algunos exponentes.<sup>4</sup>

En esta investigación se he dejado de lado la reseña clásica, a la historia del grafiti, en La Costa Oeste de Estados Unidos. La influencia del movimiento de Nueva York es innegable a

---

<sup>3</sup> Universidad Internacional Menéndez Pelayo. “El grafiti como mapa psicogeográfico: la nueva intervención urbana europea” (invitación a seminario), en: [http://www.uimp.es/uimp/home/homeUIMPdina.php?jaj=ACTIVIDADES\\_ACADEMICAS&juj=3002&lan=es&jpj=plan=60XM&any=2011-12&verasi=N&lan=es&tipo=ACA&parametros=actividad=\\$oficial=\\$sede=Santander\\$tipoact=\\$fecini=\\$fecfin=\\$director=\\$conferenciante=\\$areas=\\$busqueda=1\\$mostrar=5\\$pagina=32\\$curso=](http://www.uimp.es/uimp/home/homeUIMPdina.php?jaj=ACTIVIDADES_ACADEMICAS&juj=3002&lan=es&jpj=plan=60XM&any=2011-12&verasi=N&lan=es&tipo=ACA&parametros=actividad=$oficial=$sede=Santander$tipoact=$fecini=$fecfin=$director=$conferenciante=$areas=$busqueda=1$mostrar=5$pagina=32$curso=)

<sup>4</sup> Cisneros, Julio, “De la problemática del grafiti y para la creación del mismo en Nuevo León”, en: <http://criticacrisiscatarsis.blogspot.com/2009/06/de-la-problematica-del-grafiti-y-para.html>, 24-VIII-09.



nivel global, durante las últimas décadas, pero en términos globales e históricos es un subsistema del sistema grafiti y su importancia está sobredimensionada por el peso mass mediático que tiene esa ciudad, debido a que es un centro urbano global de capital financiero. Es un lugar común entre practicantes del grafiti e investigadores del fenómeno hacer explícitas diferencias y similitudes entre el grafiti neoyorkino de 1970 y tradiciones grafiteras de distintas ciudades o regiones; en esta investigación un ejercicio de ese tipo nos parece un trabajo ocioso, ya que hay muchos escritos en los que se asume y describen estas conexiones, tanto a nivel macro como micro.

Para el caso de nuestro trabajo, abordaremos los imaginarios y las representaciones sociales del grafiti, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey; especialmente, durante los últimos veintidós años (1990-2012). Nuestros objetivos generales son:

- Identificar la lógica básica del sistema grafiti a partir de sus componentes y funciones, así como del súper sistema que lo altera y los subsistemas derivados.
- Analizar algunos imaginarios y representaciones sociales del grafiti.
- Reflexionar el fenómeno desde la perspectiva de la geografía cultural.

De estos objetivos generales derivamos los siguientes objetivos específicos:

- Profundizar los contextos socioculturales de los jóvenes grafiteros: sus mundos de la vida, problemas y horizontes de expectativas.
- Identificar los espacios vividos y significativos de los grafiteros.
- Sistematizar las acciones y perspectivas que asumen sobre el grafiti: los grafiteros, el habitante promedio, la opinión pública y las autoridades formales, así como académicos, arquitectos, desarrolladores y planificadores urbanos.
- Registrar de qué forma se integra y/o excluye el grafiti, en la infraestructura urbana y en el diseño arquitectónico del área metropolitana de la ciudad de Monterrey.

Nuestra tesis central es que el grafiti es un subsistema del espacio urbano contemporáneo que se ha convertido en un súper sistema cultural global; en consecuencia, puede analizarse sistémicamente, independientemente –o en paralelo- de la gran cantidad de representaciones sociales e imaginarios que puede llegar a generar, o de las perspectivas teóricas y paradigmas desde el cual se aborde.

Finalmente, las preguntas de investigación de este trabajo son:

- ¿De qué forma se vive y percibe el grafiti entre sus comunidades de práctica locales y globales?
- ¿Qué implicaciones y significados tiene la práctica del grafiti para sus creadores y otros grupos sociales?
- ¿Cuáles son las dimensiones socio espaciales de la práctica del grafiti?

## **Marco teórico y metodología generales, transversales.**

Los tres capítulos que conforman el cuerpo de este trabajo de tesis fueron realizados a partir de un enfoque cualitativo clásico; basado, principalmente en la historia de las mentalidades, la antropología cultural y la sociología urbana. Este es nuestro marco teórico metodológico general. Si esta tesis fuera una pintura nuestro fondo de colores básicos y si hiciéramos música esta sería nuestra base rítmica.

Respecto a la primera perspectiva podemos enfatizar nuestra preocupación por el tiempo largo, la vida cotidiana, la memoria y las temporalidades; la consideración de líneas básicas y espirales de tiempo como explicación básica de los hechos y procesos sociales. En esta dimensión operamos a partir de la autogestión de nuestro archivo documental y de imágenes sobre el tema; es decir, del inventario y el análisis de textos sobre el tema, así como de registros fotográficos propios y ajenos. Los documentos procesados dentro de este apartado incluyen los siguientes escritos: notas de campo, anécdotas, testimonios, reportes, transcripciones, artículos, ensayos, notas periodísticas y cartas de periódicos locales, nacionales e internacionales; además, otros materiales de archivo, desde copias de la totalidad de propuestas para una convocatoria estatal sobre erradicación del grafiti, hasta bocetos y registros a mano de inscripciones urbanas, realizados por el autor y algunos de sus informantes. Especial mención merece en este apartado la gestión de colecciones fotográficas sobre grafiti, entre investigadores y promotores locales, así como entre los creadores del mismo; ejemplo significativo de esto último es la colección personal de imágenes facilitada por Jonathan Renovato, el día 2 de diciembre del año 2012.

El segundo paradigma está presente en la inquietud general de contribuir a una “antropología de nosotros mismos”, idea que parte de una reflexión sobre el fenómeno estudiado, en el contexto de lo universal (lo de todos), lo general (lo de muchos) y lo particular (lo no compartido en absoluto). El uso de la perspectiva antropológica y sus métodos es esencial en la descripción densa de la vida cotidiana por medio del cuaderno de notas, la observación participante, la etnografía clásica y virtual, la práctica de la fotografía y el video documental así como la realización de entrevistas a profundidad y diálogos informales. Las entrevistas realizadas fueron agrupadas en los siguientes bloques: entrevistas a grafiteros y banda, artistas

plásticos, diseñadores; entrevistas a sociólogos, comunicadores, psicólogos, arqueólogos; entrevistas a arquitectos y planificadores urbanos. Aquí destaca un recurso metodológico que cobra cada día más fuerza e importancia en el mundo globalizado y la sociedad de redes: la etnografía virtual o “trabajo de campo en línea”, que utilizamos intensamente para gestionar testimonios, narraciones significativas y fragmentos de historias de vida; sobretodo, en documentos digitales presentes en redes sociales y almacenes de información de la web 2.0: blogs, youtube, facebook, fotolog, metroflog, flickr, etc. El uso intensivo de estos materiales fue muy enriquecedor, primero por las réplicas y relaciones virtuales que genera el espacio físico vivido; segundo, porque hubo gente clave que se comunicó con nosotros para compartir experiencias, saberes y proyectos, esto debido a que nosotros también habilitamos materiales en línea. Este fue el caso de uno de los principales artistas callejeros de la ciudad (Dose, el de la Tres Calaveras) y un veterano ganchero del colectivo HPR (Jonathan Renovato); también, Fernando Ayala y Sanz de los de la EFE.

En lo que respecta al tercer marco referido, hacemos nuestros algunos planteamientos básicos de C. Wright Mills en lo referente a la imaginación sociológica,<sup>5</sup> entendida esta como la posibilidad de asimilar la historia y la biografía, así como la relación de ambas dentro de la sociedad; sobre todo, a la capacidad de asombrarse y poder pasar de una perspectiva a otra, considerando siempre la importancia de los problemas e inquietudes que trascienden el ámbito de la vida interior. La imaginación sociológica plantea la necesidad de cualidades mentales que permitan utilizar bien la información y desarrollar la razón para lograr recapitulaciones lúcidas de lo que sucede en la realidad y dentro de uno mismo: “Capacidad de pasar de las transformaciones más impersonales y remotas a las características más íntimas del yo humano, y de ver las relaciones entre ambas cosas”.<sup>6</sup> En nuestra experiencia, un método esencial de practicar la imaginación sociológica y pensar sociológicamente es la práctica de la micro sociología, herramienta que, además, nos permite reflexionar y hacer ciudad:

Ahí donde la sociedad se produce y se reproduce, en las nimias y acaso imperceptibles prácticas sociales se presentan al investigador tres valiosas oportunidades para poner a prueba las grandes tesis, las extensas teorías generalizadoras, incursionar una

---

<sup>5</sup> Mills, C. Wright. *La imaginación sociológica*. México: FCE, 1974, pp. 23-34, 206-236.

<sup>6</sup> Idem. P. 27

sociedad concreta a través de la subjetividad de los actores sociales y recobrar sus relaciones y sus prácticas objetivas sin despreciar las explicaciones que los mismos actores sociales construyen sobre su propia sociedad inmediata pasada, presente y futura y en tercer lugar, fabricar una sociología reconocible, inmediata, cercana, especie de psicoanálisis de la biografía de una sociedad específica (...) Esta sociología más cercana y vivencial se haría sin agraviar a la teoría sociológica o a los estudios macro sociales relativos a todo el capitalismo, toda Latinoamérica, a todo un país; esas son sin duda tareas de la sociología. Se haría para cubrir un vacío de investigación y para no dejar pasar las oportunidades que ofrece; se haría también para en el caso de México conocernos mejor regional y localmente, para orientar mejor, quizás, decisiones regionales y locales. Se podría seguir haciendo para afinar conceptos, perfeccionar y matizar teorías elaboradas en otras latitudes y hasta para desechar teorías sociológicas poco consistentes.<sup>7</sup>

Los anteriores son marcos teórico metodológico generales, transversales. Sin embargo, en lo particular, cada capítulo de la tesis tiene un eje teórico metodológico dominante, que en mayor o menor medida se caracteriza, profundiza y aplica. En el desarrollo de estos ejes teórico metodológicos hay notables desequilibrios, de los que conviene advertir al lector.

El mejor caracterizado es el capítulo sobre TRIZ, contradictoriamente, la aplicación de dicho paradigma, a nuestro objeto de estudio, apenas se esboza por medio de una esquematización que puede parecer simplista a primera vista; no obstante, dicha sistematización es una super síntesis de la investigación empírica y documental desarrollada. En este caso, la tesis sirve como vehículo para explorar dicha perspectiva transdisciplinaria y sentar las bases para recorrer otros caminos profesionales y de estudio. Los capítulos sobre las representaciones sociales e imaginarios así como el de la geografía cultural no están reseñados ni caracterizadas a profundidad, los paradigmas funcionan aquí, básicamente, como marcos teórico metodológicos operativos; es decir, perspectivas para estructurar e interpretar con mayor profundidad el tema. Estos paradigmas fueron seleccionados porque las diversas percepciones acerca del grafiti y su

---

<sup>7</sup> Zuñiga, Víctor/Miguel Reyes, “Éxodo rural, estrategias familiares de subsistencia y formas culturales en la frontera norte (1) (El caso de Vallecillo, N. L.: el pueblo que se negó a morir.) primera parte.”, en: Bricolage, San Nicolás, FFyL-UANL, Vol. I Núm. 1, junio de 1988, pp. 100-101.

dinámica socio espacial de la expresión son fundamentales para el estudio, reflexión y abordaje del fenómeno.

Finalmente, este trabajo de investigación incluye otras perspectivas teóricas, marcos conceptuales y herramientas; sin embargo, sólo se despliegan en forma dispersa y fragmentada, para apuntalar algún dato, idea o pasaje. En consecuencia, también se describirá y analizará el grafiti del área metropolitana de la ciudad de Monterrey, a partir de una perspectiva interdisciplinaria basada en conceptos, métodos y herramientas de los siguientes campos del conocimiento: mediación textual, teoría de la recepción, análisis estructural del relato, histórica, método comparativo, teoría fundamentada, perspectiva fenomenológica, socio semiótica, urbanismo y teoría de la acción comunicativa.

## **Justificación.**

### **Los otros.**

A lo largo de nuestra investigación identificamos cuatro grandes componentes del fenómeno; en primer término, los escritores locales y globales de grafiti; segundo, el mercado local, regional y global; tercero, el habitante urbano promedio; finalmente, las autoridades locales, nacionales y globales (públicas, institucionales). Según sea el grupo social o institución que lo vive, el fenómeno tiene diferentes funciones. A lo largo de nuestra investigación documental y empírica identificamos que, para sus realizadores, el grafiti tiene las siguientes funciones básicas:

**Socializar.** Una función básica que permite la práctica de rayar es la de pertenencia, ya sea a la banda, al barrio, al grupo de amigos, compañeros y vecinos; participar y adscribirse a un grupo o comunidad le permite a los grafiteros ser con los otros.

**Recrearse.** Cualquier persona que raya lo hace porque de esta forma pasa un buen rato, le gusta aprovechar parte de su tiempo libre de esa manera; sin embargo, no sólo se trata de divertirse y jugar, esta dimensión lúdica implica también diversos aprendizajes y niveles de creación; respecto a este último punto es preciso remarcar que los artistas callejeros hacen diseño básico mediante formas, tipografías y colores; el rayador promedio practica en hojas sueltas y cuadernos antes de escribir en las edificaciones.

**Competir, agredir.** Esta es la función que generalmente se resalta sobre la práctica del grafiti e implica el intento de anular y agresión al otro; específicamente, borrar al contrario, sobreponerse a sus trazos. Esta competencia y transgresión forma parte –muchas veces- de un rito adolescente de paso.

**Intervenir y delimitar.** Esta es una función que remite a las prácticas socio espaciales y temporales que vive un grafitero promedio; es decir, marcar la geografía vivida mediante el rayado de sitios, ciudades y el mundo. Esta delimitación también es temporal porque la marca del grafiti busca dejar huella en el tiempo, no sólo en el espacio material; así, el vestigio de grafiti se concibe como una intervención dual (espacio–temporal) en el ámbito urbano público y

privado. En este orden de ideas, el grafiti marca el primer espacio construido, material, pero como signo y símbolo es huella del espacio vivido y representado.

Trascender. Esta función básica implica que el grafitero siempre busca obtener el reconocimiento de los otros; es decir, “crea fama”, para ser recordado; en este sentido, la trascendencia es parte de una triada espacial, temporal y comunitaria, social.

Comunicar. El grafitero busca mediante la realización de su expresión hacerse visible, reafirmar que está allí; al mismo tiempo señala y apunta para denunciar, criticar y/o poner en evidencia; en este sentido, las rayas establecen un canal alternativo de información que permite encuentros y pláticas. En consecuencia, comunicar tiene como objetivo central dialogar con los otros.

Protestar, resistir. Finalmente, rayar en el espacio público/privado siempre conlleva una dimensión básica de apropiación y re apropiación política y cotidiana del territorio frente al sistema capitalista y el status quo.

En este contexto el grafiti articula un lenguaje del otro, de sujetos sociales marginados a quienes se les niega la voz; especialmente, de las bandas urbanas integradas por adolescentes y jóvenes que son la fuerza laboral básica de Monterrey (obreros, albañiles, estudiantes, etc.). El grafiti es una de las formas en que ciertos grupos juveniles de la ciudad entienden el mundo, es parte de su cosmología; les permite organizar parte de la realidad en su mente y expresarla en su conducta porque forma parte de una ética y una estética:

Apartarse del camino trillado quizá no es una metodología, pero así se tiene la posibilidad de disfrutar de visiones poco usuales, que pueden ser muy reveladoras. No comprendo por qué la historia cultural debe evitar lo raro o preferir lo común, porque no puede calcularse el término medio de los significados o reducir los símbolos a su mínimo común denominador.<sup>8</sup>

Estudiar el grafiti es una forma de recuperar y paginar, en nuestra cultura, a comunidades y temas negados, estigmatizados. Su abordaje requiere de una perspectiva antropológica básica; estudiar la sociedad describiendo y explicando similitudes y diferencias culturales; o realizando –incluso– comparaciones transculturales. En este sentido, es preciso abordar el grafiti en un

---

<sup>8</sup> Darnton, Robert, La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa, pp. 12-13.



sentido antropológico, para distinguir entre lo universal (lo de todos), lo general (lo de muchos), y lo particular (no compartido en absoluto).

Definitivamente las “rayas” son la punta de un problema más profundo que la delincuencia juvenil o la exclusión de espacios urbanos y arquitectónicos; es el conflicto de una comunidad que niega un componente importante de su cultura, que intenta reprimir y expulsar a la marginalidad todo aquello que no le gusta o que no entiende; así que, abordar este tipo de expresiones –sistemáticamente- contribuye a la continuidad y enriquecimiento de nuestra diversidad creativa local, de la diversidad humana y la interacción de sus conexiones, interconexiones y sistemas:

Cuando no podemos comprender un proverbio, un chiste, un rito o un poema, estamos detrás de la pista de algo importante. Al examinar un documento en sus partes más oscuras, podemos descubrir un extraño sistema de significados. Esta pista nos puede conducir a una visión del mundo extraña y maravillosa.<sup>9</sup>

## **La memoria.**

Proponemos insertar el estudio del grafiti en una reflexión sistemática sobre nuestro lugar en el mundo: sobre nuestro espacio y tiempo; es decir, como parte de una línea temporal que tiene conexiones con el pasado, el presente y el futuro, una suerte de dispositivo o soporte de memoria. Esto, en un sentido opuesto a una perspectiva ahistórica, de odio o aversión a los orígenes: de olvido.<sup>10</sup>

Expresiones populares como el grafiti son parte de una memoria urbana efímera, cambiante, pero viva.<sup>11</sup> Este aspecto nos interesa porque la historia y las representaciones oficiales acerca del espacio urbano y el “mal de archivo” sólo registran y difunden lo que ciertos grupos de poder consideran importante o trascendente: legítimo:

La estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación

---

<sup>9</sup> Darnton, Robert, op. Cit. p. 12.

<sup>10</sup> Passim. García Sancho, Francisco, *Misoginia: odio o aversión al origen o a los orígenes*.

<sup>11</sup> Cfr. Nora, Pierre, “Between memory and history: Les Lieux de Mémoire”, pp. 7-25.

produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información.<sup>12</sup>

En muchas ciudades, los museos y ciertos edificios tienden a convertirse en archivos vivientes, legitimadores de una perspectiva cultural y arquitectónica; en consecuencia, algunos proyectos de planeación y desarrollo urbano articulan un discurso histórico monumental sobre la ciudad que tiende a servir de justificación política para los grupos en el poder. Ciertamente, hablamos de perspectivas y discursos que conservan y exhiben algunos componentes del espacio urbano pero olvidan –o dejan de lado– otros. Legitiman y excluyen. Por lo tanto, es necesario modificar paradigmas respecto a los procesos de planeación urbana y proyectos arquitectónicos, para pensar e integrar las expresiones culturales de quienes habitan nuestra ciudad, la trabajan, transitan y reconstruyen:

Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Al contrario, las infracciones de la democracia se miden por lo que una obra reciente y notable por tantos motivos llamaba Archivos prohibidos.<sup>13</sup>

En este orden de ideas, añadiríamos una perspectiva Histórica, que implica la viabilidad de tematizar otras historias; es decir, considerar las condiciones y posibilidades de otras historias. La Histórica busca pretensiones y fundamentaciones teóricas que clarifiquen por qué acontecen diversas historias, de qué forma pueden realizarse y cómo y por qué se les debe estudiar, representar o narrar:

Por tanto, son necesarias determinaciones antitéticas que expresen aquella finitud temporal en cuyo horizonte surgen tensiones, conflictos, fracturas, inconsistencias que, en su calidad de situaciones, siempre son insolubles, pero en cuya solución diacrónica deben participar y activarse todas las unidades de acción, sea para continuar viviendo, sea para

---

<sup>12</sup> Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. p. 24.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 12.

irse a pique. Amigo y enemigo, padres e hijos, alternancia de generaciones, antes o después, las tensiones entre arriba y abajo así como las tensiones entre interno y externo o bien entre secreto y público siguen siendo constitutivas de la formación, del desarrollo y de la eficacia de las historias.<sup>14</sup>

### **Poética y cultura urbana, arte cotidiano y producción de localidad.**

Las ciudades del norte de México y las del sur de los Estados Unidos cuentan con un universo de expresiones socioculturales mucho más amplio que el delimitado por las instituciones públicas o privadas, la prensa y hasta los mismos creadores artísticos e investigadores culturales.

En ocasiones, nuestra formación y estructuras mentales son tan fijas y mediatizadas, que no logramos (o no queremos) percibir dichas expresiones; ya sea porque están inmersas en nuestra vida cotidiana y no las concebimos como fenómenos culturales, o porque están fuera de nuestra geografía diaria y simplemente no las vemos. A veces, tampoco las percibimos debido a concepciones elitistas del arte y la cultura o porque no tenemos imaginación y perspectivas teórico-metodológicas alternativas (otros paradigmas).

Si entendemos poética como una representación ideal de la existencia, como una forma de trascender determinado espacio y tiempo, de acceder a cierta condición sublime, quizás el grafiti de las bandas urbanas de Monterrey es parte de una poética para algunos de sus creadores y admiradores. Rayar en paredes, edificios y mobiliario urbano -como escribir poesía- es un esfuerzo por abarcar, con pocas palabras, gran número de cosas. El grafiti es uno de los modos urbanos de aproximarse a la realidad, modificarla y conocerla: un desvío de la realidad para penetrar en ella y ampliarla. Un arte cotidiano.<sup>15</sup> Un texto como el grafiti es siempre polisémico, con una sobrecarga significacional y la capacidad de decir mucho con poco; pensamos que para quien habla con imágenes, la pared es esa posibilidad de abstraer a través del símbolo.

---

<sup>14</sup> Koselleck, Reinhart, J. L. Villacañas Berlanga, Faustino Oncina, and Hans-Georg Gadamer. *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 85. El concepto de Histórica esbozado líneas arriba es planteado en este texto.

<sup>15</sup> Passim. Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad colectiva*. México: Taurus, 2000.

En concordancia con lo anterior, afirmamos: las experiencias socioculturales urbanas suceden menos en los museos y las galerías que en las calles; quienes crean y viven el grafiti se adentran en las rayas, en su creación y representación, tienen una interiorización recíproca entre ellos como sujetos y su obra gráfica como objeto. Construyen y mantienen su galería al aire libre (el museo de arte visual más grande de la urbe) porque gustan y necesitan de su obra aunque sean censurados y reprimidos.

Pensamos que un estudio sistemático de este tipo de iconografía popular contribuye a una dinámica de “producción de localidad”; a entrar positivamente en una geografía de procesos regionales de animación cultural, de cara a la globalización. Investigar y refuncionalizar el grafiti del área metropolitana de Monterrey posibilita conocer, imaginar y reinventar nuestra región a través de una expresión cultural específica. Además, el proyecto nos permite mirar más detalladamente la investigación, creación y difusión cultural como prácticas de la imaginación, basadas en el trabajo interdisciplinario:

En *Modernity at large*, he puesto especial énfasis en el papel que desempeña la imaginación en la vida social en esta era de globalización. A partir especialmente de una comprensión del funcionamiento global de los medios de comunicación, he postulado que la imaginación es actualmente una parte crítica de la vida colectiva, social y cotidiana, y que también es una forma de trabajo. Esto significa que la vida social cotidiana de las comunidades en todo el mundo ha creado nuevos recursos para el funcionamiento de la imaginación en todos los niveles del orden social. La imaginación expresada con fuerza en las pautas de consumo, de estilo y gustos ha dejado de ser un asunto individual, de escapismo de la vida cotidiana o simplemente una dimensión de la estética. Se trata de una facultad que interviene en la vida cotidiana de las personas normales de diversas maneras (...) Esta dimensión de lo que he denominado el "trabajo de la imaginación" no está del todo dissociada de la imaginación como facultad creativa, reflejada en asuntos de estilo, modas, deseos y búsqueda de riquezas. Pero también es un crisol para el trabajo cotidiano de la supervivencia y la reproducción. Es el lugar donde se encuentran los asuntos relacionados con la riqueza y el bienestar, los gustos y deseos, el poder y la resistencia. Este análisis del papel de la imaginación como un hecho popular, social y colectivo en la era de la globalización reconoce su carácter dual. Por un lado, es en y a través de la

imaginación que los ciudadanos modernos se disciplinan y son controlados por los Estados, los mercados y otros poderosos intereses. Pero también es la facultad a través de la cual surgen los modelos colectivos de disensión y de nuevas ideas para la vida colectiva.<sup>16</sup>

### **La banda, dimensión vivencial y etnográfica. La cuestión longitudinal.**

Nuestro interés en el tema del grafiti se dispara, a mediados de los años noventa (1995-1996), cuando viajábamos de Hualahuises a Monterrey en autobús y, en el trayecto final, nos sorprendía la cantidad y variedad de grafitis<sup>17</sup> que se desplegaban en edificios públicos o privados, casas, paredes, mobiliario urbano (complejos viales, puentes, anuncios panorámicos). Desde un principio concebimos un problema de perspectiva, de representaciones; es decir, de lo que se ve y cómo se percibe, de lo que se lee, cómo se lee y para quién o para qué se lee.

Desde luego, lo anterior también tiene una dimensión personal y profesional que -ahora identificamos- como parte importante de nuestro retorno a la urbe: con una perspectiva distinta de la misma, anclada en la posibilidad de múltiples lecturas, lecturas simultáneas y complementarias.

Durante esos años que vivimos fuera del área metropolitana de la ciudad de Monterrey, tuvimos contactos esporádicos con sociólogos y jóvenes de colonias como la Constituyentes de Querétaro (San Nicolás), quienes colaboraban en proyectos patrocinados por autoridades municipales y organismos de cultura del Estado.

El más significativo de estos trabajos y contactos lo recordamos en una actividad conjunta con el programa “Haciendo esquina”, del municipios de San Nicolás de los Garza, Dicha actividad consistió en una jornada cultural con promotores sociales y jóvenes banda, en el

---

<sup>16</sup> Appadurai, Arjun, “La globalización y la imaginación en la investigación”, en: <http://www.unesco.org/issj/rics160/appaduraispa.html>, 25-VI-00.

municipio de Iturbide, N.L. La jornada consistía en convivir, platicar e interpretar música colombiana; también, pintar con los niños de un taller, que coordinábamos, en ese municipio de la Sierra Madre Oriental. Cuando los niños de la sierra y los pintores adolescentes terminaron de realizar su mural, que incluía motivos indígenas aridoamericanos, de la tradición oral serrana y del medio ambiente local, llamaron nuestra atención varios símbolos puestos en la parte inferior, junto a los nombres de los niños y adolescentes participantes. Indagamos al respecto con tres de ellos (“Jevo”, “Koyi”, “John”) y nos expresaron algo así: “Son nuestras firmas, porque éramos grafiteros y ahora pintamos murales, pero conservamos las letras con las que rayábamos, antes, en las calles”. Lo que más nos sorprendió fue que esos símbolos tenían una explicación precisa y narración básica, que sólo ellos –y sus conocidos- sabían o podían leer; o lo que es lo mismo, eran a la vez, nombre, autobiografía, mensaje y código. Perteneían a un sistema de significados y semiósferas.

Entonces, a la cuestión de la cantidad y diversidad de grafitis urbanos, que marcaban a la ciudad de Monterrey, y a las preguntas que sobre perspectiva cultural nos generaban, se sumó la información e interpretación de algunos de sus creadores, quienes con sus referencias evidenciaban otras dimensiones de identidad, de historia, de comunicación, simbólicas.

Poco después de lo anterior participamos en el diseño y realización del proyecto “Historias desde la esquina”, con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, y jóvenes de la colonia Revolución Proletaria (Monterrey), al mismo tiempo que iniciamos una labor sistemática de registro fotográfico individual y colectivo con alumnos de la UDEM (1999-2003).<sup>18</sup>

Estas dos últimas experiencias permitieron recopilar otras historias y lecturas específicas sobre las funciones y significados del grafiti, al mismo tiempo que sentar las bases de un archivo digital fotográfico. De esta época es nuestro primer anteproyecto sobre el tema, que denominamos “Ciudades tatuadas”, el cual intentaba responder a las siguientes preguntas básicas: ¿Qué tipo de signos, símbolos, nombres y frases raya la banda y por qué?, ¿Quiénes suelen realizarlo y por qué, para qué?, ¿En qué lugares específicos es recurrente, o por qué suele hacerse en determinados espacios?, ¿Cuáles son sus ejemplos o modelos? (formales, informales, locales, globales). Este proyecto incluía la recopilación de hemerografía y otros textos escritos.

---

<sup>18</sup> Las estudiantes de la FFyL eran amigas de la licenciatura en Letras Españolas, mientras que los compañeros de la UDEM eran estudiantes de varias carreras que confluían en las materias de Sociología Urbana y Cultura Regional.

En el anterior trayecto observamos tres constantes.

Primero, la falta de interés por entender las expresiones culturales y códigos de comunicación de los otros; en este caso, los creadores de grafiti. Consecuentemente, la falta de acción dialógica con ellos e incompreensión de sus necesidades básicas.

Segundo, el linchamiento mediático recurrente y la cantidad de notas negativas que genera esta expresión, en los medios masivos de comunicación, desde la década pasada hasta el presente; cobertura comunicacional que tiene una variable central: el estigma y el castigo hacia dicha expresión y a sus creadores:<sup>19</sup>

La tercera constante que observamos es la criminalización progresiva del fenómeno, a través del aumento de las multas y penas en contra de sus realizadores:

El Secretario de Seguridad de Guadalupe, José Santos Almaraz Ornelas, informó hoy que el joven fue detenido alrededor de las 23:00 horas, tras ser sorprendido rayando la pared de un banco que fue a repintarlo luego de que ya lo había grafiteado en una primera vez. El jefe policiaco informó que el menor en su firma coloca las iniciales “A”, “R”, “N” y lo hace en bardas, puentes peatonales y anuncios panorámicos. “Si pintar es un pecado, nos vemos en el infierno”, frase que aparece al ingresar al fotolog que ese menor tiene en la red. Junto con él fueron detenidos otros cuatro menores y todos ya están a disposición del Ministerio Público especializado en justicia para adolescentes. El grafiti desde el año pasado se considera un delito que se tipifica como daño en propiedad ajena, delito por el que el menor deberá responder ante la autoridad. Esto forma parte dijo Almaraz, del operativo Alto a la Violencia en el Municipio que contempla combatir al grafiti, combatir a quienes beben en vía pública y los robos a casa habitación”.<sup>20</sup>

Esta criminalización de la juventud opera al margen –o en paralelo- a la infinidad de programas para erradicar e integrar el grafiti, por ejemplo, la elaboración de murales o la gestión

---

<sup>19</sup> Esto, con algunas excepciones, como es el caso de algunas notas periodísticas que –ocasionalmente- asumen perspectivas diferentes a las de la condena general, o hasta dan voz, a jóvenes grafiteros.

<sup>20</sup> Talavera, Gabriel, “Capturan a grafitero en Guadalupe”, El Norte, versión electrónica: [http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoArtCom.aspx?ValoresForma=830841,Si+pintar+es+un+pecado+nos+vemos+en+el+infierno.ArticulosGC\\_Norte](http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoArtCom.aspx?ValoresForma=830841,Si+pintar+es+un+pecado+nos+vemos+en+el+infierno.ArticulosGC_Norte), 15-I-08.

oficial de bardas para pintas de proyectos municipales, estatales, eclesiásticos, comerciales y empresariales.

En lo que respecta a las anteriores constantes nos queda claro lo siguiente: el grafiti es percibido negativamente por sectores de la opinión pública local, porque es una marca recurrente a la propiedad privada y un componente socio comunicacional que no puede ni quiere entender la cultura dominante.



# **Capítulo I. Principios de análisis sistémico del grafiti local y global, en base a la Teoría para Resolver Problemas de Inventiva (TRIZ).**

## **I.1. La cuestión de la gestión del conocimiento.**

La inmersión en la teoría y metodología TRIZ es el último eslabón de nuestro interés por la Gestión del Conocimiento (Teoría de capacidades y recursos). Paradigma que hemos documentado desde hace diez años, como una necesidad y evolución natural de nuestros trabajos de investigación en áreas de cultura regional. El estudio de temas como la tradición oral, la religiosidad popular, la población indígena del noreste y el grafiti nos empujaron a profundizar en el diálogo y autogestión de saberes (socialización del conocimiento), como forma de movilización y aplicación de los mismos; esto, en contraposición a la privatización de conocimientos que opera en todos los campos especializados y no especializados de la cultura. Recordemos que a nivel global, las grandes compañías afinan sus métodos y herramientas para gestionar el capital intelectual de los individuos y los pueblos, después de controlar una buena parte de los recursos naturales, la fuerza de trabajo, el capital financiero y la infraestructura industrial y tecnológica de la humanidad. Este patrón de acumular y privatizar conocimientos para explotarlos comercialmente va de la mano con la tendencia por gestionar vivencias significativas, sensaciones, representaciones e imaginarios.

En esta necesidad de seguir investigando y aprendiendo para crear nuevos conocimientos, o conocimientos diferentes, a la vez que reflexionar sobre el proceso de gestión de saberes, mismo, hemos privilegiado diversas estrategias transversales de trabajo; así, afinamos el uso recurrente de la perspectivas antropológica, micro sociológica y mito poética, además de la mediación textual, la visualización de la información y la enseñanza y el aprendizaje. En paralelo y forma convergente incursionamos en la sistematización de experiencias y el análisis sistémico.<sup>21</sup> De conjunto, el viaje teórico metodológico anterior nos sitúa en la necesidad de trabajar y comprender principios básicos de planeación estratégica y análisis de problemas, lo que nos ha llevado a la metodología TRIZ. La idea es desarrollar, en que el corto plazo, aplicaciones y conceptos de la misma de una forma inter y transdisciplinaria, apoyados en una perspectiva fenomenológica y la teoría fundamentada.

---

<sup>21</sup> Converge a la vez, con nuestro interés en el análisis sistémico que diferenciamos de la teoría general de sistemas, en el sentido de que nos interesan más los ejes operativos específicos que los grandes marcos conceptuales.

Sin embargo, en este trabajo de tesis sólo se realiza una reseña básica de métodos y herramientas TRIZ, así como un primer ensayo de aplicación al tema del grafiti. No se profundiza en la interpretación e implicaciones del primer nivel de análisis TRIZ porque esto hubiera requerido una tesis de por sí; en todo caso, la idea es desarrollar esto último fuera del marco de los trabajos del doctorado. La aplicación de herramientas de la metodología, se realizó en función de utilizar el marco de los trabajos de tesis para profundizar en la misma y desarrollarla en otros campos y trabajos, no necesariamente del campo académico.

Indagando sobre paradigmas y metodologías de gestión del conocimiento<sup>22</sup> ubicamos que TRIZ tiene excelentes principios y herramientas para sistematizar saberes formales e informales; además, contribuye a la construcción de conocimientos y su movilización por medio de la elaboración de productos personalmente significativos. Desde nuestra perspectiva, debemos adaptar cosas que les permitan a otros diseñar o rediseñar nuevas formas de trabajo y otras cosas, así como solucionar problemas y generar análisis más integrales de la realidad.<sup>23</sup> En este sentido, para nosotros es estratégico como proyecto de vida, diseñar sistemas descentralizados de trabajo para aprenderlos mejor y profundizarlos; es decir, somos partidarios de un enfoque constructorista del aprendizaje, la educación y la investigación. Existen otras teorías y herramientas de diseño industrial e innovación tecnológica, ampliamente utilizadas a nivel global, sin embargo, TRIZ nos parece la más cercana a las Ciencias Sociales y humanidades debido a su énfasis en procesos psicológicos fundamentales y educativos, así como en ciertas líneas de desarrollo y aplicación que no se limitan a campos técnicos; no es casualidad que el primer Master TRIZ en asistir a dar un curso de la metodología, a nivel local, en el Instituto de Innovación y Transferencia Tecnológica de Nuevo León, para empresas locales, haya dado también un curso sobre la teoría en la Facultad de Psicología de la UANL. Seguramente otras teorías, metodologías y herramientas de innovación y diseño también tienen conexiones o aplicaciones en campos no técnicos, sin embargo, en el contexto de nuestro estado del arte sobre Gestión del conocimiento, TRIZ nos parece la mejor opción hasta ahora, por eso profundizamos en su estudio y posibles aplicaciones en campos no técnicos.

---

<sup>22</sup> Durante nuestro trabajo como coordinador de proyectos, en la Dirección de Innovación Académica, de la UANL (2007-2008), así como en un proyecto previo sobre capacidades y recursos de maestros universitarios, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

<sup>23</sup> Resnick, Mitchel. *Tortugas, termitas y atascos de tráfico: exploraciones sobre micromundos masivamente paralelos*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001.

En el ámbito académico en general y, de las Ciencias Sociales, en particular, es difícil encontrar comunidades de conocimiento; es decir, colectivos de investigación basados en la confianza y el apoyo mutuo, el intercambio de información formal e informal, la afinidades derivadas de intereses similares, el enfrentamiento a problemas comunes en materias específicas y el interés por solucionar esos problemas o crear otros. Estas comunidades de conocimiento deberían existir para crear e innovar, procurarse formal e informalmente para compartir experiencias y hacer cambiar las cosas.

Las comunidades de conocimiento son, a la vez, fundamentales para la creación de redes y sociedades de conocimiento; es decir, la interconexión de comunidades, organizaciones e instituciones para la producción compartida y la transferencia de flujos de conocimiento, en áreas específicas. A nivel global estas redes y sociedades están ligadas a profesiones o proyectos científicos, técnicos y empresariales; tienen, además, una gran capacidad para la producción y transferencia de saberes debido al uso intensivo de nuevas tecnologías de la información y comunicación (TIC), y a que cuentan con incentivos públicos o semi-públicos para el aprendizaje y el intercambio continuos. La transición a una sociedad del conocimiento<sup>24</sup> depende de la proliferación de este tipo de comunidades y redes que detectan las potencialidades existentes para el desarrollo de espacios regionales de conocimiento, en áreas o sectores específicos.<sup>25</sup> Finalmente, las regiones de conocimiento<sup>26</sup> son ambientes favorables a la conformación de sistemas de innovación regionales que se caracterizan por las siguientes variables: a) existencia de universidades y centros de investigación públicos que han acumulado conocimientos en distintos campos, b) la presencia de empresarios y técnicos que reconocen el papel de la academia y el valor del conocimiento en la solución de problemas de la producción, c) la existencia de relaciones informales e individuales, a través de las cuales se ha dado un proceso de aprendizaje entre actores que pertenecen a distintos sectores d) la participación de

---

<sup>24</sup> Un intento de plataforma de discusión sobre el tema, con un nodo local, se halla en: Foro: México hacia la sociedad del conocimiento, [http://www.sistemasdeconocimiento.org/p\\_fo.html](http://www.sistemasdeconocimiento.org/p_fo.html), 8-I-06. Para una posición crítica –pero mal fundamentada- del concepto Sociedad del Conocimiento, véase: Kurz, Robert, “La Ignorancia de la Sociedad del Conocimiento”, Pimienta Negra, 11-II-02, en: [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=247](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=247), 27-VIII-05.

<sup>25</sup> Reboloso, Roberto. Redes de conocimiento y tecnología informática: Estudio de caso en las Instituciones de Educación Superior de Nuevo León, proyecto de tesis de doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana, 2005.

<sup>26</sup> Espacios regionales de conocimiento, Regiones de conocimiento y Regiones basadas en el conocimiento son conceptos análogos.

gobiernos estatales y/o locales, en la creación de capacidades y en la facilitación de las interacciones a través de diferentes programas o mecanismos.<sup>27</sup>

Estos espacios son relevantes, en la medida que implican procesos de recombinación y complementariedad de saberes mediados por redes, a través de los cuales fluyen los conocimientos para resolver problemas de sectores específicos.<sup>28</sup>

## **I.2. Introducción a la teoría y metodología TRIZ.**

La Teoría para Resolver Problemas de Inventiva, mejor conocida como TRIZ, forma parte de un complejo teórico metodológico cuyos otros componentes son: el Desarrollo de la Imaginación Creativa (RTV), y la Teoría de la Estrategia de la Vida Creativa, (TRTL).

TRIZ es una teoría y metodología desarrollada –inicialmente- por un ingeniero naval ruso encargado de analizar patentes para la armada soviética (Genrich Altshuller). Al analizar miles de registros de inventos descubrió que existían procedimientos y principios inventivos recurrentes; estudió, entonces, los componentes y funciones de las patentes, así como una serie de personalidades históricas de todos los ámbitos del conocimiento y las artes para encontrar patrones de creatividad e invención. Descubrió que alrededor del 2% de las patentes analizadas eran invenciones realmente, el 98% restante eran variantes o repeticiones que utilizaban descubrimientos previos. De aquí surge la tesis de que la solución de un problema se puede basar en procedimientos ya conocidos; es decir, utilizando analogías, comparaciones, simulaciones. Artshuller reafirmó en este análisis que el genio creativo e inventivo no es producto de la inspiración o el azar sino que puede sistematizarse, convertirse en una ciencia aplicada.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Casas, Rosalba, and Rebeca de Gortari. *La formación de redes de conocimiento: una perspectiva regional desde México*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2001. pp. 359-360. Este libro centra el estudio de las redes entre entorno universitario público estatal y sectores productivos específicos de México: biotecnología, telecomunicaciones y el campo de los materiales. De la misma colección, con la misma solidez conceptual pero con un abanico de casos más amplio tenemos: Luna, Matilde. *Itinerarios del conocimiento: formas, dinámicas y contenido* : un enfoque de redes. Barcelona, España: Anthropos, 2003. Un informe comparativo sobre regiones de conocimiento en México lo tenemos en: [http://www.foroconsultivo.org.mx/eventos\\_realizados/competitividad\\_uno/ponencias/1\\_0\\_ruiz.pdf](http://www.foroconsultivo.org.mx/eventos_realizados/competitividad_uno/ponencias/1_0_ruiz.pdf), 10-XII-05.

<sup>28</sup> Es ejemplar el caso de la región de los Pirineos Medios Franceses, cuya región está enfocada a la industria aeroespacial.

<sup>29</sup> Para una síntesis histórica del origen de la teoría ver: Altshuller, Genrich, “Teaching TRIZ”, serie de seis videos históricos en los que el autor de la teoría explica los principios de la misma, en: <http://enuntriz.blogspot.mx/2008/09/genrich-altshuller-enseando-triz-serie.html,1-VII-09>; Reporte Oficial de la Fundación G. S. Altshuller, en: <http://www.altshuller.ru/world/spa/index.asp>, 12-X-07.

En la actualidad resulta difícil sorprenderse con una idea acerca de la dirección de un proceso. ¿Dirigir la energía termonuclear? Es el propósito de un futuro muy cercano. ¿Dirigir la herencia genética? ¡Por favor!, ya existe la ingeniería genética. Cualquier idea acerca de la dirección de algo, que aún hoy no es manejable, se acepta con tranquilidad: analicemos, busquemos recursos y podremos dirigir. Y sin embargo, la simple idea de direccionar un proceso creativo generalmente provoca una súbita resistencia. He aquí una típica expresión perteneciente al dramaturgo Victor Rózov (1913-2004): “Cómo se sabe, el acto creativo es involuntario, indómito, incluso para una gran fuerza de voluntad o una orden terminante... Sin embargo, paradójicamente, el pintor en el momento de su acto creativo no trata de pensar, el pensamiento mataría su creación... Según me parece, el pintor piensa antes del momento de la creación y después de él, y durante el acto creativo la reflexión no debe existir. Por supuesto, el asunto en la creación científica resulta más complejo. Y sin embargo es la hermana de lo artístico, incluso, posiblemente carnal. Años atrás, en un artículo, leí una nota al respecto, de que la fuente originaria de los logros más grandiosos y de los descubrimientos en todos los niveles de la cultura, de la ciencia, de la técnica y del arte, es la iluminación, un destello repentino y sin causa visible. De esto se trata la creatividad.” Intentemos dudar de ello. Tomemos un problema creativo y tratemos de resolverlo sin contar con la iluminación...<sup>30</sup>

Con esta idea en mente de que el genio creativo e inventivo no es producto de la inspiración o el azar sino que puede sistematizarse, Altshuller desarrolló un conjunto de 39 parámetros o características de los sistemas tecnológicos, basado en un análisis de miles de patentes; también, planteó un esquema de cuarenta principios fundamentales para la innovación. Parámetros y principios que abarcan muchas ramas del conocimiento científico tecnológico y forman parte de una matriz de contradicción, núcleo duro de la teoría y metodologías TRIZ. Esta matriz posibilita consultas para encontrar atajos o soluciones a problemas y procesos técnicos, contradicciones; permite sistematizar la generación de innovaciones tecnológicas y de procesos

---

<sup>30</sup> Altshuller. G. “Formulas para un pensamiento talentoso”, en Técnica y Ciencia, 1979, Nº 3, Traducido del ruso por Tatiana Zagorodnova, Universidad Tecnológica Nacional, Facultad Regional Pacheco, Argentina, en: <http://www.altshuller.ru/world/spa/triz18.asp>, 15-III-07

inventivos, en cualquier nivel de complejidad o abstracción. La experiencia ha demostrado que considerar y aplicar estos principios en lo individual -o de forma combinada- es de gran utilidad para generar ideas innovadoras.

En este orden de ideas, si alguien se enfrenta con determinado problema, en múltiples áreas del conocimiento científico-tecnológico, puede recurrir a los 39 parámetros y/o 40 principios de la matriz para ver cómo otros hombres de ciencia o técnicos se enfrentaron y resolvieron un problema análogo; en este primer nivel TRIZ funciona como una caja de herramientas que es, al mismo tiempo, una síntesis de principios y procedimientos transversales, flexibles y universales:

El profesor Altshuller propuso que los sistemas tecnológicos tienen los siguientes 39 parámetros o características. Las definiciones de estas características son las que propone el profesor Altshuller para la aplicación de su matriz de contradicción y no necesariamente son las definiciones tradicionales de la ciencia y la tecnología, su objetivo es contar con un lenguaje común al aplicar la TRIZ en innovación tecnológica:

1. Peso del Objeto Móvil, 2. Peso del Objeto Estacionario, 3. Longitud del Objeto Móvil, 4. Longitud del Objeto Estacionario, 5. Área del Objeto en Movimiento, 6. Área del Objeto Estacionario, 7. Volumen del Objeto en Movimiento, 8. Volumen del Objeto Estacionario, 9. Velocidad, 10. Fuerza, 11. Esfuerzo o Presión, 12. Forma, 13. Estabilidad de la Composición del Objeto, 14. Resistencia, 15. Duración de una Acción del Objeto Móvil, 16. Duración de una Acción de un Objeto Estacionario, 17. Temperatura, 18. Brillantez, 19. Uso Energético del Objeto en Movimiento, 20. Uso Energético del Objeto en Estacionario, 21. Potencia, 22. Pérdida de Energía, 23. Pérdida de Materia, 24. Pérdida de Información, 25. Pérdida de Tiempo, 26. Cantidad de Sustancia o de Materia, 27. Confiabilidad, 28. Precisión en la Medida, 29. Precisión en la Manufactura, 30. Daño Externo que afecta a un Objeto, 31. Daños generados por el propio Objeto, 32. Manufacturabilidad o Facilidad para la Fabricación, 33. Facilidad de Operación, 34. Facilidad de Reparación, 35. Adaptabilidad, 36. Complejidad del Objeto, 37. Complejidad de Control, 38. Nivel de Automatización, 39. Capacidad / Productividad.

Entre las aportaciones más importantes del Profesor Altshuller a la ciencia y la tecnología se encuentran los 40 Principios fundamentales para la innovación, que a su vez

son la base de la “Matriz de Contradicción”. Los 40 Principios son sugerencias genéricas para llevar a cabo una acción determinada, dentro de un sistema tecnológico, con objeto de eliminar alguna contradicción técnica, en las referencias podrá profundizar estos principios para su mejor comprensión:

1. Segmentación,
2. Extracción,
3. Calidad Local,
4. Asimetría,
5. Consolidación o Combinación,
6. Universalidad,
7. Anidación,
8. Contrapeso,
9. Acción Contraria Anticipada,
10. Acción Anticipada,
11. Acolchonado Anticipado,
12. Equipotencialidad,
13. Inversión en hacer Algo en forma Contraria a la Convencional,
14. Esfericidad,
15. Incremento Dinámico o Dinamismo,
16. Acción Excesiva o Parcial,
17. Transición a una nueva Dimensión,
18. Vibración Mecánica,
19. Acción Periódica,
20. Llevar a cabo la Acción Positiva de manera Continua,
21. Aumentar la Velocidad a la que se lleva a cabo una Acción Riesgosa,
22. Convertir algo Dañino en Benéfico,
23. Retroalimentación,
24. Mediador,
25. Autoservicio,
26. Copiado,
27. Desechar,
28. Reemplazar un Sistema Mecánico por otro Sistema,
29. Emplear un Sistema Hidráulico o Neumático,
30. Membranas Flexibles o Películas Delgadas,
31. Material Poroso,
32. Cambio de Color,
33. Homogeneidad,
34. Desechando y Regenerando Partes,
35. Transformación de Propiedades,
36. Transición de Fase,
37. Expansión Térmica,
38. Oxidación Acelerada,
39. Ambiente Inerte,
40. Materiales Compuestos.<sup>31</sup>

Sin embargo, lo que primero nos interesa destacar de TRIZ, en este trabajo de tesis, es la posibilidad transversal e interdisciplinaria de algunas de sus metodologías y herramientas básicas. En primer lugar, su efectividad como teoría y metodología para la solución de dilemas y contradicciones en diversos ámbitos, no sólo en el campo técnico o tecnológico. TRIZ permite buscar soluciones ante cualquier problema en base a los siguientes principios o pasos:

---

<sup>31</sup>“La Metodología TRIZ”, Eugenio Marín, en: [http://techba.com/wiki/index.php?title=The\\_TRIZ\\_Methodology](http://techba.com/wiki/index.php?title=The_TRIZ_Methodology), 24-IX-07. La Asociación Mexicana de TRIZ cuenta con una versión de la matriz de contradicciones en línea: <http://www.ametrix.com/matriz/MATRIZ.php>, 22-VI-12. Existen, además, ensayos de aplicación de los 40 principios al ámbito de las ciencias sociales y humanidades, como el siguiente: Terniko, John, “40 inventive principles with social examples”, en: <http://www.triz-journal.com/archives/2001/06/a/index.htm>, 14-III-07. Se trata de analogías y adaptaciones todavía muy generales y vagas.

identificación y enunciación clara del problema; jerarquización o segmentación del problema; establecimiento de una solución ideal o Máximo Resultado Deseable (MRD) así como una ruta de soluciones específicas, con los componentes del ecosistema inmediato (lo más cercano, sencillo y gratuito).<sup>32</sup>

En esta vertiente de metodología para el análisis y solución de problemas es relevante el planteamiento del Resultado Final Ideal (RFI); también, el concepto de inercia psicológica o mental, este último referido a las prenociones y condicionamientos anclados en la psique de los individuos, que no les permiten pensar más allá de estructuras rígidas y procedimientos lineales y racionales básicos. El Máximo Resultado Deseable y la Inercia Psicológica se suelen ejemplificar en TRIZ con el pensamiento y acciones llevadas a cabo por los niños, quienes, antes de ser domesticados por las estructuras formales de educación y socialización son los innovadores y creativos por excelencia. Por ejemplo, si a un adulto le preguntan si quiere pastel o nieve de postre seleccionará alguna de las opciones, pero un niño tal vez se incline por pedir los dos productos combinados; no tiene la misma inercia psicológica que nosotros y aplica su máximo resultado deseable pidiendo las dos cosas al mismo tiempo, para él, no hay principio de contradicción en pedir y consumir ambas cosas:

Un paso muy importante en este sentido, la determinación del RFI (resultado final ideal), es decir, la resolución ideal. En general, cualquier problema tiene una gran cantidad de soluciones. Pero la mejor solución es una sola: es aquella respuesta, en la cual el resultado exigido se alcanza por si mismo, “sin nada”, sin la reconstrucción del sistema, sin gasto de materiales, de energía, recursos, como por encantamiento. Por supuesto, realmente alcanzar esta idealidad es imposible. El RFI cumple el rol de guía, que permite orientar hacia la mejor solución. La solución ideal debe ser lo más cercana posible a la idealidad, y para lograrlo, hay que aspirar al RFI.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Desde nuestra perspectiva y experiencia, algunos principios y métodos de TRIZ pueden embonar con el análisis estructural del relato de los formalistas rusos y los métodos comparados de la historia y la antropología estructural; también, vemos posibilidad de convergencia (área de oportunidad) con la teoría fundamentada y la perspectiva fenomenológica. Sin embargo, estas son convergencias teórico metodológicas que no se exploran a profundidad en esta tesis; es decir, operan en algunos de los capítulos, pero de forma implícita.

<sup>33</sup> Altshuller, G. “Cómo resolver problemas”, en Técnica y Ciencia, 1979, N° 5, Traducido del ruso por Tatiana Zagorodnova, Universidad Tecnológica Nacional, Facultad Regional Pacheco, Argentina, en: <http://www.altshuller.ru/world/spa/triz32.asp>, 15-III-07.



En esta dimensión TRIZ plantea, incluso, que es posible aprovechar los problemas en sí para sacarles algún provecho; es decir, que siempre podemos encontrar algún beneficio del problema en cuestión, mientras se resuelve.

A continuación, presentamos la matriz para el análisis de problemas que hemos desarrollado y aplicado, basándonos en apuntes de seminarios y lecturas TRIZ.<sup>34</sup> Se trata de una matriz cuyos componentes son flexibles, incluso removibles o prescindibles en su nivel secundario y terciario. Está desplegada en un nivel de complejidad ideal pero su parte más efectiva está en la primera parte de la misma.

### **Matriz para la solución de problemas.**

1. Reflexión y análisis del problema o problemas. Un problema no se resuelve solo, se le debe dedicar tiempo de análisis.
2. Clasificación y jerarquización de una lista o serie de problemas para enfocarse en solucionar el más importante y estratégico, o con implicaciones transversales en un conjunto o sistema.
3. Enunciación clara del problema principal, en forma oral y por escrito. Identificación del problema. No se puede resolver aquello que no se sabe exactamente qué es (la identificación y enunciación clara del problema son parte importante de su solución).
4. Reducción del problema a sus partes básicas, mínimas; por ejemplo, si  $A + B = C$ .
5. ¿De qué manera podemos beneficiarnos del problema en cuestión?
6. Máximo Resultado Deseable: Identificación y enunciación clara de una solución ideal del problema. MRD.
7. Lista de soluciones específicas posibles con los recursos mínimos que ofrece el entorno o sistema y selección de nuestra solución ideal específica. Jerarquizar soluciones.
8. Lista de soluciones ideales con los recursos y saberes que ofrece otro contexto o sistema y selección de nuestra solución ideal específica. Jerarquizar soluciones.
9. Planeación estratégica básica. Decisiones, Acciones, Tiempos para lograr la solución ideal específica y/o el Máximo Resultado Deseable

### **Matriz complementaria.**

1. Segmentación de los componentes del problema para resolverlos:
  - 1.1. Paso a paso
  - 1.2. En función de prioridades.
2. Segmentación-separación, análisis y resolución en el tiempo, en el espacio, a escalas.

---

<sup>34</sup> Diplomado en Innovación TRIZ (Teoría Inventiva para la Resolución de Problemas y análisis sistémicos). Instituto de Innovación y Transferencia de Tecnología de N.L. Notas del curso y materiales entregados durante el mismo; 2007. Taller OTSM-TRIZ “Metodología rusa para fomentar la creatividad y solución de problemas en la Educación y la Empresa”. Instituto de Innovación y Transferencia de Tecnología, Facultad de Psicología-UANL. Notas del curso y materiales entregados durante el mismo; 2007.

3. Acercamiento y alejamiento al problema y sus posibles soluciones en línea, espiral (acercándose y/o alejándose del mismo), o desde diversas perspectivas. Esto posibilita ver el problema y sus posibles soluciones de manera diferente.
4. El método de los seres diminutos.

### **Componentes especializados.**

1. Pensar en la contradicción física agravada (objetivamente, realmente existente).
2. Pensar en términos de campos S: campos de fuerza (S1----S2).
3. Pensar en términos de SAO: Sujeto-----Acción----Objeto, Sujeto----Verbo----Predicado.

Nosotros hemos realizados ejercicios para el análisis de problemas personales con la primera parte de esta matriz y también la hemos ensayado como un ejercicio de metodología en clases de cultura regional (licenciatura en Arquitectura de la UANL), de sociología urbana (maestría en valuación de la Facultad de Arquitectura de la UANL), y de la maestría en criminología (Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UANL); también, la hemos aplicado para una consultoría requerida por una compañía constructora local, así como en el análisis de territorios bioculturales para organizaciones no gubernamentales del centro del país.<sup>35</sup> Desde luego, hemos aplicado una variante y síntesis de la misma al tema del grafiti como problema social; a continuación el ejemplo de uno de los ejercicios referidos:

#### **Tema: Vivienda de interés social en México.**

**Identificación del problema.** Estándares actuales para el diseño y construcción de vivienda de interés social en México.

**Enunciación clara del problema.** Actualmente las normas que rigen la planeación, diseño y construcción en México son deplorables, especialmente para proyectos de interés social. Esto da como resultado proyectos de mala calidad, que a su vez desarrollan una mala calidad de vida y esto una mala calidad de ciudad.

#### **Reducción del problema a sus partes básicas:**

1. Corrupción.
2. Mala administración (dinero, tiempo, etc.).
3. Mal diseño (ética arquitectónica).

**¿De qué manera podemos beneficiarnos del problema?** Pareciera que los arquitectos responsables de esta clase de proyectos, no tienen la ética para/con la sociedad para poder generar vivienda digna, es por eso que se abre la oportunidad a nosotros, jóvenes

---

<sup>35</sup>Cristóbal López Carrera, “Compactaciones y Excavaciones Cantú: Radiografía y diagnóstico organizacional. Prospectiva de planeación estratégica, primera fase”, 2007.

arquitectos, para hacer una mejor arquitectura, renovar las normas y generar empleos. Es una oportunidad para jóvenes con visión innovadora que pretenden hacer una mejora a la sociedad y a la ciudad.

**Máximo Resultado Deseable.** Alianza directa del Gobierno, Desarrolladores y Arquitectos comprometidos a realizar proyectos con mejor planeación, diseño y construcción.

**Lista de soluciones específicas posibles:**

1. Renovar estándares de diseño y construcción.
2. Mejor administración de zonas para proyectos.
3. Asignar proyectos a jóvenes con visión innovadora.

**Lista de soluciones ideales:**

1. Cero corrupción por parte de obras públicas.
2. Reajustar prioridades de las Desarrolladoras.
3. Prohibir la mala Arquitectura.

**Planeación estratégica básica para solucionar el problema seleccionado.**

1. Las direcciones responsables de otorgar permisos y zonas para proyectos, deberán restablecer los parámetros a seguir por las desarrolladoras, esto en beneficio a la ciudad.
2. Las desarrolladoras deberán redirigir los intereses de forma que el costo de venta sea proporcional a la calidad del proyecto.
3. Los proyectos deberán realizarse en forma de concurso, de esta forma los arquitectos participantes podrán ser aquellos que tengan propuestas donde se refleje una ética para la sociedad, un diseño responsable y una solución constructiva de perfecta función.<sup>36</sup>

En un segundo nivel, TRIZ tiene que ver con el análisis sistémico y estructurado de componentes y funciones de los sistemas tecnológicos; análisis que nosotros hemos extrapolado y ensayado también en diversos contextos académicos, personales y profesionales. TRIZ plantea como esencial el análisis de los componentes y las funciones de un sistema técnico para plantear soluciones innovadoras al menor costo; nosotros pensamos que estos principios también pueden aplicar en otros campos de conocimiento. El experto en TRIZ Nikholai Khomenko refirió la siguiente anécdota para ejemplificar la importancia del análisis básico de las funciones y los componentes de un sistema. A finales de la década de 1960 el programa espacial norteamericano identificó un pequeño inconveniente de sus viajes espaciales tripulados: cuando era necesario tomar apuntes a mano las plumas fuente no funcionaban porque la falta de gravedad terrestre

---

<sup>36</sup> Ivan Saucedo Vargas, estudiante del décimo semestre de la Facultad de Arquitectura, junio 2012.

afectaba el flujo de la tinta. Una sección de investigadores norteamericanos trabajó en cómo solucionar el problema. Se invirtieron varios miles de dólares y al final tuvieron un prototipo de pluma que podía rayar perfectamente en condiciones de gravedad cero. Cuando los norteamericanos quisieron presumir y vender el invento al programa espacial soviético, los rusos respondieron que sus cosmonautas habían resuelto el problema de escribir en la estratósfera utilizando lápices y crayolas. Es decir, el problema era la función “escribir en condiciones de gravedad cero”. Ciertamente es, que la función “escribir en gravedad cero” puede ser satisfecha de varias maneras, los rusos escogieron, en este caso, la más práctica y menos costosa. No era necesario generar un gasto extra y crear un subsistema de escritura nuevo para trabajar en condiciones físicas radicalmente diferentes. Un componente de los sistemas de escritura existentes podía solucionar perfectamente la necesidad, la función básica del mismo.

Ahora bien, este análisis sistémico y estructurado de componentes y funciones tiene como complemento la identificación de tendencias y patrones, sobre todo de innovación; lo que implica, además, el análisis de creación y destrucción de sistemas, especialmente técnicos, tecnológicos:

Según Altshuller, cualquier Sistema Tecnológico está integrado por “subsistemas tecnológicos”, por ejemplo: un automóvil tiene como subsistemas los siguientes: motor, mecanismo de frenado, sistema eléctrico, etc., los cuales tomados de manera individual, son también sistemas tecnológicos que contienen otros subsistemas.

Altshuller estableció 8 patrones o líneas para la evolución de los sistemas técnicos [3]: 1. Ciclo de Vida 2. Dinamización 3. Multiplicación de Ciclos (Transición hacia Bi-o Poli-sistemas) 4. Transición del nivel Macro al Micro 5. Sincronización 6. Escalamiento (Incremento o Reducción) 7. Desarrollo independiente de Partes 8. Reemplazo del ser humano (Automatización).<sup>37</sup>

Esta dimensión de la teoría TRIZ parte de un análisis sistémico de cualquier objeto, problema o sistema técnico; por ejemplo, se puede abordar un lápiz, un producto, un motor o un problema social como sistemas, reflexionando y analizando sus componentes básicos y sus

---

<sup>37</sup> [http://techba.com/wiki/index.php?title=The TRIZ Methodology](http://techba.com/wiki/index.php?title=The_TRIZ_Methodology), 24-IX-07.

funciones. Identificados los componentes y las funciones esenciales, se tiene ya un análisis sistémico básico que permite una representación orgánica e integral de nuestro objeto de estudio. Posteriormente, o en paralelo, se puede proceder a buscar patrones y tendencias mediante el análisis del súper sistema, el sistema y los subsistemas en una línea de tiempo pasado/presente/futuro; esto, para establecer cambios y creación de nuevos sistemas: nuevos productos, ideas o procesos.

Una sencilla y poderosa herramienta de TRIZ, en este nivel, es el esquema de análisis denominado “Nueve ventanas del pensamiento sistémico” u “Operador de sistema”. Para aplicarlo se contextualiza siempre la interacción entre: súper sistema, sistema, subsistema; es decir, el interactuar de un sistema X con el contexto macro y micro, con su entorno superior (determinantes) e inferior (derivados). En este sentido es un método de pensamiento que facilita el análisis y la fase de generación de ideas, así como la identificación de tendencias y patrones de evolución.

**Esquema de nueve ventanas del pensamiento sistémico “Operador de sistema”**

<b>Pasado</b>	<b>Presente</b>	<b>Futuro</b>
	<b>Súper sistema</b>	
	<b>Sistema</b>	
	<b>Subsistemas</b>	

En nuestro caso, hemos aplicado esta herramienta al análisis de la violencia en el norte de México, del sistema político mexicano, de la casa campesina tradicional y de los territorios bioculturales; también, desde luego, al grafiti del área metropolitana de la ciudad de Monterrey. A continuación, el resultado parcial de uno de estos ejercicios.

**Esquema de Nueve ventanas del pensamiento sistémico “Operador de sistema” para el caso de la violencia en el Norte de México.**

Pasado	Actual	Futuro
	<p><b>Súper sistema violencia en el norte de México. Presente.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Capitalismo y libre mercado, especialmente de sustancias y armas</li> <li>2. Necesidad, dependencia y consumo de estados alterados de conciencia.</li> <li>3. Transición partidista, ruptura de acuerdo PRI-Gobierno cárteles de la droga: reacomodos municipales, estatales, federales.</li> </ol>	
	<p><b>Sistema violencia en el norte de México. Presente. Componentes del sistema violencia</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aumento y diversificación local global en el consumo de drogas: sobreoferta y abaratamiento</li> <li>2. Porosidad y flexibilidad de la frontera México y EU.</li> <li>3. Tráfico de armas: “Gente armada”.</li> <li>4. Lavado de dinero, lavado de imagen: capitales simbólicos e industria de la construcción y economía en general.</li> <li>5. Paramilitarización de las fuerzas policíacas y de la lucha antinarco.</li> <li>6. “Daños colaterales”: bajas civiles, desaparecidos, extorsiones, violación de derechos humanos; estado general de miedo, vulnerabilidad e indefensión.</li> <li>7. Legitimidad social consensada o forzada: bases sociales en ciertas poblaciones.</li> <li>8. Cultura del narco.</li> </ol>	
	<p><b>Subsistema violencia en el norte de México. Presente.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aumento de muertes violentas.</li> <li>2. Geografía cultural y autobiografía del hecho violento.</li> <li>3. Asesinatos colectivos (mujeres, niños, gente no directamente implicada).</li> <li>4. Corrupción e impunidad política, militar y policiaca global.</li> <li>5. Sentimiento de inseguridad, miedo y silencio.</li> <li>6. Secuestros y extorsión.</li> </ol>	

Finalmente, otra dimensión de TRIZ es la que atañe a programas computacionales derivados, con aplicaciones automatizadas de sus principios y herramientas; por ejemplo: IWB. Innovation WorkBench, CREAX Innovation Suite, Techoptimizer, Southbeach, Goldfire innovator.<sup>38</sup> Este último es el más completo de todos porque tiene acceso a bases de datos de patentes de países, universidades e institutos de investigación que no están abiertas al público (internet profundo). Está basado en la documentación y síntesis (semántica, gráfica) de los procesos de patentes iniciado por Artshuller, de tal forma que, ante la consulta de cierto

<sup>38</sup><http://www.ideationtriz.com/new/iwb.asp>, <http://www.southbeachinc.com/>, <http://www.creaxinnovationsuite.com/>, <http://inventionmachine.com/products-and-services/innovation-software/goldfire-innovator/>

problema o contradicción el programa responde desplegando alternativas de solución ideales y específicas; desde luego, enunciar bien la pregunta o problema facilita la calidad de las respuestas generadas.

Tener licencia o acceso a este software permite atajos y soluciones que implican ahorros y desarrollo de productos, sin embargo, los especialistas en TRIZ enfatizan la importancia del TRIZ mental, de conocer y aplicar los principios básicos y herramientas de la teoría, fuera del soporte externo y especializado que un programa como Goldfire implica; por ejemplo, en un seminario se ejemplificó el caso de un equipo de ingenieros de SAMSUNG que tienen licencia del mismo y lo saben usar muy bien pero lo evitan para entrenarse y entrenar a sus compañeros en TRIZ mental.

En suma, la teoría y metodología TRIZ permite resolver problemas mediante la búsqueda de soluciones creativas con los componentes básicos de determinado sistema y el contexto inmediato del mismo. Enlista y jerarquiza alternativas concretas e ideales para la resolución de conflictos, lo que genera un entrenamiento mental básico y sistémico (pensamiento estructurado, software mental) que permite hacer más, con menos.

### **I.3. TRIZ en ciencias sociales y humanidades, horizonte de expectativas.<sup>39</sup>**

TRIZ se ha utilizado extensivamente durante los últimos años en áreas de innovación y diseño de productos, así como en variados campos de la ingeniería automotriz, aeroespacial, y electrónica. Algunas empresas internacionales que trabajan con aplicaciones de TRIZ son: Ford, Honda, General Motors, Renault, NASA, Christian Dior, Xerox, France Telecom, Hewlett Packard, Siemens, Alcatel, Phillips, Volkswagen, Samsung, etc.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Es un extracto y versión de: López, Cristóbal y Nydia Prieto, “TRIZ en Ciencias Sociales y Humanidades: la casa campesina tradicional de Nuevo León, grafiti en el área metropolitana de Monterrey”, Quinto Congreso Iberoamericano de Innovación Tecnológica, Basado en TRIZ, Puebla, en: <https://docs.google.com/file/d/0B8-hhp0bzGGDYjIwMGRIN2ItMGM2MC00ZGNkLTk5ZjctZTAxNmE5OTlmYWVh/edit?hl=en>, 12-V-12.

<sup>40</sup> Para una síntesis de aplicaciones contemporáneas (ingenieriles y productivas) de la misma ver: Youngil Kim, “TRIZ for RyD Engineers”, TRIZ Korea, february 2005.

El desarrollo y aplicación de TRIZ en campos no técnicos es casi nula y con muy poca difusión; por ejemplo, a nivel global, encontramos algunos ejemplos en pedagogía, psicología, administración, sociología y análisis de la violencia.<sup>41</sup>

En el caso de México destaca la difusión de la metodología en áreas de la Universidad Autónoma de Puebla y en el Instituto de Transferencia Tecnológica del gobierno del estado de Nuevo León; también, su incorporación como área de estudio en ámbitos universitarios como los de la Universidad de Guadalajara o en el nivel medio superior con programas de preparatoria en el Estado de Morelos. Existen aplicaciones y desarrollos de la teoría en el ámbito de desarrollo de productos de importantes empresas nacionales, pero no suelen divulgarse por la confidencialidad de interés empresarial que suele ir ligado al proceso de creación de patentes y privatización del conocimiento; algunos casos que sería la excepción de esto último son el de una empresa transportista de Hidalgo que aplica TRIZ para elevar la participación competitiva interna y externa, así como el de una patente para un dispositivo médico desarrollado por investigadores del ITESM.<sup>42</sup>

Es de nuestro interés explorar las posibilidades de la filosofía y herramientas TRIZ en el contexto de las ciencias sociales y humanidades; especialmente de la historia, la sociología, la administración, la educación y la psicología social. Especialmente, porque en las ciencias sociales y humanidades la interdisciplinaridad y la transdisciplinaridad tienden a operar sólo en

---

<sup>41</sup> Kowalick, James, “Psychological inertia, en: The TRIZ Journal, <http://www.triz-journal.com/archives/1998/08/c/6-III-10>; Juan Pablo Eskildsen, “Utilización de TRIZ en problemas de carácter social”, en: <https://docs.google.com/file/d/0B8-hhp0bzGGDNWE1ZGE4ZDYtMzI3OC00YzgzLTk1YTctN2VINdc0NzcZyJFm/edit?hl=en>, 12-VI-11; James Kowalick, “Creativity breakthroughs with children using higher level thinking”, en: <http://www.triz-journal.com/archives/1998/01/f/index.htm>, 5-II-10; Nikolai Khomenko, Alexander Sokol, “New Models and Methodology for Teaching OTSM-TRIZ”, en: [http://www.trizminsk.org/eng/Teaching\\_TRIZ.pdf](http://www.trizminsk.org/eng/Teaching_TRIZ.pdf), 11-III-2008; Alexander Sokol, Development of inventive thinking in language education (PhD Thesis), University of Latvia, Faculty of Education and Psychology, University Louis Pasteur Strasbourg 1 Faculty of Psychology and Educational Sciences France, Riga 2007; Sidorchuk, Tatiana, and Nikolai Khomenko. Thoughtivity for Kids: Developing Creativity, Imagination, Problem Solving and Language in Ages 3-8 Through TRIZ and Other Innovation Methods. Salem, NH: Goal/QPC, 2006; Oropeza, M. R. (2008). *Creatividad e innovación tecnológica mediante TRIZ: Conozca y aplique la metodología internacional que está revolucionando la forma de resolver problemas de innovación tecnológica en la naciones industrializadas*. México, DF: Panorama Ed.

<sup>42</sup> Morales Estrella, Roberto y Carlos Hernández Cruz, M. en A. Elba Mariana Pedraza Amador, “La gestión de tecnología basada en los 40 principios del TRIZ en “Silos y Camiones S.A.” Quinto Congreso Iberoamericano de Innovación Tecnológica, Basado en TRIZ, Puebla, en: <https://docs.google.com/file/d/0B8-hhp0bzGGDNWEXMTRkOTItYTRkMS00Mzc0LWFhYjUtZmUONTE5MjRmYjY5/edit?hl=en&pli=1>, 12-V-12; Jesús M. Seáñez-de-Villa, Humberto Aguayo-Téllez, Olivia Barrón-Cano, Noel León-Rovira, “Uso de la metodología de TRIZ en la creación de un innovador dispositivo de detección de cáncer Cérvico-Uterino”, 5o Congreso Iberoamericano de Innovación Tecnológica, Basado en TRIZ, Puebla, en: <https://docs.google.com/file/d/0B8-hhp0bzGGDMGUzODZhNmItZjdjZS00NWE2LWFkYWWMtZjI3NjkyMjE1ZGIw/edit?hl=en>, 12-V-12.



un nivel ideal o discursivo (propositivo).<sup>43</sup> La estructura de segmentación universitaria en base a facultades y la auto referencialidad de las disciplinas humanísticas y sociales establecen patrones de trabajos muy focalizados, desde una sola perspectiva; por lo menos en México. Las facultades e institutos del área suelen ser archipiélagos con pocos puentes, escasos nodos, algunos cuantas balsas y dos o tres nadadores expertos; esta segmentación y falta de flujos con otros campos de conocimiento y cuerpos académicos se repite de lo macro a lo micro y viceversa.

Dos anécdotas para ilustrar el punto. En una reunión para revisar la presentación de proyectos de la Dirección de Innovación Académica (a un especialista en tecnología educativa) uno de los pedagogos expertos del equipo de trabajo exclamó sincero y enfático: “Tenemos que revisar muy bien lo que le vamos a presentar, no hay que mostrarle todos nuestros trabajos ni proyectos porque se trata de gente que nada más viene a robarse nuestras ideas...” Este tipo de actitudes basadas en el egoísmo y la desconfianza se ven reforzadas por un horizonte de expectativas limitado en el que la interdisciplinaridad y la transdisciplinaridad son vistas como práctica de trabajo conjunto ideal entre dos o tres disciplinas muy cercanas o afines; por ejemplo, entre pedagogos y sociólogos, o entre antropólogos y filósofos. Son más bien raros los trabajos de movilización del conocimiento entre arquitectos y sociólogos, entre ingenieros forestales e historiadores, o entre psicólogos sociales y médicos. Esto profundiza la inercia mental que evita no sólo la colaboración conjunta de diversos campos de conocimiento sino la misma extrapolación y adaptación de conceptos, métodos, técnicas y herramientas.

A esta estructura organizacional y horizonte de expectativas cerrados sumemos ciertos posicionamientos ideológicos característicos de muchos estudiosos de las ciencias sociales y humanidades, posicionamientos traducidos en exclusiones que refuerzan la segmentación negativa y la auto referencialidad. Por ejemplo, en otra reunión de trabajo realizada en el Colegio de la Frontera Norte (Monterrey), propusimos utilizar las nueve ventanas del pensamiento sistémico de TRIZ para analizar una colonia popular en la que se despliegan fuertes intereses económicos y políticos debido a la especulación inmobiliaria (cambio del uso del suelo) y la penetración de la delincuencia organizada; además, una matriz de capacidades y recursos para contribuir a un diagnóstico social del área. De principio, en la construcción del anteproyecto se aceptaron ambas propuestas metodológicas pero, en una de las reuniones de trabajo, un sociólogo preguntó de dónde habíamos adoptado dichas herramientas. Al referir que las

---

<sup>43</sup> Ver: Ander-Egg, Ezequiel. *Interdisciplinariedad en educación*. Argentina: Magisterio del Rio de la Plata, 1999.

extrapolamos de la ingeniería y la gestión del conocimiento exclamó algo así como: “Si vienen del ámbito empresarial y de ese tipo de campos yo ya no estoy tan de acuerdo, le tengo desconfianza”. Luego añadió que las dos herramientas propuestas eran muy parecidas a otras existentes mucho más conocidas y efectivas, por lo que él se daría a la tarea de recuperar y proponer mejores opciones, alternativas que nunca nos presentó.

Es en el anterior tipo de contextos que ensayamos la aplicación de algunas herramientas de este método porque pensamos –y hemos experimentado- que son sencillas, flexibles y operativas. Es nuestro ideal, desarrollar una línea de trabajos adaptando técnicas y herramientas de TRIZ para algunas áreas de ciencias sociales y humanidades; sin embargo, nuestro máximo resultado deseable al estudiar y aplicar herramientas de dicho método, es su posible uso en el análisis y solución de problemas para la gente común y corriente, en la vida cotidiana, así como para el trabajo en comunidad; esto último ya lo empezamos a realizar como parte de una red de patrimonio biocultural. En noviembre de 2012 realizamos el “Taller de análisis sistémico, de los territorios bioculturales, en base a herramientas de metodología TRIZ” (Tlaxco, Tlaxcala, 17-19- Noviembre, 2012),<sup>44</sup> en el mismo, participaron comuneros, campesinos, organizaciones sociales y académicos de diferentes estados de la República. Los resultados del taller se están procesando, en paralelo a la revisión final de esta tesis, pero el programa del mismo ilustra muy bien hacia donde estamos aterrizando lo desarrollado sobre TRIZ en esta tesis:

### **Taller de análisis sistémico de los territorios bioculturales en base a herramientas de metodología TRIZ, Tlaxco, Tlaxcala, 17-19-Noviembre, 2012.**

**Coordinan:** Anima Mundi. Cooperativa Rayenari. Nydia Cristina Prieto Chávez, Cristóbal López Carrera, Carlos del Campo

#### **Objetivos generales**

- Realizar un ejercicio de autogestión de saberes para sistematizar experiencias de trabajo, defensa y aprovechamiento comunitario de los territorios bioculturales.
- Intercambiar herramientas y metodologías de análisis sistémico.

#### **Objetivos específicos**

- Desarrollar un análisis sistémico de los territorios bioculturales en base a la reflexión y análisis de una matriz de problemas, el análisis de componentes y funciones, así como de un operador de sistema (nueve ventanas del pensamiento sistémico).

---

<sup>44</sup> Realizado en paralelo a otro taller sobre derechos indígena, agrícola y ambiental.

- Generar un documento sintético y argumentativo que contribuya a las experiencias, trabajos y procesos de planeación estratégica de las organizaciones y comunidades.

### **Contenido, forma de trabajo**

- Introducción a la teoría y metodología TRIZ.
- Matriz de problemas del sistema territorios bioculturales.
- Componentes y funciones del sistema territorios bioculturales.
- Nueve ventanas del pensamiento sistémico para los territorios bioculturales

Se trabajará en sesiones vespertinas y en paralelo a la actividades del Segundo Taller de Territorios Bioculturales en Tlaxco, Tlaxcala.

**Producto:** Documento sintético con resultados del taller que pueda contribuir a los trabajos de los colectivos participantes y sus procesos de planeación estratégica.

## **I.4. Principios de análisis TRIZ del grafiti, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey.**

### **I.4.1. Componentes básicos del sistema grafiti.**

El análisis en base a TRIZ parte de identificar y enunciar claramente los componentes básicos de un sistema. La radiografía y disección de los componentes de un sistema permiten clasificar, jerarquizar y analizar: productos, procesos, ideas. En el caso de nuestro objeto de estudio el análisis de sus componentes principales nos permite una mirada panorámica y a profundidad del fenómeno; independientemente de nuestras propias representaciones, limitaciones teórico metodológicas, afinidades éticas y estéticas o intereses.

Este tipo de análisis ponen en evidencia, claramente, la complejidad del fenómeno, independientemente de las perspectivas personales y lugares comunes que un tema como este generan.

### **I. Componentes gráficos del sistema grafiti.**

- I.1. Raya, pinta, trazo.
- I.2. Color.
- I.3. Letras-palabras.
- I.4. Raspado-grabado.
- I.5. Signos, símbolos.

### **II. Componentes humanos del sistema grafiti.**

#### **II.1. La gente:**

- II.1.1. Grafitero-escritor-artista callejero.
- II.1.2. Autoridades, instituciones, líderes formales e informales y políticos.

II.1.3. Ciudadano promedio.

## **II.2. Artefactos o constructos culturales:**

II.2.1. La ciudad.

II.2.2. Afinidad y capacidad humana por grabar, dibujar, pintar, diseñar, comunicar, simbolizar.

II.2.3. Afinidad y capacidad humana por dejar huella, marcar y delimitar territorio, agredir.

II.2.4. Sentido y perspectiva de identidad-pertenencia.

II.2.5. Sentido y perspectiva de propiedad-autodefensa.

II.2.6. Sentido y perspectiva de ética y estética.

## **III. Componentes sustancias y materiales básicos del sistema graffiti**

III.1. Sustancias ¿Con qué sustancias rayan?

III.1.1. Carbón-gis.

III.1.2. Colores-pinturas-tintas.

III.2. Materiales de soporte ¿Sobre qué materiales rayan? Tipo de materiales:

III.2.1. Piedra.

III.2.2. Papel.

III.2.3. Cartón.

III.2.4. Concreto.

III.2.5. Metal.

III.2.6. Vidrio.

III.2.7. Madera.

III.2.8. Mosaico.

III.2.9. Azulejo.

III.2.10. Yeso

III.2.11. Polvo.

Este componente incluye las siguientes características transversales: características físicas, texturas, colores.

## **IV. Componentes objetos e instrumentos del sistema graffiti. ¿Por medio de qué objetos e instrumentos se grafitea?<sup>45</sup>**

IV.1. Dedo,

IV.2. Crayolas.

IV.3. Lápices.

IV.4. Colores.

IV.5. Marcadores.

IV.6. Brochas.

IV.7. Pinceles.

IV.8. Rodillos.

IV.9. Aerosoles-latas.

IV.10. Raspadores-puntas.

---

<sup>45</sup> En primera y última instancia todos estos objetos/instrumentos son extensiones del cuerpo, los brazos, la mano y los dedos. Lo que nos lleva a reflexionar que en primera y última instancia el graffiti tiene una función primaria de indicar, señalar, apuntar con los dedos.

## **V. Componente de soportes materiales del grafiti. Estructuras, artefactos, sistema de los objetos. Sobre qué se grafitea.**

### **V.1. En piedras y rocas.**

- V.1.1. En piedras de los cerros y en el campo.
- V.1.2. En piedras y rocas integradas a parques, plazas y jardines.
- V.1.3. En piedras a la entrada de cuevas o grutas.
- V.1.4. En piedras subacuáticas.

### **V.2. En edificaciones públicas y privadas.**

- V.2.1. En bardas y muros.
- V.2.2. En fachadas y muros de edificios.
- V.2.3. En fachadas y muros de casas.
- V.2.4. En puertas, portones y ventanas.
- V.2.5. En puentes y pasos a desnivel.

### **V.3. En equipamiento y mobiliario urbano.**

- V.3.1. En pasos a desnivel.
- V.3.2. En anuncios panorámicos.
- V.3.3. En baños.
- V.3.4. En cabinas telefónicas.
- V.3.5. En paradas de camiones urbanos.
- V.3.6. En placas con nombres oficiales de colonias
- V.3.7. En postes de electricidad.
- V.3.8. En transformadores eléctricos en azoteas.
- V.3.9. En bancas de plazas.
- V.3.10. En señalética variada.
- V.3.11. En bancos y mesas en el interior de edificios.
- V.3.12. Mobiliario, tácticas y estrategias antigrafiti.

### **V.4. En automotores.**

- V.4.1. Sobre automóviles y trenes.

### **V.5. En impresiones y publicaciones.**

- V.5.1. En libretas y cuadernos.
- V.5.2. En libros.
- V.5.3. En revistas.
- V.5.4. Hojas sueltas.
- V.5.5. En fotografías impresas.

### **V.6. Otros soportes estructurales. Orgánicos.**

- V.6.1. En árboles, bambúes, palmas.

## **VI. Componente de soportes intangibles y virtuales del sistema grafiti.**

### **VI.1. De los Medios Masivos de Comunicación:**

- VI.1.1. Cine y televisión.
- VI.1.2. Películas.
- VI.1.3. Documentales.

VI.1.4. Videos.

**VI.2. Red internet y recursos computacionales.**

VI.2.1. Páginas de internet.

VI.2.2. Almacenes virtuales.

VI.2.3. Correo electrónico.

VI.2.4. Discos duros.

VI.2.5. CD.

VI.2.6. Blogs.

VI.2.7. Fotologs.

VI.2.8. Flickr.

VI.2.9. Facebook.

VI.2.10. Pinterest.

**VI.3. Imágenes y audiovisuales digitales.**

**VII. Espacios del grafiti.**

VII.1. Territorios.

VII.2. Áreas.

VII.3. Zonas.

VII.4. Sitios y lugares.

**I.4.2. Funciones básicas del sistema grafiti.**

En este ejercicio de análisis identificamos las funciones básicas del sistema grafiti. Se trata de funciones que intentan ser una súper síntesis del mundo grafitero local y global; estas funciones se articularon, originalmente, como una serie de mapas mentales de conocimiento, cuyas ramas y núcleos se fueron reconstruyendo conforme se realizaba la investigación empírica y el estado del arte sobre el tema; es decir, está construida desde una perspectiva local-global que oscila entre nuestro trabajo de campo real y virtual, así como la sistematización de experiencias que implica un buen estado del arte sobre el tema. Dichas funciones pueden considerarse también como categorías generales de análisis que tienen sub funciones o sub categorías con información más ilustrativa, complementaria; es decir, este análisis de funciones de TRIZ converge o corre paralelo a los planteamientos básicos de la teoría fundamentada, que plantea la posibilidad de construir conceptos y andamiajes teóricos a partir del análisis, comparación y abstracción de los datos empíricos y la información recopilada o existente sobre un tema.

Establecer y graficar las funciones básicas de nuestro objeto de estudio nos permite reflexionar y problematizar de manera más completa acerca del sistema grafiti. Sin embargo conviene referir que –desde nuestra óptica- en los sistemas físicos o mecánicos las funciones básicas del sistema son más fáciles de identificar y caracterizar que en las ciencias sociales y humanidades porque en estas últimas las funciones tienen un mayor nivel de complejidad y segmentación; en buena parte, debido a la multitud de experiencias y perspectivas (imaginarios, representaciones, adscripciones) que diferentes individuos o grupos pueden llegar a tener sobre determinado aspecto social o artefacto cultural.

Además, la siguiente radiografía de las funciones del sistema grafiti tiene tres objetivos; primero, contribuir a una visión integral y estructurante de nuestro trabajo de tesis doctoral. Segundo, identificar claramente el conjunto de las prácticas básicas que existen, entre los principales actores sociales involucrados o relacionados con esta expresión. Tercero, profundizar en la aplicación de herramientas TRIZ en campos no técnicos, como paso inicial para aplicar y reflexionar esta teoría en áreas de ciencias sociales y humanidades, especialmente en México y América Latina.

## **I. Funciones básicas del sistema grafiti.**

### **I.1. Para el realizador de grafiti local, regional, global.**

#### **I.1.1. Recrearse.**

- I.1.1.1. Pasar el rato: ocio, aprovechamiento del tiempo libre.
- I.1.1.2. Divertirse: la diversidad y creatividad de la raya y el color.
- I.1.1.3. Jugar: bebeleche, gato, crayolas en la mano.
- I.1.1.4. Aprender: el niño o la niña quieren hacer lo que otros hacen.
- I.1.1.5. Crear: hacer diseño.

#### **I.1.2. Competir, agredir.**

- I.1.2.1. Anular al otro u otros.
- I.1.2.2. Agredir al otro u otros.
- I.1.2.3. Borrar al otro u otros: sobreponerse al contrario.
- I.1.2.4. Transgredir: tránsito adolescente, rito de paso que se puede extender hasta el matrimonio.

#### **I.1.3. Socializar.**

- I.1.3.1. Pertenecer: a la banda, el barrio, al grupo de amigos, compañeros, vecinos.
- I.1.3.2. Adscribirse: tradición y corriente cultural local global.
- I.1.3.3. Participar.
- I.1.3.4. Ser con los otros, “sense”.

#### **I.1.4. Intervenir y delimitar.**

- I.1.4.1. En el espacio público y privado: marcar el sitio, la ciudad, el mundo.
- I.1.4.2. En el tiempo: dejar huella, vestigios.

### **I.1.5. Trascender.**

- I.1.5.1. Obtener el reconocimiento de los otros: crear fama.
- I.1.5.2. Ser recordado o recordar a los otros.

### **I.1.6. Comunicar.**

- I.1.6.1. Hacerse visibles, estar ahí.
- I.1.6.2. Señalar, apuntar: denunciar, criticar, poner en evidencia, establecer canal alternativo de información, gritar.
- I.1.6.3. Dialogar con el otro, los otros.
- I.1.6.4. Escribirse y leerse en las paredes de la ciudad.

### **I.1.7. Protestar, resistir.**

- I.7.1. Apropiación y re apropiación política y cotidiana del espacio frente al sistema capitalista y status quo.

## **I.2. Para el mercado local, regional, global.**

### **I.2.1. Negocio inmobiliario: bienes raíces y construcción.**

- I.2.1.1. Alteración estética negativa de edificaciones y el equipamiento urbano (“El grafiti afea las construcciones y la ciudad).
- I.2.1.2. Reducir costo de casas y terrenos: depreciación de unidades habitacionales y terrenos.
- I.2.2.3. Crear un imaginario de inseguridad y pobreza.

### **I.2.2. Compañías de pintura.**

- I.2.2.1. Vender aerosoles (Montana), vender pinturas y sustancias antigrafiti (Comex), vender pinturas para repintar el grafiti de fachadas (Berel).
- I.2.2.2. Legitimarse, hacer marketing social: apoyando programas con grafiteros y pintas.

### **I.2.3. Microempresas, comercio formal e informal:**

- I.2.3.1. Comunicar, anunciar: recurso de apoyo para rótulos y cartulinas.
- I.2.3.2. Decorar, diseñar espacios: recurso decorativo, de diseño interior y exterior de locales comerciales.

### **I.2.4. Medianas y grandes empresas.**

- I.2.4.1. Creatividad, marketing y gestión: posicionar una imagen o representación adolescente o juvenil; anti sistema (alternativa, de rebeldía, de transgresión).
- I.2.4.2. Comunicar, anunciar:
- I.2.4.3. Movilización de imaginarios.
- I.2.4.4. Posicionar una imagen o representación adolescente o juvenil; antisistema (alternativa, de rebeldía, de transgresión).
- I.2.4.5. Gestionar hábitos y gustos de adolescentes y jóvenes.

### **I.2.5. Compañías especializadas gestionadas por los usuarios de grafiti para apoyar su práctica y difusión.**

- I.2.5.1. Fuente de ingresos, negocio.
- I.2.5.2. Financiar proyectos personales o colectivos.

## **I.3. Para el habitante promedio.**

- I.3.1. Agredir, molestar al otro.



- I.3.2. Dañar su propiedad y bienes.
- I.3.3. Marcar el territorio, recorridos (“Son como animalitos que dejan sus excrementos y orina”).
- I.3.4. Expresar y comunicar (“Dicen o quieren decir algo...”).

#### **I.4. Para las autoridades locales, nacionales y globales:**

##### **I.4.1. Públicas, institucionales.**

- I.4.1.1. Transgredir la ley, violentar el estado de derecho.
- I.4.1.2. Aparentar lucha contra la violencia, capital político en general, mediación social:
  - I.4.1.2.1. Criminalización de la juventud.
  - I.4.1.2.2. Reducir el índice de país riesgo.
- I.4.1.3. Instrumento de mediación con grupos juveniles:
  - I.4.1.3.1. Programas de pinta de murales.
  - I.4.1.3.2. Incorporación de grafiteros en labores de educación y animación cultural, propaganda política: talleres, cursos; pinta de bardas para proyectos culturales, campañas y propagandas políticas.
- I.4.1.4. Memorial, monumentalización de la historia oficial, de los héroes.

##### **I.4.2. Privadas.**

- I.4.2.1. Afear la ciudad: dar mala imagen.
- I.4.2.2. Imaginario de inseguridad y marginalidad, subdesarrollo urbano.

##### **I.4.3. Académicas.**

- I.4.3.1. Urbanísticas.
- I.4.3.2. Arquitectónicas.
- I.4.3.3. Investigación social: Termómetro de cuestiones sociales.
- I.4.3.4. Filología y comunicación: Caligrafía y medio-forma de comunicación.
- I.4.3.5. Artistas, artes plásticas, galerísticas: guerra de las imágenes, iconoclastas; poética y arte cotidiano; fotografía: sujeto de registro básico o interesante.
- I.4.3.6. Geografía cultural: Aplicar conceptos, teorías, metodologías a nuevos fenómenos sociales con impacto global.

##### **I.4.4. Informales, alternativas.**

- I.4.4.1. Políticas.
- I.4.4.2. Comunicar.
- I.4.4.3. Competir.

#### **I.4.3. El grafiti en las nueve ventanas del pensamiento sistémico.**

La metodología TRIZ permite resolver problemas mediante la búsqueda de soluciones creativas con los componentes básicos de determinado sistema y el contexto inmediato del mismo. Enlista y jerarquiza alternativas concretas e ideales para la resolución de conflictos, lo que genera un entrenamiento mental básico y sistémico (pensamiento estructurado, software mental) que permite hacer más, con menos.

Dos de los principales objetivos de TRIZ son la funcionalidad y la idealidad: la solución de problemas específicos y la búsqueda de máximos resultados deseables (MRD). Para lograr esto se basa en el análisis sistémico, por lo que siempre contextualiza la interacción entre: súper sistema, sistema, subsistema; es decir, el interactuar de su objeto de estudio con el contexto macro y micro, con su entorno superior (determinante) e inferior (derivado). En este sentido es un método de pensamiento que facilita el análisis y la fase de generación de ideas, así como la identificación de tendencias y patrones de evolución; sus herramientas ayudan a estructurar o procesar información y materiales.

Las nueve ventanas del pensamiento sistémico u “operador del sistema” permite la síntesis y visualización de patrones o tendencias, lo que facilita la reflexión y prospectiva; es decir, permite establecer y graficar líneas de continuidad o discontinuidad de ciertos temas, hechos o procesos; sea en lo general o en lo particular. Esta herramienta nos permite caracterizar nuestro objeto de estudio como sistema para generar definiciones operativas y diagnósticos; también, para delinear o establecer líneas de trabajo, prospectiva y planeación estratégica; así como algún tipo de intervención.

Las nueve ventanas del pensamiento sistémico se basan en pensar y documentar sistemáticamente cualquier objeto, proceso o hecho, para ver los componentes y flujos del mismo como sistema (sistema, bloque horizontal central), sus determinantes estructurales (súper sistema, bloque horizontal superior), así como sus derivados (subsistema, bloque horizontal inferior); lo anterior, en una línea básica de tiempo: pasado, presente y futuro. En el caso del grafiti el resultado sería el siguiente:

**Tabla 2. Análisis del grafiti con las nueve ventanas del pensamiento sistémico.**

Pasado	Presente	Futuro
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabados y pinturas rupestres.</li> <li>• Primeros sistemas de escritura ideográfica: runas, ideogramas chinos, escritura cuneiforme escritura maya.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sistemas y códigos de comunicación.</li> <li>• Masificación de tecnologías de escritura.</li> <li>• Mundo urbano moderno-contemporáneo ciudad, espacio urbano.</li> <li>• Identidades socio comunicacionales Culturas juveniles.</li> <li>• Consumo y producción cultural.</li> <li>• Comercio de aerosoles/sprays abaratamiento de soportes y materiales para pintar.</li> <li>• Pintas y pintadas históricas del siglo XX</li> <li>• Diseño popular: etnodiseño</li> <li>• Cultura hip hop.</li> <li>• Arte callejero.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mundo rural y urbano.</li> <li>• Revolución tecnológica de las comunicaciones: web 2.0 y 3.0, redes conectividad, digitalización.</li> <li>• Espacios abiertos desarticulados horizontalmente (hinterland, campo pueblos, ciudades) y espacios abiertos al exterior y cerrados en el interior (ciudades medias y grandes).</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Raya, pinta, trazo, íconos, símbolos.</li> <li>• Mundo urbano de la antigüedad y</li> </ul>	<b>SISTEMA GRAFITI</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Raya, pinta, trazo, íconos, símbolos.</li> <li>• “Invisibilidad”, represión y exclusión.</li> </ul>

prehispanico. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Muralismos históricos (egipcios mayas, aztecas, oaxaqueños mexicanos, Irlanda del Norte).</li> <li>• Inscripciones y grafitis históricos en ciudades del mundo antiguo y premoderno (romanos, israelitas ibéricos, mayas).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Virtualización y digitalización socio espacial de la raya, pinta, trazo, íconos símbolos.</li> <li>• Productos socioculturales derivados o asociados: lírica popular, literatura investigaciones, publicaciones, postales audiovisuales, exposiciones, marcas-marketing, sitios de memoria intervenciones urbanas y arquitectónicas.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espacios virtuales sobre grafiti</li> <li>• Productos socio culturales derivados o asociados: lírica popular, literatura investigaciones, publicaciones, postales audiovisuales, exposiciones, marcas-marketing, sitios de memoria intervenciones urbanas y arquitectónicas.</li> <li>• Iconos personajes fundantes sobre grafiti.</li> <li>• Mitos fundadores del grafiti.</li> <li>• Idea de estilo de vida: mundo de la vida.</li> <li>• Línea de marketing, diseño y grafiti.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Integración de grafiti a galerías, museos diseño, publicidad, proyectos de urbanismo.</li> </ul>

En este ejercicio de análisis una evolución observada es la siguiente: la evolución de uno de los subsistemas del grafiti en un sistema completo. Nos referimos al subsistema “productos socio culturales derivados o asociados”, que parece estar conformando un nuevo sistema articulado –a su vez- por los siguientes componentes: imaginario y mito poética local global, lírica popular, literatura, investigaciones, publicaciones, postales, audiovisuales, exposiciones, marcas-marketing, sitios de memoria, intervenciones urbanas y arquitectónicas.

#### **I.4.4. Reflexión.**

En nuestro contexto y caso personal uno de los principales atractivos de TRIZ es que posibilita cierta dosis de calma y capacidad en tiempos de crisis, situaciones caóticas, problemas más o menos graves o importantes; sobre todo: posibilita un entrenamiento y reflexión que articula salidas, alternativas de solución. Hace énfasis en la importancia del sistema o programa: del proceso creativo de organización y planeación. En este sentido, el paradigma en cuestión forma parte de una corriente de pensamiento convergente estructurado que, en la búsqueda de “imposibles” genera disrupciones, posibilidades. Es decir, permite luchar o entrar en tensión creativa con la inercia psicológica.

Este concepto de inercia psicológica utilizado en TRIZ converge con el de imaginarios sociales porque ambos se conforman de manera cultural, con una importante carga emocional. TRIZ busca ordenar, sistematizar, buscar patrones y tendencias, de tal manera que las decisiones tomadas a partir de dichos procedimientos sean las más eficientes y consecuentes con los fines que se buscan; mientras que muchas veces la inercia psicológica y las lógicas del imaginario buscan otro tipo de compensaciones, ya sean personales o sociales.

Finalmente, desde nuestra perspectiva TRIZ tiene mucho que aportar a las ciencias sociales y humanidades; primero, porque permite idear y realizar prácticas inter y transdisciplinarias; segundo, porque en las ciencias humanísticas urgen principios y “cajas de herramientas” que permitan innovar o desarrollar sistemáticamente sus saberes y prácticas, sus productos de trabajo. En tercer lugar porque algunos principios y métodos de TRIZ pueden adaptarse para analizar-resolver problemas sociales con la menor inversión de tiempo y esfuerzo; con las capacidades y recursos de la gente. Esta última tarea, la de la resolución de problemas, es una labor que no abordan con eficiencia las ciencias sociales y las humanidades, o de la que se han desviado por completo; por lo menos en espacios regionales como el Noreste de México.

Somos propensos a querer explicar todo, a interpretarlo, a descifrarlo... Pero hay momentos en que es bueno aprender a suspender el juicio sobre ciertas cosas porque no sabemos realmente su significado; por ejemplo, aunque conozcamos un símbolo, o la comunidad que lo produce nos reciba y revele sus secretos, muchas veces vamos a quedar igual, o peor. Debemos reconocer que a veces no podemos interpretar ni deducir, aunque queramos o creamos hacerlo.”

-Sanez, de los de la EFE, diálogo informal sobre sus vivencias en el grafiti regiomontano y su trabajo en Oaxaca, enero 2013-

## Capítulo II. Imaginarios y representaciones del grafiti a nivel local y global.

### II.1. Introducción.

Utilizamos en este escrito representación social como sinónimo de imaginario, amparados en el hecho de que las nociones y percepciones construidas sobre nuestro objeto de estudio remiten siempre a un sistema de signos o símbolos; es decir, a imágenes o metáforas sobre las mismas.

Las representaciones sociales son lecturas y codificaciones colectivas del mundo que suelen expresarse en forma de verbalizaciones u opiniones recurrentes. Los imaginarios sociales están anclados en el sentido común de la gente debido a que son apuntalados por diversos mecanismos como prácticas concretas y saberes específicos, la opinión de líderes formales e informales, las enseñanzas y nociones del sistema educativo y los medios masivos de comunicación.

### II.2. Ejemplo singular de representación en el grafiti local: los ganchos.

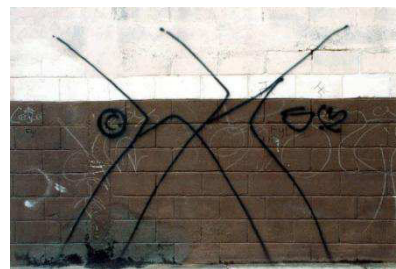
#### II.2.1. Caracterización de los ganchos, apañes o rayas.

Desde los inicios de esta investigación realizamos un ensayo de tipología y categorización del grafiti local pero, los estilos, motivos y arquetipos del mismo son tan variados, que dicha tarea requeriría una tesis aparte. Esta tipología y descripción la realizamos en base a una serie de mapas mentales que se transformaron en mapas de conocimiento; estos mapas alimentaron, a su vez, el análisis sistémico de componentes y funciones que presentamos en el capítulo anterior. Del universo de ramas locales del grafiti nos enfocamos en abordar la categoría “ganchos”; primero, porque existe un nexo personal y sentimental con la expresión; segundo, debido a que es una manifestación local del fenómeno muy singular, si no es que única.



En todo caso, la descripción a detalle y categorización del conjunto del grafiti local será una asignatura pendiente, aunque nosotros caracterizamos algunas de sus expresiones a lo largo del trabajo, lo hacemos en función de contextualizar o apoyar otros ejes de análisis e interpretación. No como un fin en si mismo.<sup>46</sup>

Los ganchos son firmas que pueden ser individuales o colectivas, o individuales-colectivas al mismo tiempo. En sus inicios los apañes eran realizados masivamente por integrantes de bandas colombianas.<sup>47</sup> Sus trazos son de apariencia simple pero se revelan como signos complejos, si se les observa con detenimiento (o a escala y longitudinalmente); es decir, comparativamente y en una línea básica de tiempo.



Abraham, un exgrafitero, estudiante de arquitectura y escultor, remarca como característica central del gancho una letra abstracta y estilizada al centro del mismo; caracterización en la que coincide Jonathan Renovato, quien nos explicó mediante fotografías y bocetos las letras y evolución simbólica de las mismas que contienen algunos ganchos, así como la identidad individual y colectiva detrás de este tipo de firmas; también, desde luego, historias y anécdotas relacionadas. Por ejemplo, en la siguiente imagen facilitada por Renovato tenemos un gancho que marca la esquina desde donde se asciende al Cerro de la Silla, mientras que la fotografía

---

<sup>46</sup> Este apartado se redactó, originalmente, para nuestra participación en el panel: “De apañes, firmas y más...”. Mesa de discusión sobre la historia del grafiti en Monterrey, dentro del evento Callegenera de CONARTE; 27-VI-12, Centro de las Artes, Nave Generadores, Parque Fundidora, Monterrey. Esta mesa de discusión fue convocada por Iván Salazar Alcalá, quien fue uno de nuestros informantes clave para la redacción del capítulo tercero de esta investigación y contó con la participación de personajes importantes de la historia de grafiti en Monterrey, a saber: Concha-T3 (DOORS-WAR), David (FXPWS), Ever (WNS), Skid (CMBS-TWNE-AK) y Suker (HPB. FXPWS).

<sup>47</sup> En esto coinciden grafiteros entrevistados como: José Ángel Becerra Urbina, Iván Salazar Alcalá, Fernando Ayala Cuéllar. Para la cuestión colombiana de Monterrey ver: Encinas Garza, José Lorenzo. *Bandas juveniles: perspectivas teóricas*. México: Editorial Trillas, 1994; Olvera Gudiño, José Juan. *Colombianos en Monterrey: origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2005.

central es un gancho de los HPR trazado en la sala de la casa de uno de sus integrantes, “Adán Vera”, cuyo apelativo hace referencia a su lugar de origen: Veracruz.



**En el ascenso al Cerro de la Silla. Gancho en sala de la casa del Vera. Gancho posando con sus rayas.**

Jonathan es integrante de los HPR (Happy Rockers), banda que durante los últimos años han continuado la tradición del grafiti gancho, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey. Se contactó con nosotros porque vio nuestras narraciones audiovisuales sobre el tema, en nuestro canal de youtube y algunas fotos en Facebook. Primero hablamos por chat y correo electrónico, luego se comunicó por teléfono para finalmente conocernos y platicar en vivo; esto último el 2-XII-12. En efecto -como afirmó mi compañera Nydia- se trata del informante clave sobre los ganchos que buscamos para entrevistar durante el trabajo de campo de esta tesis y que nunca encontramos; finalmente, fue él quien nos encontró y se ha mostrado muy interesado en el documento y los trabajos paralelos o derivados; asimismo, ha sido generoso compartiendo su archivo de imágenes y conocimientos sobre el particular. Jonathan nos ha confirmado la dimensión que tiene el gancho, como marcador socio espacial, porque mientras nos enseñaba fotografías explicó de forma pausada la interacción que dicha forma de grafiti genera, desde la lectura y escritura de diversos espacios de la ciudad, hasta la comunicación e interacción generada entre grupos e individuos, pasando por las pequeñas y grandes historias de vida y muerte que hay detrás de dicha expresión.





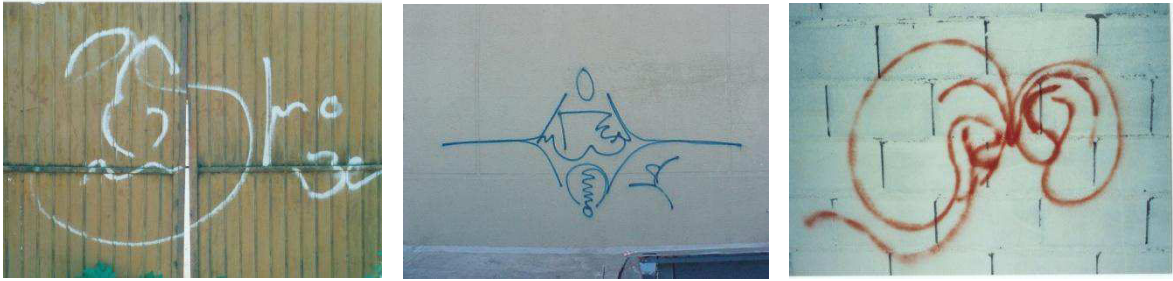
Ahora bien, desde nuestra experiencia y lectura los apañes tienen una alta densidad simbólica porque su creación responde a una historia significativa –o metáfora- convertida en signo; también, porque generan múltiples interacciones vivenciales y simbólicas ente sus creadores y lectores; además, conforme se releen despiertan y revelan otras dimensiones: figuras, símbolos y posibilidades de interpretación.

Las rayas suelen asociarse a la primera gran explosión de grafiti contemporáneo, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey, durante la década de los noventa, por lo que guardan el prestigio y la admiración de los orígenes; además, están mitificados y reivindicados como un estilo singular y esencial del grafiti regiomontano, no sólo en lo que respecta a otras ciudades de México sino del resto del mundo.



### II.2.2. Componentes básicos del gancho.

- Es un símbolo que parte de una letra estilizada y se hace con trazos rápidos de un solo color (“de golpe”), lo que implica un movimiento integral de todo el cuerpo del ejecutante.
- Tiene escala humana; es decir, la altura promedio de un joven o adolescente metropolitano.
- Tiene como centro de gravedad un triángulo, romboide o espiraloide (círculo o semi círculo concéntrico), así como la fusión de alguna de estas figuras; es decir, la extensión o mutación de las mismas.
- Posee por lo menos tres ángulos de menos de 45 grados.
- Posee por lo menos tres ángulos de más de 45 grados.
- No tiene figuras cuadradas ni rectangulares.
- Está conformado por una serie de líneas rectas, quebradas, onduladas o mixtas.
- El extremo de una de sus líneas quebradas u onduladas termina en forma de punta, flecha, arpón o anzuelo, un gancho propiamente dicho.
- Puede incluir puntos, letras sueltas y abreviaturas; regularmente consonantes.



### II.2.3. Otras analogías y metáforas, representaciones ajenas y propias.

Para el habitante promedio los ganchos son puro rayadero, marcas sin sentido que afean y dañan la ciudad, la expresión más visceral y simple de las diversas expresiones del grafiti regiomontano. Sorprendentemente, muchos grafiteros de la nueva escuela tiene una representación análoga de este estilo; por ejemplo, escritores de grafiti convertidos en muralistas los perciben como una expresión gráfica en extremo simple, que incluso demerita la labor mismo de otros grafiteros, especialmente de aquellos que se consideran artistas callejero, ya sea en forma explícita e implícita.



Por otra parte, Francisco Lugo Silva “El Campe”, estudioso local del grafiti, destaca su gigantismo y proliferación en la década de 1990,<sup>48</sup> mientras que Lorenzo Encinas “Nicho Colombia”,<sup>49</sup> explica su nacimiento y evolución como estrategia de autodefensa frente a la progresiva criminalización de la juventud que empezó a operar desde la década de los ochentas; es decir, en función de la necesidad de anonimato juvenil frente a la identificación y acoso policiaco (contra la banda en general y contra los grafiteros en particular).

<sup>48</sup> Lugo Silva, Francisco. Entrevista realizada el 8 de septiembre de 2008, Monterrey, N.L.

<sup>49</sup> Entrevista con Lorenzo Encinas “Nicho Colombia”, Monterrey, Nuevo León, 12-II-09, se trata de un reportero y fotógrafo que investigó las bandas juveniles locales y conoce muy bien sus mundos de la vida.



“El Wylly de la Granja”, otro grafitero local, señala que los ganchos son figuras “tipo arañas”. Una metáfora visual o analogía del gancho realizada por una estudiante de medicina de la UDEM es la siguiente: semeja o recuerda un electrocardiograma, o la representación de los signos vitales del mismo; por extensión, puede ser considerado metáfora visual de uno de tantos pulsos vitales de la ciudad.



En nuestro caso, los ganchos llaman nuestra atención –a mitad de la década de los noventa- por su masividad, pero, sobre todo, por su coincidencia formal con las expresiones iconográficas rupestres de las tribus recolectoras cazadoras nativas de la región (rombos, espirales, círculos concéntricos, figuras humanas, astros).<sup>50</sup> Además, desde un principio, los apañes nos parecieron como una suerte de tatuaje efímero, pero recurrente, de individuos y bandas en la piel de la ciudad. En un segundo nivel las rayas pueden considerarse una especie de escritura musical: memoria escrita de música y fragmentos de canciones que alteran el silencio de la urbe; por extensión, las concebimos como fragmentos de una partitura que documenta las danzas de los grafiteros en las paredes de la ciudad.

<sup>50</sup> Ver evidencia comprobatoria de esta analogía sugerida, en el apartado “II.4. Representaciones personales, primitivas e históricas del grafiti”, de este mismo capítulo.



En menor medida, percibimos que los ganchos tienden a representar -formal e inconscientemente- los perfiles de nuestras montañas, especialmente, el cerro de la Silla; también nos parece que algunos apañes integran figuras de arpones, anzuelos y puntas de flecha, además de aletas de mamíferos marinos y peces: tiburones, ballenas, delfines.

Definitivamente, se podría profundizar en la lectura y explicación simbólica de los ganchos, ya sea a partir de sus propios tipos y motivos o recurriendo a algún marco conceptual específico como la sociosemiótica, el método comparativo o el análisis estructural. Sin embargo, desde los inicios de esta investigación, se planteó la lectura simbólica del grafiti desde una perspectiva fenomenológica y antropológica básica; de esta forma, cuando jugamos a dar o complementar explicaciones simbólicas del material, lo realizamos en función de la perspectiva de los actores y el modo en que experimentan y perciben el mundo.

### **II.3. Representaciones negativas del grafiti. Estigma y estereotipos.**

Es preciso enfatizar que las siguientes representaciones sobre el grafiti son predominantemente externas; es decir, de los no grafiteros sobre el fenómeno.

Uno de los más extendidos y recurrentes imaginarios acerca del grafiti es aquel que delimita su práctica a sujetos pobres y marginados; o, por lo menos, de estratos sociales bajos; otro, básico sobre el grafiti es el que lo concibe como marca de defensa y agresión individual o grupal del territorio; por ejemplo, como extensión simbólica de conflictos entre grupos opositores activos; tal es el caso del grafiti histórico local conocido como ganchos, reivindicado

como extensión de agresión territorial por grafiteros locales como el David de la banda Fox Power; también, las pintas y murales antagónicos del Ejército Republicano Irlandés y los grupos protestantes en Irlanda del Norte, así como los grafitis de militantes palestinos y brigadas internacionalistas en los territorios palestinos por Israel o en la muralla de Cisjordania. Otro imaginario recurrente, muy ligado al anterior, lo percibe en el sentido de expresión o huella básica de sujetos marginales o violentos, casi animales; casos recientes y paradigmáticos de esto último serían los grafitis de la delincuencia organizada, por ejemplo, los mensajes en aerosol que dejan los pistoleros del Cartel del Golfo frente a integrantes de los zetas, ejecutados y mutilados; o las pintas con amenazas y órdenes de ejecución que practicó recientemente el cartel de la línea, en Ciudad Juárez:

Ahora se nos hace normal que caigan muertos aquí y allá, al cabo los calificamos como involucrados y con eso justificamos que se lo merecían. Es triste admitirlo, pero la estrategia criminal está siendo más eficaz que la del Estado. La seguridad pública no es combatir a los cárteles, debería ser proteger a los ciudadanos. Si en México ya no se puede mantener un muro sin grafiti, ¿cómo pensar que se puede acabar con los grupos paramilitares?<sup>51</sup>

Otra representación de las pintas se deriva de su percepción como indicador fundamental de problemáticas urbanas; lo que incluye la representación del grafiti como arquetipo de contaminación e impureza, sinónimo de violencia y marcador negativo de hitos del paisaje urbano y de su arquitectónica en general. En este sentido, los grafitis se convierten hasta en símbolos de depreciación de bienes inmuebles o en indicadores negativos para la devaluación inmobiliaria, tanto de casas en particular como de sectores o colonias enteras:

Otro ejemplo es el Puente Atirantado, estrenado en septiembre del 2003, que luce con sus tirantes manchados y con grafiti en sus pasos peatonales interiores, aunque sin aparentes daños estructurales. Longoria aseguró que ahí son necesarios trabajos de

---

<sup>51</sup> “Cartas a El Norte / Un muro sin grafiti”, en: El Norte, 24-V-11, en: <http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx>

mantenimiento. No obstante, antes de su inauguración, se dijo que éstos no serían requeridos. “El mantenimiento (a la obra) será cero de cero, salvo la barrida, la trapeada y la pintura..., pero nada de prolongación ni de estiramiento de cables”, aseguró Óscar Bulnes, entonces Secretario de Desarrollo Urbano del Estado, el 21 de agosto del 2003, un mes antes de la inauguración.<sup>52</sup>

Recordemos que las representaciones sociales son guías para la acción, generan respuestas y desarrollo de productos y cosas; por, ejemplo, el imaginario del graffiti como problema arquitectónico ha generado variadas propuestas y respuestas de planificadores urbanos, constructores y autoridades; desde los proyectos antigrafiti de cero tolerancia hasta las pintas de murales como forma de mediación y domesticación del fenómeno; también, la recomendación de establecer “murallas verdes” como forma de inhibir las pintas, así como el desarrollo y comercialización de materiales variados antigrafiti:

CRIBLOCK es un sistema de muros ecológicos de celda abierta formado por piezas prefabricadas de concreto armado, no necesita de maquinaria pesada o especializada para la instalación, ya que se coloca de manera manual. Al no requerir de cimbra ni de tiempo de curado para el concreto, CRIBLOCK es el sistema más práctico en el mercado para reducir costos a comparación de las alternativas tradicionales. Desde 1981 opera la primera planta en Monterrey, donde se fabrican, diseña e instalan sus muros de contención para todo el territorio nacional. Beneficios:

- Valor estético por su integración al medio ambiente.
- Costo mínimo de mantenimiento por su característica “anti-grafiti”.
- Reducción de tiempo de construcción por ser piezas prefabricadas.
- Reducción de costos por emplearse cantidades menores de concreto y de mano de obra que las alternativas similares de muros de contención.
- Seguridad, ya que el proceso de fabricación de las piezas prefabricadas cuenta con estrictas medidas de control de calidad.
- Aplicaciones en agua por ser especialistas en construir muros diseñados con flujos constantes de agua.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> “Hacen obras... y las olvidan”, en: El Norte, 12-VI-11, en: <http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx>

<sup>53</sup> “Muros ecológicos de contención para proyectos vanguardistas”, en: El Norte, 31-V-11, en: <http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx>

Finalmente, existe un imaginario que suele concebir y explicar el grafiti en el sentido de símbolo o código anti sistema o revolucionario; especialmente anticapitalista; esto, especialmente desde las pintas del mayo francés. Claramente, se trata de una representación clásica y típica de las élites intelectuales y políticas conservadoras pero, también, de líderes de opinión socialistas y anarquistas (intelectuales, militantes); es decir, forma parte de un imaginario negativo desde la derecha política, pero positivo desde la izquierda:

Por el pájaro enjaulado  
por el pez en la pecera  
por mi amigo que está preso  
porque dice lo que piensa  
yo te nombro: libertad.

Te nombro en nombre de todos  
con tu nombre verdadero  
te nombro en cuanto oscurece  
cuando nadie me ve.

Escribo tu nombre  
en las paredes de mi ciudad  
escribo tu nombre  
en las paredes de mi ciudad.

Tu nombre verdadero  
tu nombre y otros nombres  
que no nombro  
por temor.<sup>54</sup>

Han comenzado a escucharse las voces agoreras del 2010. La historia mexicana -dicen- siempre llega puntual a su cita con la violencia. De ser así, 2010 no será sólo el año del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución sino el comienzo de una nueva conflagración. "Nos vemos en el 2010", advierten algunos grafiteros (...)

Los anarquistas suelen signar con aerosol una letra A dentro de un círculo. Han concebido el 2010 como el escenario de un ritual. Pero la historia no se rige por la magia ni

---

54 "Yo te nombro Libertad", canción de la cantante argentina Nacha Guevara, basada en un poema de Mario Benedetti.

la superstición. La historia es, sobre todo, construcción colectiva, construcción en libertad.<sup>55</sup>

El problema con los imaginarios y las representaciones es la unidireccionalidad y la falta de contextualización en que se pueden llegar a convertir; un imaginario planteado y defendido como explicación y verdad absoluta tiende a convertirse en dogma de fé que no nos permite ver al otro, a los otros; es decir, que se adapta a nuestra lecturas o las pre nociones que tenemos sobre las cosas del mundo. En consecuencia, nos aísla o ciega ante percepciones complementarias o diferentes del mismo. Su problemática es todavía mayor cuando las representaciones se convierten en hegemónicas, dominantes, sin margen para la comparación, el diálogo y la autocrítica; es decir, para el matiz y el cambio. En términos estrictamente visuales diríamos que la representación tiene un problema de focalización que se convierte en punto de vista excluyente.

#### **II.4. Representaciones positivas. Interpretaciones y exégesis básicas.**

En contraparte, tenemos una serie de percepciones sobre el grafiti que son antagónicas y, por lo tanto, complementarias, a la serie anterior. Sus principales características es que no son masivas sino de grupos específicos.

En primer lugar, aquella que lo concibe como un componente de identidad de la juventud moderna, especialmente la urbana; esta representación no se limita sólo a ciertas tribus urbanas como las derivadas o asociadas al hip hop, porque incluye la percepción de la práctica del grafiti como una suerte de rito de paso entre niños y adolescentes.

En segundo término, se percibe al grafiti como paradigma de expresión artística y símbolo del arte popular contemporáneo; es decir, se lee como puente o vínculo del arte callejero con el arte moderno y las bellas artes; consecuentemente, se erige en signo del hombre cotidiano, de la

---

55 Krauze, Enrique, "Historia con aerosol", en: El Norte, 04-X-09, en: [http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoArtCom.aspx?DocId=1048955&catalogo=ArticulosGC\\_Norte](http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoArtCom.aspx?DocId=1048955&catalogo=ArticulosGC_Norte)



gente de la calle. En este orden de ideas, se percibe al fenómeno como uno de los lenguajes (líneas evolutivas) del arte contemporáneo:

Rubio presentará este viernes la muestra “Buscando lo poético en la pintura, del siglo 15 al grafiti”, en el edificio Losoles.

Su trabajo consistió en recorrer varios de los museos más importantes del mundo en donde retrató 2 mil pinturas de las que seleccionó el fragmento que más emoción le transmitía: el rostro, las manos, el paisaje o algunas pinceladas abstractas (...)

La idea del historiador de arte es presentar tres imágenes sobre un mismo tema, incluso tomadas con el mismo ángulo, para mostrar las semejanzas y diferencias entre la pintura de cinco siglos.

Para presentarlas, Rubio las dividió en subtemas como la mística dentro de la pintura, la pintura abstracta, el retrato, el cuerpo humano, las manos, las telas, la naturaleza muerta, el paisaje, la mujer, el grafiti y las historias.<sup>56</sup>

Para el joven regiomontano Luis Daniel Ramírez Guzmán, su autorretrato “Plasmando mi destino” es toda una metáfora de su vida. La obra lo muestra a él pintándose a sí mismo, como una forma de ir completándose. Esa metáfora y ese arte tienen hoy un escaparate internacional: París. Ramírez Guzmán, estudiante de preparatoria de 17 años y ex grafitero, exhibe desde ayer su obra en el Instituto de México en París como parte de la muestra “Sixième Mexique Peinture Contemporaine Grupo Reforma” que fue inaugurada ayer con la presencia del Embajador de México en Francia, Carlos de Icaza. La Sexta Muestra de Arte Grupo REFORMA presenta 15 pinturas: las tres ganadoras del primer lugar en los certámenes convocados por EL NORTE, en Monterrey; REFORMA, en la Ciudad de México, y MURAL, en Guadalajara, y las 12 obras que obtuvieron mención honorífica en estas ciudades. “Es una realización importante para mostrar a los talentos mexicanos. Es la sexta edición y es cada vez mejor. Vemos que México es un pueblo de artistas”, comentó De Icaza durante la inauguración (...)

---

<sup>56</sup> “Busca esencia poética de 2 mil obras de arte”, en: El Norte, 4-V-11, en: <http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx?ValoresForma=1066038-325>, grafiti

Ramírez Guzmán, conocido como “Dazer”, su seudónimo en el mundo del grafiti, donde se inició a los 14 años en el manejo de los colores y las creaciones, señaló la intención de “Plasmando mi destino”, obra ganadora del concurso en Monterrey. “Es una metáfora de mi carrera y de mi vida que apenas está llenándose, pintándose”, explicó. Admirador del surrealismo, el hiperrealismo además del arte urbano que ha practicado, “Dazer” ya ha estado en talleres artísticos en Alemania y en España gracias a otros concursos de pintura que ganó. “Entré a este concurso por un amigo que me incitó a hacerlo. Es el de mayor prestigio que he ganado y me anima a proseguir”, dijo (...)

El artista contó que en su familia sólo su abuela tenía gusto por la pintura y que tiene entre sus planes estudiar arte en Europa al terminar su último año de preparatoria en el Centro Internacional de Sistemas Computacionales. “París o Londres me gustarían, o entonces Nueva York”, comentó el joven que combina la preparatoria por la mañana y el arte por la tarde en el taller ART, en el Barrio Antiguo.<sup>57</sup>

Contradictoriamente, este imaginario sobre el grafiti como paradigma del arte popular contemporáneo se construye a inicios del siglo XX con el desarrollo de vanguardias artísticas europeas que reivindican al grafiti como una suerte de primitivismo, por oposición o complemento a la modernidad y racionalidad en el arte; esto, desde el pintor francés Dubuffet hasta el artista callejero Banksy. Por ejemplo, en la primera mitad del siglo XX se llevaron a cabo registros fotográficos del grafiti existente en los muros de la capital francesa. Entre los trabajos más conocidos tenemos el del fotógrafo Brassai (1899-1984), quien publicara durante 1933 fotografías del grafiti parisino en la revista surrealista *Minotaure*, junto con un texto titulado *Du mur des cavernes au mur d'usine* (Del muro de las cuevas al muro de las fábricas).<sup>58</sup>

Una tercera representación positiva sobre el grafiti corresponde a su lectura como un código o sistema de comunicación simple o complejo. En este sentido, el grafiti se presenta como un sistema de lectura y escritura que alfabetiza e informa; en consecuencia, se reivindica

---

<sup>57</sup> Delgado, Mónica, “Tiene escaparate su arte en París. Joven regio exhibe en el Instituto de México en París su obra ganadora”, en: *El Norte*, 13-VII-11, en: <http://www.elnorte.com/vida/articulo/1270346/>

<sup>58</sup> Varios autores, *Juan Dubuffet o el idioma de los muros*, Fundación Luis Seoane, Fondation Dubuffet, Círculo de Bellas Artes, ediciones exposiciones, 2008, Madrid, pp. P. 29, 159.

como una expresión que posibilita e incentiva el diálogo y la intertextualidad. Esto es claro en la auto denominación de los grafiteros como writers-escritores y la adopción del concepto por analistas del fenómeno de diversos países y continentes:

El grafiti no es una maraña de rayones sin sentido, es una forma de expresión. La única que le queda a un extensísimo sector de jóvenes regiomontanos. En el caso de las pandillas, las pintas tienen una función comunicativa muy importante. Un investigador social puede saber a través de ellas cuántas y cuáles bandas existen, qué tan importantes es cada una, cuál de ellas tiene más poder, de qué carácter son, e incluso algunas de sus aficiones. Para los chavos el código es mucho más claro: llega a decirles si el Güicho regresó del otro lado, si los Mafer están entrados con los Kalkos, si los Dragones ya extendieron su territorio. La barda es el escenario de la vida en pandilla.<sup>59</sup>

También, en proyectos y obras longitudinales como Acción Poética, del poeta local Armando Alanís:

Él ha asumido el ejercicio de pintar bardas con fondo blanco y letras negras como un proyecto de vida, que inició en junio de 1996 y lleva ya 5 mil 500 bardas intervenidas.

El escritor, de 42 años, sabe que su marca registrada dejó de ser suya hace mucho, pues hay varias bardas con las mismas características e incluso firmadas por “Acción Poética” que no las ha hecho él. Las redes sociales han sido un detonante para este ejercicio literario. “El movimiento a partir de hace unos cuantos años, con las redes sociales, se masificó más de la cuenta. Estoy impresionado porque jamás, nunca he subido ni una foto en la red y hay muchas páginas en Facebook. Hay un club de fans que está subiendo fotos de las bardas, también hay una cuenta de Twitter”, refiere Alanís. También existe “Acción Poética Montevideo”, en Uruguay, que sale en grupo a pintar bardas.

Recientemente han surgido peticiones peculiares como el pintar una barda dentro de una residencia, en Chipinque. Alanís sigue listo con sus botes de pintura, recorriendo la

---

<sup>59</sup> Pérez Duarte, Mariana, “El grafiti, cicatriz de la ciudad negada”, trabajo de la licenciatura en Letras Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, inédito facilitado por la autora.

Ciudad siempre alerta para detectar futuros espacios. “La poesía es de quien la usa y el asunto no es quién escribió el verso, ni quién escribió la barda, la acción poética es de quien la lee”.<sup>60</sup>

Obviamente, no todos los grafiteros son chavos banda. Armando Alanís y Prozac son una clara excepción. Con el objetivo de llevar la poesía a la calle para “sensibilizar” a la gente, Alanís ha llevado a la calle su poesía. Por su parte, el misterioso Prozac tapiza la ciudad con frases luminosas de Benedetti o Vallejo, y frases oscuras, posiblemente suyas, cuyo fondo muchas veces no alcanzamos a tocar. Ambos se han convertido en los héroes de muchos de nosotros. Podría decirse que, en general, estas dos firmas son aceptadas por la comunidad. Sin embargo, ninguno de los dos casos deja de ser grafiti. Ambos son responsables por contaminación visual, daños en propiedad privada, vandalismo, etc. ¿Por qué, entonces, no los repudiamos como a los otros rayadores? Muy fácil: porque entendemos lo que dicen. Utilizan signos que nos son familiares, hablan de situaciones que conocemos en los términos que conocemos y sus mensajes se inscriben en un contexto que también compartimos.

El otro grafiti, en cambio, no tiene nada que ver con nosotros, utiliza signos que no entendemos, refleja una realidad que no es es totalmente ajena porque la sociedad regiomontana se niega a asimilarla. Es constantemente rechazada y reprimida por medios masivos de comunicación, corporaciones policíacas, programas de gobierno y demás actores del discurso oficial. Es como si la ciudad se hubiera arrancado una parte y el grafiti fuera la cicatriz que le ha quedado.<sup>61</sup>

El grafiti como sistema de comunicación tiene un subsistema que funciona como código de historia y memoria alternativas; esta idea de la trascendencia temporal está implícita o explícita desde la raya más simple de la antigüedad hasta el mural o la intervención específica más compleja, generalmente derivadas o vinculadas al mundo del grafiti. Por ejemplo, en un artículo

---

<sup>60</sup> Zambrano, Lourdes, “Regala poesía de brocha gorda”, en: El Norte, [http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx?ValoresForma=1053627-325\\_Armando+Alan%u00eds](http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx?ValoresForma=1053627-325_Armando+Alan%u00eds), 21-III-11. Actualmente, la idea central y práctica de Acción Poética se están replicando en ciudades de Argentina; por ejemplo, durante el 2012 estuvo muy activa “Acción Poética Tucumán”.

<sup>61</sup> Pérez Duarte, Mariana, Idem.

sobre grafiti en Israel, las autoras remarcan que, rayar en las paredes, puede ser visto como una forma secular y popular de duelo. Además, en casos como el del asesinato del primer ministro israelí Yitzhak Rabin (4-XI-95) el sitio del grafiti se transforma en parte integral de la estructura simbólica del espacio público (un monumento). El lugar del asesinato crea un vínculo entre la geografía y la historia, el medio ambiente y la cultura, el paisaje y la memoria, el mito y la vida diaria; se convierte en un lugar de reunión para la conmemoración del héroe y el evento trágico.<sup>62</sup>

La función mortuoria del grafiti en su vertiente de sitio de memoria y luto es una dimensión histórica y global del fenómeno. Se encuentra en múltiples latitudes y tiempos, incluyendo toda el área metropolitana de la ciudad de Monterrey. En el universo de los escritores de grafiti dicha función mortuoria se puede rastrear en muchas obras de arte callejero reproducidas y comentadas en páginas de internet; la mayoría de las cuales se realizan en honor a compañeros o amigos muertos, por lo que pueden ser consideradas epitafios que pasan de la pared a las pantallas de la red mundial. Es decir, el dolor comunitario, los rituales de duelo y las formas singulares de monumento forman parte de ciertos tipos de grafiti, independientemente de que los mismos estén vinculados a grandes hechos o la muerte de personajes relevantes, poderosos. En este orden de ideas, el texto reseñado puntualiza que, incluso entre las pandillas de Estados Unidos, rendir honores a los camaradas caídos es una de las funciones del grafiti.<sup>63</sup> Por ejemplo, de la colonia Independencia, recopilamos un testimonio sobre este tipo de manifestaciones, se trata del caso de una serie de retratos realizados por grafiteros, en memoria de jóvenes y niños muertos en las calles de la zona:

Y le dijeron a mi papá que si no gustaba que le pintaran la pared, algo que él quería... y dijo mi papá: “Me gustaría que pintaras a mi hijo”, [y le contestaron:] “¿A tu hijo?”

[Mi hermano] tenía dos días de muerto [y mi papá les dijo:] “Si quiero que me dibujes a mi hijo”, quería que lo dibujaran en la sala, adentro de la sala... Y luego ya

---

<sup>62</sup> Klingman, Avigdor and Ronit Shaleva, “Graffiti: Voices of Israeli Youth Following the Assassination of the Prime Minister”, en: Youth Society Vol.32 No. 4, June 2001, pp. 403-420; versión en línea: <http://yas.sagepub.com/cgi/content/abstract/32/4/403>, 22-X-09. Los investigadores son profesores de la Facultad de Educación en la Universidad de Haifa, especializados en el luto y el dolor; así como en programas de prevención, planeación en crisis de intervención, estrés postraumático en niños y adolescentes, afrontamiento y resiliencia.

<sup>63</sup> Idem, p. 405.

hablaron mis hermanos: “Bueno, si quieres que te lo dibujen que te lo dibujen en donde él vivía”, porque él vivía en la segunda planta... [Entonces] de una foto... Sacaron la imagen de una foto...

Y dibujaron [también] al niño que mataron en la esquina, primero dibujaron una virgen y luego dibujaron a mi hermano, en mi casa, lo pintaron por dentro.<sup>64</sup>

## II.5. Representaciones personales, primitivas e históricas del grafiti.

Screw comenta: “Hay varias historias. Me han invitado a comer a sus casas, me llevan agua los vecinos, me han invitado a pintar en su casas, pero lo que recuerdo en este momento es la vez en que llegó un repartidor y me dijo: 'Estoy harto de repartir chingaderas, ¿¡qué tal se gana de rotulista!?!'. Alentándolo, le dije que siguiera de repartidor.”

“Y bueno, en otra ocasión, una niña pasó cuando pintaba y le dijo a su papá: '¡¡¡qué padre, mira!!! ¡¡¡Vamos a tener una ballena cerca de la casa!!!'. El papá no miró y le jaló el brazo para que siguiera caminando. Creo que esa fue la más impactante”.<sup>65</sup>

Nosotros consideramos que –en la medida de lo posible- las representaciones deben de ser comparadas y contextualizadas, situadas en una línea mínima de tiempo que permita ver sus cimientos y resortes. Bien analizados los imaginarios, pueden ser refuncionalizados o desarticulados, según sea el interés o necesidades de la gente. En este sentido es importante la genealogía de las representaciones analizadas, ya sean propias o ajenas. Es el ejercicio que a continuación realizamos con una de las representaciones positivas del grafiti, aquella que lo vincula con la historia y memoria primitiva de la humanidad, o de algunos pueblos de la tierra.

A principios de la década de los noventa (1992-1994) iniciamos una serie de trabajos etnohistóricos sobre las tribus recolectoras cazadoras de la región Noreste como parte de nuestros estudios sobre tradición oral de herencia indígena en Nuevo León. En estos trabajos empezamos a documentar información acerca de los petro grabados y las pinturas rupestres de los habitantes primitivos de la zona. Referimos este antecedente porque nuestro primer interés en el tema proviene, de la lectura de similitudes formales, entre motivos de la iconografía arcaica del noreste de México y algunos trazos del grafiti local conocido como ganchos; por ejemplo, la

---

<sup>64</sup> López, Cristóbal y Nydia Prieto, “Nuevas y viejas formas de hacer ciudad: marcadores audiovisuales del paisaje en la colonia Independencia, Monterrey, Nuevo León”, en: Cuadernos de Arquitectura y Asuntos Urbanos, Núm. 1, Facultad de Arquitectura, UANL, 2012.

<sup>65</sup> Tomado del blog “Pérdida en el súper”, de Villarreal, Issa, en <http://issa.nmtu.org/arte-urbano-mty/mapa1.html>, 12-X-12.

recurrencia –en ambos- de formas espirales y círculos concéntricos, astros (sol, luna), líneas quebradas, rombos, figuras humanas y de animales.



**Espirales. 1. Félix U Gómez y Tapia, 2. Concretograbado en Hualahuises, Nuevo León, 3. Conjunto de espiraloides, área metropolitana de la ciudad de Monterrey**

Esta lectura inicial estaba delimitada por intereses profesionales y personales, pero no deja de ser una veta que puede explorarse a futuro; sobre todo, en lo que respecta a posibles análisis comparativos y el por qué de la recurrencia (o convergencia) de ciertos motivos formales en ambos sistemas simbólicos.<sup>66</sup>



**Luna-estrella, Av. Paseo de los Leones, Colonia Mitras, 2. Sol-Símbolo 1, Colonia de Ciénaga de Flores, N.L. 3. Luna con calca de vampiro, Monterrey centro**

En este orden de ideas es preciso referir que las sociedades aborígenes del actual noreste de México tuvieron una gran producción de gráfica rupestre; por ejemplo, en un sólo sitio de Nuevo León (Boca de Potrerillos, Mina, N. L.) se llegaron a contabilizar miles de símbolos grabados en la piedra. Este patrimonio cultural es casi desconocido porque la reciente vocación comercial e industrial de nuestra zona da prioridad a lo rápido, lo bonito y lo nuevo, frente a lo viejo, lo bello y lo trascendente; también, porque especialistas como los antropólogos e historiadores han

<sup>66</sup> Cfr. Patterson, Alex. *A Field Guide to Rock Art Symbols of the Greater Southwest*. Boulder: Johnson Books, 1992; Viramontes, Carlos, Ana María Crespo Oviedo, and Rosa Brambila Paz. *Expresión y memoria: pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999; González Arratía, Leticia. *La arqueología de Coahuila y sus fuentes bibliográficas*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999; Murray, William Breen. *Arte rupestre del noreste*. Monterrey, México: Fondo Editorial de Nuevo León, 2007; Gutiérrez Martínez, M. de la Luz, and Justin Hyland. *Arqueología de la sierra de San Francisco: dos décadas de investigación del fenómeno Gran Mural*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

privilegiado por décadas el estudio y difusión de las culturas prehispánicas sedentarias del centro y sur del país frente a la cultura arcaica de las sociedades nómadas del norte.



**Venada preñada en esquina del centro de Monterrey, 2. Jaguar y Venado, 3. Venado y conejo<sup>67</sup>**

La metáfora del grafiti contemporáneo, como línea evolutiva del arte prehistórico es un lugar común entre los practicantes y estudiosos del fenómeno tanto a nivel local como global. Aparece, de hecho, en las primeras referencias documentales sobre el tema y en diversos testimonios recopilados entre jóvenes grafiteros (mediante entrevistas o diálogos informales). Por ejemplo, en la primera mitad del siglo XX se llevaron a cabo registros fotográficos del grafiti existente en los muros de la capital francesa. Entre los trabajos más conocidos tenemos el del fotógrafo Brassai (1899-1984), quien publicara durante 1933 fotografías del grafiti parisino en la revista surrealista *Minotaure*, junto con un texto titulado *Du mur des cavernes au mur d'usine* (Del muro de las cuevas al muro de las fábricas).<sup>68</sup> De hecho, podemos enmarcar esta relación, como parte de los encuentros y vasos comunicantes existentes, entre el arte plástico del siglo XX y el arte primitivo (El primitivismo); interacción que ha sido bien estudiada y documentada tanto a nivel de obras individuales como colectivas.

En una dimensión contemporánea y regional podemos referir a Ernesto (“El Duende”),<sup>69</sup> grafitero de Parral, Chihuahua, quien ante la pregunta ¿Por qué crees que la raza raya en las calles, qué la motiva? contesta seguro que el grafiti surge desde la época prehistórica debido a la necesidad que tiene el hombre de expresarse, de dejar huella: “Es lo mismo, las pinturas rupestres y el grafiti, nadamás cambian algunas cosas como el paisaje, la gente y las herramientas para hacerlo pero es lo mismo... O muy parecido”.

<sup>67</sup> Estas obras son de CREW, Julio Colombias, y los de la EFE; la 1 y 3 están situadas en el centro de Monterrey. Las fotografías son de Minerva Liliana Canizales Hernández y Cynthia Lizbeth Camacho Saldivar, Julio Colombias (Cisneros) y Emerich Arturo Ruiz Medina.

<sup>68</sup> Varios autores, Juan Dubuffet o el idioma de los muros, Fundación Luis Seoane, Fondation Dubuffet, Círculo de Bellas Artes, ediciones exposiciones, 2008, Madrid, pp. P. 29, 159.

<sup>69</sup> Ex grafitero de Parral, Chihuahua ahora radicado en Ciudad Juárez. Actualmente es maestro y director de una escuela primaria en esa ciudad. Entrevistado en Parral, Chihuahua, en diciembre de 2009.





**Grafitis de Parral, Chihuahua**

Incluso para algunos arqueólogos la pintura rupestre es la expresión cultural -análoga al grafiti- más antigua de la zona; es decir, forma parte en una serie de líneas temporales de larga duración:

El grafiti moderno es un gran problema para los que intentan conservar el arte rupestre, pero marca los lugares en el paisaje contemporáneo como una vez lo hicieron las inscripciones prehistóricas. Es decir, existe una dimensión etnográfica del arte rupestre, en la cultura moderna; pero, indudablemente, algunos de los grafitis contemporáneos se convertirán en un arte rupestre del futuro. Grafiti, inscripciones históricas y arte rupestre prehistórico, son expresiones que derivan de diferentes momentos, en una misma línea de continuidad. Sus similitudes y diferencias residen en cómo cada una marca el lugar significativo a esa era y qué cambios en el paisaje han sucedido a lo largo del tiempo.<sup>70</sup>

También entre grafiteros y especialistas existe una representación complementaria sobre el grafiti, aquella que lo percibe como arqueología simbólica del porvenir, o parte de una arqueología viva, contemporánea; esto, en el sentido de que sus trazos y colores, así como los soportes sobre los que se marcan, son evidencia simbólica y material para el futuro.

---

<sup>70</sup> Murray, "Marking Places", 2003, artículo inédito en inglés, proporcionado por el autor. En el caso de Mina, Nuevo León y áreas vecinas se han documentado grafitis coloniales, decimonónicos y revolucionarios sobre pintura rupestre y petrograbados; también, desde luego, pintas contemporáneas en los alrededores y sobre dichos sitios.

La relación o encuentro entre arte rupestre y artes plásticas contemporáneas tiene, incluso, una obra maestra de cine con la producción “Bajo California: El límite del tiempo”.<sup>71</sup> En esta película se traza el viaje de un artista visual méxico-americano rumbo a la Sierra de San Francisco, en Baja California Sur. Damián Ojeda, el personaje central, va en busca de la tierra y la gente de su madre, de sus ancestros, así como de las famosas pinturas rupestres de la zona y las historias de sus creadores bajo la siguiente consigna: “Vaya a ver las pinturas, le van a cambiar la vida...” En el trayecto va realizando intervenciones (instalaciones efímeras) con elementos del paisaje, por ejemplo, espirales y figuras varias con piedras y huesos de ballena, hasta que finalmente llega al sitio de las pinturas murales y plasma el contorno de su mano con pintura de color rojo y negro.<sup>72</sup>

Actualmente, en Monterrey existen colectivos que reelaboran motivos de la gráfica prehistórica norteaña como eje explícito o implícito de su propuesta creativa (CREW, los de la EFE); también, individuos que incorporan componentes del arte rupestre en piezas ocasionales o en murales (Julio Colombias). Sin embargo, años antes de que estos artistas callejeros sintetizaran y asumieran estas influencias del tiempo largo, existió “grafiti primitivista” en la ciudad; por ejemplo, la iconografía vinculada a los ganchos referida al principio de este apartado o imágenes como la del pez tiburón de la serie fotográfica siguiente. En nuestro registro y percepciones personales tenemos bien grabada la silueta de un tiburón que estaba grafitada en la barda interior de un estacionamiento del centro de Monterrey; se trataba de un escualo de grandes dimensiones que abarcaba toda una pared, estaba delineado en sus contornos de forma básica con un trazado de líneas cruzadas y quebradas que semejaban lo que en arte rupestre global se conoce como “estilo rayos X”; es decir, la imagen parecía representar el esqueleto del animal o su anatomía interna. A finales del milenio pasado -o en los primeros años de este- pasamos en un camión y vimos rápidamente este grafiti, sin embargo, cuando intentamos volver con calma para fotografiar el tiburón a la vista ya no estaba ni la figura, ni la barda interior que la soportaba, habían cerrado el estacionamiento y construido un nuevo edificio. En este caso lo que más nos sorprendió fue el motivo gigante de un animal marino tan lejos de la costa ¿Cuáles serían los motivos de su creador, por qué elegiría ese animal en dicho espacio? en un momento

---

<sup>71</sup> Bolado Munoz, Carlos, Salvador Aguirre, Damián Alcázar, Jesús Ochoa, Gabriel Retes, Claudette Maille, Fernando Torre Lapham, and Angel Norzagaray. *Bajo California: El limite del tiempo*. México: Quality Films, 2005.

<sup>72</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=6ikYna3MUI0&list=PLF82B6007C46BDC15&index=17&feature=plpp\\_video](http://www.youtube.com/watch?v=6ikYna3MUI0&list=PLF82B6007C46BDC15&index=17&feature=plpp_video), <http://www.youtube.com/watch?v=0F0BwKFSMBU&feature=relmfu>

en que la ciudad estaba tapizada de ganchos. En retrospectiva, esa pieza la consideramos como una transición entre el oleaje de rayas que inundó la ciudad durante un tiempo y la marea de murales que en años recientes la desborda.<sup>73</sup> Afortunadamente, en julio del 2012, nos tocó conocer al creador de esta pieza, durante el evento Callegenera, se trata del David, ex integrante de la banda Fox Powers.<sup>74</sup> En una de sus intervenciones este grafitero contó sus motivaciones y parte de su historia como escritor callejero, deslindándose de otros tipos de grafiti desarrollados también en la localidad; incluso, aclaró que el también llegó a participar en un concurso de murales del municipio de Monterrey, ganando el primer lugar, pero que nunca abandonó sus motivos y estilo inicial, los ganchos, para convertirse en muralista; afirmó: “Lo que si, rayé varias veces un tiburón gigante en el mero centro de Monterrey, por la calle de Reforma”. Al final de evento le pregunté por qué dibujar un tiburón y me respondió: “Porque son animales muy territoriales y agresivos, como era yo en esa época.”

Con esta última anécdota deseamos remarcar que siendo el grafiti una expresión plástica compleja tiene múltiples caminos evolutivos. Existe, claramente, un patrón de cambio de grafiteros en muralistas, que tuvo su primera gran expresión –a nivel local- en el programa Haciendo Esquina, del municipio de San Nicolás de los Garza (1990).<sup>75</sup> La negociación de espacios urbanos, con jóvenes banda, por medio de talleres de artes plásticas tuvo tanto éxito que la experiencia de Haciendo Esquina se ha replicado, hasta el presente, en toda el área metropolitana. De hecho, en los últimos años, la ciudad de San Nicolás ha retomado como eje de su trabajo juvenil los proyectos con grafiteros y muralistas.<sup>76</sup> Es claro también que, desde el universo de los estudios de artes plásticas formales, hay grupos de jóvenes que se vuelcan al trabajo mural, o entran y salen del mismo. Sin embargo, también hay muchos grafiteros que de forma individual y callejera rechazan la conversión del grafiti en murales; incluso, hay artistas callejeros que aprovechan el prestigio de la pieza muralística para realizar pintas ilegales, como es el caso del colectivo conocido como los de la F.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> No recordamos exactamente si por Diego de Montemayor o Carvajal y de la Cueva, entre las calles de Reforma y la Calzada Madero.

<sup>74</sup> Ver nota 46.

<sup>75</sup> Entrevista con Benito Torres Escalante, sociólogo y coordinador de ese programa; Monterrey, 29-XI-10.

<sup>76</sup> Ver las siguientes notas: “Cambia chavo grafiti por pincel”, en el Norte, Monterrey, 15-Jun-2010, en: <http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx>; también: “Su autorretrato lo llevará a París”, Lourdes Zambrano, en el Norte, Monterrey, 17-May-2011, en: <http://www.elnorte.com/vida/articulo/1250535/>

<sup>77</sup> Para un buen trabajo sobre el grafiti, en el centro de Monterrey ver el anexo 3.



**1. Pez-tiburón, Av. Colón; 2. Ballena, calle de Ruperto Martínez; 3. Tiburón-ballena, Barrio Antiguo**

Hay otros componentes en los que convergen el sistema iconográfico rupestre de los pueblos primitivos y el sistema grafiti contemporáneo. El más evidente y significativo para el caso de nuestro trabajo es el socio espacial. La importancia de ambas expresiones como parte de la geografía cultural vivida de sus creadores, del paisaje sonoro ritual, o vivencial. Pero, antes de profundizar en ésta relación entre geografía y símbolos, realicemos una breve introducción a la importancia del espacio y el territorio para las culturas del norte.

Para empezar, los fundadores de la nación mexicana refieren dos emplazamientos míticos sobre su origen: Aztlán (Lugar de las Garzas) y Chicomóztoc (Lugar de las Siete Cuevas); el mito mexica refiere una peregrinación o migración ritual del norte al sur que busca un sitio cuyo emblema es el águila devorando a la serpiente. El símbolo de la nación mexicana (en el centro de su bandera) rememora el sitio donde los mexicas hallaron dichos animales y el fin de la migración originaria.<sup>78</sup>

Otro caso bien conocido de un sistema geográfico, mítico e iconográfico es el de los Wixarika (Huicholes), quienes estructuran su vida religiosa en función de cuatro sitios sagrados y el consumo de peyote. Desde tiempos precolombinos los huicholes emprenden un viaje a Wirikuta (Real de Catorce) para obtener esta cactácea; recuerdan, así, el viaje originario y vital que dirigió el dios del fuego Tatévari hacia el país sagrado de Wirikuta, cerca de Real de Catorce, San Luis Potosí. Otra peregrinación huichola viaja, ocasionalmente, a la Huasteca nuevoleonense para cumplir rituales diversos: ofrendas, mitotes y sacrificios; en las primeras entradas de esta última se hablaba también de rememorar parte de la cosmogonía, Wixarika, pues consideraban los picachos de la zona como lugares donde quedaron petrificados los dioses después del mítico diluvio “raíz del mundo”:

<sup>78</sup> Cfr. Temor al águila entre los Nahuas de la Sierra Norte de Puebla contemporáneos (como símbolo del poder político militar azteca) y de las reverencias y puertas que se le abrían a Humboldt, entre los Tarahumaras, cuando el sueco les mostraba a los indígenas unas cartas firmadas por Porfirio Díaz “Con sólo ver el sello lo dejaban pasar”.

Este es el fin de nuestro viaje, antes habíamos visitado San Luis Potosí, Jalisco, Durango y Nayarit. Y aquí es donde descansan las almas de nuestros dioses, el dios de la lluvia, del fuego y del agua”, indica [el chamán]... Para ellos, el Cañón de Guitarritas es el estómago del mundo, donde subió el dios del agua y se convirtió en roca.<sup>79</sup>



**Pasos labrados. Las huellas y símbolos del origen y desplazamiento mexicas, Historia Tolteca Chichimeca<sup>80</sup>**

Los paisajes simbólicos y los recorridos míticos, así como la idea del camino y del caminar son importantes para muchos pueblos indígenas norteamericanos; por ejemplo, en Estados Unidos y Canadá existe una tradición oral en torno al “Camino rojo” como vía real y espiritual del comportamiento y las tradiciones nativas.<sup>81</sup> Además, en las representaciones rupestres hay una figura que aparece en toda Norteamérica: Kokopelli,<sup>82</sup> personaje mítico que solía grabarse o pintarse caminando y tocando una flauta, así como con una joroba en la espalda que representa los sacos de semillas y las canciones que portaba. Según mitos nortños como los de los Hopi, Kokopelli es un caminante que anuncia el cambio de estaciones, especialmente la llegada de la primavera. Es también un espíritu de fertilidad y comunicación para los nativos del suroeste de Estados Unidos: travieso, viajero, curandero y contador de historias; por ejemplo, en uno de los

<sup>79</sup> Guerrero, Vicente, “Monterrey les llama para su mágica cita”, en: *El Norte*, 7-VI-1997, p. 4-D. Este último es un caso de “invención de la tradición” apuntalado por grupos indigenistas New Age y funcionarios de Santa Catarina; Cfr. Durin, Séverine y Alejandra Aguilar Ros, “Regios en búsqueda de raíces prehispánicas y wixaritari eculturísticos”, en: Durin, Séverine. *Entre luces y sombras: miradas sobre los indígenas en el Área Metropolitana de Monterrey*. México, D.F.: CIESAS, 2008. pp. 255-297.

<sup>80</sup> Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes, and Luis Reyes García. *Historia tolteca-chichimeca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989; pp. 11, 13, 28.

<sup>81</sup> Ver película: *El Guardián de los sueños y la idea del caminar Cherokee*, en la película *Árbol Pequeño*.

<sup>82</sup> En el norte de México aparece, por ejemplo, en Durango. Cfr. Owusu, Heike. *Symbols of Native America*. New York: Sterling, 1999, pp. 32-33.

mitos se narra que viajaba de aldea en aldea trayendo el cambio de invierno a primavera, derritiendo las nieves y trayendo la lluvia para propiciar las cosechas.<sup>83</sup>

Existen unos cuantos pueblos indígenas del norte de México que incorporan la idea o metáfora de ser parte de la tierra y recorrer el territorio como componente básico de identidad; es decir, para quienes caminar es consubstancial. Así, tenemos para el Noroeste, en Sonora: Macurawe (Guarijío): Los que agarran la tierra; O'oba (Pima): Los que se están yendo; Conca'ac (Seri); Tohono o'otham: La gente del desierto; los Seris se llaman a si mismos Conca'ac, lo cual quiere decir en su lengua "La gente"; aunque el término Seri significa "El que de veras corre aprisa" en lengua Opata y "Hombres de la arena" en yaqui.<sup>84</sup> Mientras que en el centro norte habitan las montañas de Chihuahua los Raramuri: Gente de pies ligeros; y, en el Noreste, en Coahuila, Los Kikapu: Los que andan la tierra.<sup>85</sup>

En el caso de Nuevo León algunos nombres de las tribus originarias remiten a características del territorio y/o a algún emplazamiento o componente específico del terreno; es decir, tienen un correlato natural y socio espacial; por ejemplo: Aguimaniguara: Gente que anda a orillas del río, Aiuniguira: Cerrito agujerado, Ayaguara: Venado, Ayanguara: Monte sin espinas, Ayirañiguara: Monte grande, Camaniguara: Monte alto y espeso cargado de ramas, Pantiguara: Tierra Colorada, Pelicaguara: Piedras coloradas, Upahuiguaras: Ciénaga o carrizal, Xinipiguara: Matorrales chiquitos.<sup>86</sup> Es probable que, en ciertos casos, estas denominaciones tribales correspondieran a relaciones de identidad sagradas, ancladas en componentes específicos de la vida animal y vegetal o en componentes del paisaje, como se ha podido sugerir y demostrar en algunos trabajos etnohistóricos y arqueológicos.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Kokopelli>; Cfr. "La Gran Chivera", Cabrito Vudu.

<sup>84</sup> Consejo Nacional de Fomento Educativo (Mexico), Sinaloa (Mexico: State), y Encuentro Regional de Tradición Oral y Cultura Popular. Cultura y tradición en el noroeste de México. México, D.F.: Consejo Nacional de Fomento Educativo, Dirección de Programas y Desarrollo Educativo, Subdirección de Desarrollo, 1992. p. 18.

<sup>85</sup> Ver: "En círculos, los que andan por la tierra, nación Kikapu de Coahuila-Texas-Oklahoma", en: [http://www.youtube.com/watch?v=0vIqjcNz3QU&feature=channel\\_video\\_title](http://www.youtube.com/watch?v=0vIqjcNz3QU&feature=channel_video_title); también: "El Gran Misterio: Mito kikapu. Origen de los pueblos de la tierra", en: <http://www.youtube.com/watch?v=i0Gf0u2z4xs&feature=related>

<sup>86</sup> Fuente: Zavala, Silvio Arturo. *Entradas, congregas y encomiendas de indios en el Nuevo Reino de León*. [Sevilla]: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

<sup>87</sup> Ver: López Carrera, Juan Cristóbal. *El acoso de la sombra: rastreo histórico y etnográfico del venado en el noreste de México*, o "no se debe cazar por vicio". San Pedro Garza García, N.L.: [s.n.], 2001. Ver especialmente el capítulo V, en el que se aborda a la tribu de los Venados de Nuevo León, Coahuila, Tamaulipas y Texas

La información etnohistórica y la etnografía comparada han demostrado la importancia del arte rupestre como marcador socio espacial de los pueblos primitivos; es decir, el grabado y la pintura arcaicas son componentes de sistemas mitológicos que las tribus reactivan y “viven” a través del canto, la danza y el contar historias; también, desde luego, por medio del re trazado y repintado de sus símbolos. Los indígenas Pueblo y Hopi, por ejemplo, rememoran algunas de sus migraciones míticas e históricas mediante el trazo de espirales y huellas.<sup>88</sup> Además, una constante del arte rupestre global es el dibujo de astros y constelaciones; es decir, algunos símbolos del arte rupestre no sólo son una suerte de mapas espaciales de la tierra sino también extraterrestres, estelares:<sup>89</sup>

El grafitero es como un nómada. Se mueve de aquí para allá por la ciudad, su escritura y sus símbolos se encuentran en todas partes, en los muros de las bodegas, paredes de las casas, bajo los puentes, en los camiones y los baños públicos, nada se “salva” del grafitero, su huella o firma delata su vocación nómada, con ella confirma que es el verdadero habitante de la ciudad, de los espacios no considerados habitables solo útiles para los vehículos y las máquinas, el grafitero va por el páramo de concreto dejando su huella en todas partes; tal parece que a semejanza del oso delimita su territorio y deja su rastro a la vez que traza su ruta.<sup>90</sup>



**Grafitis y concretograbados de OSO, en Apodaca, Monterrey centro y San Nicolás de los Garza**

<sup>88</sup> Patterson, Alex. A Field Guide to Rock Art Symbols of the Greater Southwest. Boulder: Johnson Books, 1992, pp. 145, 185.

<sup>89</sup> Ver: libro sobre mitología e iconografía de los bosquimanos; iglesias de la sierra tarahumara decoradas, en su interior, con pinturas y simbología primitiva; Misión de Lampazos, Nuevo León con grabado chichimeca en la parte superior de su fachada; también, reseña y síntesis sobre relación histórica entre tatuajes y arquitectura en artículo de periódico español.

<sup>90</sup> Ibarra Ibarra, Ignacio, “Grafiti urbano en Monterrey”, en: Movimiento Alternativo, folletín de la FFy L-UANL, No. 3, Dic. 1996, p.8.

Sólo que, para un nómada recolector cazador el arte rupestre es algo “vivo”, interconectado orgánicamente con su vida cotidiana y sagrada. A diferencia de nosotros para quienes el mapa es una representación, un dibujo o equivalencia a escala (“El mapa no es el territorio”, enfatiza el pensamiento lógico geográfico; “El mapa es más interesante que el territorio”, reviran algunos escritores como Pessoa). Por cierto, la metáfora o lectura del arte rupestre como “mapas” la hemos encontrado –a lo largo de nuestro trabajo de campo- lo mismo en Cuatro Ciénegas, Coahuila, que en Rayones, Nuevo León.

Uno de los pueblos indígenas más antiguos del planeta es el de los aborígenes australianos, el conocimiento básico de sus representaciones gráficas primitivas y cosmovisión permite ejemplificar mejor las ideas anteriores y profundizar en las mismas. Estos nativos hablan de líneas de canto o líneas soñadoras dejadas por espíritus ancestrales en los principios de la creación: el tiempo de ensueño o dreamtime. Estos espíritus adoptaron formas animales, vegetales o de objetos inanimados y cambiaban de forma a voluntad, pero su existencia quedó marcada en rastros muy específicos dejados sobre el paisaje;<sup>91</sup> así, determinados emplazamientos están vinculados a hitos que expresan el rumbo de los viajes realizados por dichos espíritus primigenios.

Los aborígenes australianos conciben que en cada lugar el espíritu ha dejado alguna esencia o restos físicos como pisadas, huellas de su cuerpo y hasta desechos orgánicos (estiércol). Estas rutas de los ancestros espirituales son conocidas como líneas soñadoras o “líneas de canto”. Al finalizar el tiempo del sueño los espíritus se convirtieron en las especies que representaban o se ocultaron en la naturaleza; sin embargo, el paisaje perduró tal como lo habían creado y sus moradas y los lugares donde tuvieron lugar importantes acontecimientos del soñar se consideran fuentes de gran poder hasta el presente. Los aborígenes australianos creen que el origen espiritual de cada individuo procede de un emplazamiento concreto creado por los seres del soñar y, en consecuencia, la identidad está estrechamente vinculada al paisaje; pero

---

<sup>91</sup> Cfr.: Ferro, Marc. *Cómo se cuenta la historia a los niños en el mundo entero*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995; sobre el origen de la carretera en el Noroeste, serpiente de piedra en ladera de la montaña de Aramberri, N.L. Barrio del Diablo en Higuera, N.L. El columpio del diablo en la sierra tarahumara, Isla tiburón y la Montaña Koncaak, Los cimarrones que detienen el cielo, Las Charras de Santa Elena, Chihuahua, Tribus urbanas. El arquitecto grafitero que se vino de Mazatlán a Monterrey y pinta ballenas y venados, tatuajes, artículo de tatuaje y arquitectura en suplemento español, Iglesia con travesaño de osamenta de catán en inmediaciones de San Fernando, Tamaulipas.



enfaticemos, el paisaje como un territorio vivido, cantado, soñado y caminado, no sólo representado en imagen o como concepto. A diferencia del paisaje en el sentido occidental moderno que está delimitado a una porción del territorio vista, enmarcada, trazada, pintada, retratada o vendida.

En consecuencia, el paisaje australiano está cruzado por líneas de canto, algunas de pocos kilómetros de longitud pero otras que abarcan centenares; estas atraviesan diversos tipos de terreno y recorren las regiones de grupos aborígenes distintos, que suelen hablar diferentes lenguas y respetar variadas tradiciones.

Nosotros siempre hemos comparado las líneas de canto aborígenes australianas con algunos corridos norteños que hablan de recorridos, regiones, territorios y sitios, emplazamientos muy específicos del paisaje y algún tipo de vivencia relacionada; las líneas de canto de nuestros corridos también cruzan todo el norte y se entrelazan o superponen sin importar el Estado, el país y hasta el continente. Sin embargo, la principal diferencia entre las líneas de canto y nuestras canciones épicas es que estas últimas suelen estar desacralizadas, no tienen un fuerte componente ritual, ni mágico religioso o mítico:

Cuando el tiempo de los sueños acabó, todo quedó fijo: las formas del paisaje, la vida, las organizaciones sociales y la tutela de la Tierra. Sin embargo, el soñar sigue desempeñando un papel importante en la vida de los aborígenes australianos. Por ejemplo, consideran que todo el que nace cerca de un emplazamiento sagrado del soñar es la encarnación del ser relacionado con dicho lugar, por lo que se convierte en custodio del sitio. Creen que los hombres sagrados aborígenes llamados karadjis u “hombres de alto grado” están en contacto directo con el soñar y sus seres espirituales. A veces lucen plumas en los tobillos como símbolo de la capacidad de «volar» a los reinos espirituales y son los únicos que pueden crear danzas, cantos y relatos nuevos acerca del tiempo de los sueños.

En fecha reciente un antropólogo que estudiaba los pintupi del desierto de Australia occidental fue testigo del hallazgo de una insólita roca sedimentaria multicolor a orillas de un arroyo. Convocaron a los mayores para que interpretasen el descubrimiento y uno sostuvo que estaba relacionado con el soñar del canguro, en el que dos héroes ancestrales abatieron a un canguro a varios kilómetros del riachuelo. Los mayores coincidieron en que el canguro herido se había arrastrado por el arroyo intentando llegar a su territorio, pero los

héroes le dieron alcance y le arrancaron las entrañas en ese paraje. La roca representaba las entrañas del canguro.

Por ejemplo, los yarralin del valle del río Victoria, en el Territorio del Norte, consideran al espíritu Walujapi como la antepasada soñadora de la pitón de cabeza negra. Walujapi dejó el zigzag de la serpiente en la ladera de un peñasco y la huella de sus nalgas cuando se sentó en el campamento, características que en nuestros días siguen siendo visibles.

Por ejemplo, cuentan que los antepasados soñadores del gato autóctono iniciaron su viaje en el mar y se desplazaron hacia el norte hasta el desierto de Simpson, atravesando los territorios de los arandas, unmatjera, kaititja, upara, ngalas y kukatja. Cada grupo de aborígenes australianos narra el fragmento del mito que incumbe a los acontecimientos acaecidos en su territorio.

Entre los yarralin, la historia de la paloma soñadora se refiere a la hermana y el hermano palomos que siguieron el curso del río Victoria desde los confines del desierto hasta la región costera. Durante la primera etapa del recorrido hablaron la lengua gurindji aunque, a medida que entraron en otro territorio aborígen, adoptaron el idioma de sus habitantes. Como tantas otras, esta línea de canto ofrece puntos de encuentro entre los grupos aborígenes culturalmente distintos.<sup>92</sup>

El walkabout, palabra intraducible, sólo comprensible en el sentido literario de “andar sobre” o “andar alrededor”, es el sistema de recorridos a través del cual los pueblos de Australia han cartografiado la totalidad del continente.

Cada montaña, cada río y cada pozo pertenecen a un conjunto de historias/recorridos -las vías de los cánticos- que, entrelazándose constantemente, forman una única “historia del tiempo del Sueño”, que es la historia de los orígenes de la humanidad.

Cada recorrido va ligado a un cántico, y cada cántico va ligado a una o más historias mitológicas ambientadas en el territorio.

Toda la cultura de los aborígenes australianos -transmitida de generación en generación a través de una tradición oral todavía activa- se basa en una compleja epopeya

---

<sup>92</sup> Molyneaux, Brian. *La tierra sagrada: espíritus del paisaje, alineamientos antiguos y lugares sagrados, creación y fertilidad*. Köln: Taschen, 2002, pp. 34-35.

mitológica formada por unas historias y unas geografías que ponen el énfasis en el propio espacio.

A cada vía le corresponde su propio cántico, y el conjunto de las vías de los cánticos forma una red de recorridos errático-simbólicos que atraviesan y describen el espacio como si se tratase de una guía cantada.

Es como si el Tiempo y la Historia fuesen actualizados una y otra vez “al andarlos”, al recorrer una y otra vez los lugares y los mitos ligados a ellos, en un deambular musical que es a la vez religioso y geográfico.<sup>93</sup>

Entre la comunidad grafitera encontramos similitudes con algunas de las anteriores ideas reseñadas para pueblos primitivos como el australiano pero, antes de abordarlas, conviene remarcar algunas de las diferencias abismales entre ambos sistemas iconográficos. La principal es que el primero está entrelazado a la creación mítica y lo sagrado, porque entre los pueblos arcaicos la vida cotidiana y la vida espiritual están estrechamente vinculadas. Las pinturas rupestres suelen ser explicadas como creación de espíritus ancestrales o figuras míticas como gigantes (es el caso de las pinturas murales de Baja California); también, como parte de ceremonias de iniciación o ritos de paso (así ocurre entre lo Seris de Sonora<sup>94</sup>); en casos extremos como en el de algunas iglesias tarahumara de la sierra de Chihuahua, la simbología primitiva se ha incorporado al interior de las iglesias cristianas en una suerte de negociación iconográfica sagrada.

En contraparte, un grafitero promedio responde que sus marcas son delimitadores territoriales básicos que funcionan como hitos o fronteras del espacio donde se vive, estudia y trabaja; esto incluye la huella o trazado de sus distintos recorridos (ya sean esporádicos o constantes) más allá de su espacio vivencial básico, inmediato. Estas marcas también se cruzan, borran, superponen y convergen con grafitis de otros individuos y bandas, en un entramado que puede ser negociado o de conflicto. Algunas veces, la memoria de estos recorridos y estas marcas se encuentra asociada a vivencias significativas que, si bien no son mitos, si son parte de

---

<sup>93</sup> Careri, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética* = Walking as an aesthetic practice. Barcelona: Gili, 2002, p. 48.

<sup>94</sup> Comunicación personal con integrantes del grupo Seri Hamac Kaziim, después de una de sus presentaciones en Monterrey.

narraciones ejemplares de sus protagonistas. Es decir, no encontramos la dimensión mítica de la pintura rupestre en el grafiti urbano porque los trazos y pinturas en aerosol no están vinculados, orgánicamente, a un sistema de creencias e historias divinas y ejemplares de una colectividad. También es cierto que muchos grafiteros refieren los inicios de su práctica como una especie de rito de paso adolescente, callejero; pero en este caso se trata más bien de un acto cargado de adrenalina y reafirmación grupal, antes que una costumbre relacionada con una cosmogonía o universo sagrado.

En lo que respecta a la función y relación de la lírica y el canto con ambos sistemas pictóricos también existen similitudes. Entre los pueblos arcaicos los componentes contar, rayar, recordar, cantar, danzar y recrear forman parte de un sistema de vida, están interrelacionados y se alimentan entre sí, transversalmente. La influencia directa o indirecta de los gustos musicales y los trazos de canciones en los grafitis urbanos del área metropolitana de la ciudad de Monterrey es también notable; para empezar, un tipo de grafiti básico es el fragmento de canción o de canto plasmado en las paredes. Este trazar de la canción en el paisaje urbano funciona como extensión de una melodía o letra de canción significativa o como dedicatoria personalizada; otras veces, melodías y letras variadas acompañan al grafitero durante la elaboración misma de sus piezas, es decir las canciones se encuentran en las rayas de forma indirecta, implícitas; además, hay grafitis monumentales cuyo trazado exige una especie de coreografía en sus desplazamientos. Las reivindicaciones fundamentalistas de la cultura hip hop en el sentido de que el grafiti es un componente orgánico del rap, es sólo un empoderamiento con tintes globales que deja de lado muchos otros tipos de grafiti y su relación con otro tipo de músicas y contextos.

Ciertos tipos de grafiti están ligados a ritmos o subgéneros musicales muy específicos; por ejemplo, en el caso de los ganchos de Monterrey, parecieron estar ligados a la música colombiana; especialmente la cumbia y el vallenato.

Sin embargo, la relación entre vida primitiva y grafiti no se limita a similitudes aleatorias de forma y contenido o a herencias iconográficas de los artistas callejeros contemporáneos; es decir, a desarrollos paralelos análogos en distintos espacios y tiempos. Tampoco, a ejercicios comparativos y hermenéuticos de artistas callejeros e investigadores o mito poéticas personales.

El grafiti es un componente urbano contemporáneo y, en consecuencia, forma parte de la arquitectura de las ciudades. Hacer ciudad no consta sólo de la planeación, diseño y construcción de edificaciones ideales, sino de las intervenciones cotidianas de la gente, que operan interior y

exteriormente en las construcciones y su territorio; las marcas del grafiti son un ejemplo de estas últimas. El errabundeo de los grafiteros les posibilita una construcción simbólica del paisaje. Los escritores callejeros, al igual que los nómadas, asumen el caminar como acto simbólico donde se desarrolla una parte de la vida de su comunidad. En función de marcar la ciudad y determinados hitos arquitectónicos el grafitero ha desarrollado capacidades y recursos para construir sus propios mapas, nodos, atajos. Su geografía sufre un constante cambio, se altera con el tiempo en función de sus propios itinerarios y marcas (reales o virtuales), así como de las trayectorias, observaciones y marcas del observador, lo que implica una constante transformación del territorio citadino y sus representantes. Los mapas mentales de los grafiteros se construyen sobre hojas en blanco en la que sus trazos y recorridos conectan el hogar, paredes, plazas, espacios de encuentro y diversión, sitios de estudio, trabajo y amistad; todos, territorios y sitios que muchas veces se transforman a gran velocidad.

La capacidad de saber ver, escribir y cantar en el vacío de las edificaciones y, en consecuencia, de saber re nombrar y trazar los lugares de dichas construcciones, es una capacidad análoga a la del cazador recolector que cuenta, canta, danza y pinta en función de la geografía mítica del grupo y las necesidades colectivas básicas. Sin embargo, conviene aclarar que el vacío de los lugares del grafiti es un vacío contradictorio porque es un vacío de los espacios saturados. La densidad de las construcciones y edificaciones urbanas modernas ocupa materialmente el espacio pero, a la vez, deja múltiples superficies y espacios planos que se pueden llenar con trazos y pintura. A mayor densidad urbana mayor densidad de grafiti, el muro vacío es un lienzo y una pantalla en la que el escritor de grafiti raya y se proyecta. En este orden de ideas no hay pared más vacía que una pared en blanco de una ciudad gris.

Pero volvamos a nuestro hilo conductor, para algunos autores la percepción/construcción del espacio nace con el deambular del hombre por el paisaje paleolítico; en este sentido, el grafitero, es la extensión de un ser primitivo que habita las ciudades modernas y las interviene, que de alguna manera les recuerda sus orígenes:

Antes del neolítico, el espacio estaba completamente desprovisto de aquellos signos que empezaron a surcar la superficie de la Tierra con la aparición de la agricultura y de los asentamientos. La única arquitectura que poblaba el mundo paleolítico era el recorrido.

El espacio, que para el hombre primitivo era un espacio empático, vivido y animado por presencias mágicas, empezó a revelar durante el paleolítico los primeros elementos de orden.

Aquello que debía haber sido un espacio irracional y casual, basado en el carácter concreto de la experiencia material, empezó a transformarse lentamente en un espacio racional y geométrico, generado por la abstracción del pensamiento.

Se pasó de un uso meramente utilitario, ligado tan sólo a la supervivencia alimentaria, a la atribución al espacio físico de unos significados místicos y sagrados.

Se pasó de un espacio cuantitativo a un espacio cualitativo, mediante el relleno del vacío circundante por medio de cierta cantidad de llenos que servían para orientarse.

De ese modo, el espacio multidireccionado del caos natural empezó a convertirse en un espacio ordenado de acuerdo con las dos direcciones principales más claramente visibles en el vacío: la del sol y la del horizonte (...)

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no deja señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. Antes del neolítico y, por tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad, constituye una lectura y una escritura del territorio.<sup>95</sup>

Ahora bien, la vinculación entre tiempos largos, graffiti y evidencia material va más allá de las posibles relaciones reales o ideales entre arte prehistórico y arte callejero contemporáneo. En la arqueología científica existe una tradición analítica de graffiti históricos, en sitios y construcciones de diversas regiones y latitudes. La producción derivada de esta línea de trabajo

---

<sup>95</sup> Careri, Francesco, op. Cit. pp. 50, 51. Falta incorporar aquí la noción y corriente de arte urbano que asimila el graffiti como reivindicación de la nación mexicana y sus raíces prehispánicas mesoamericanas.

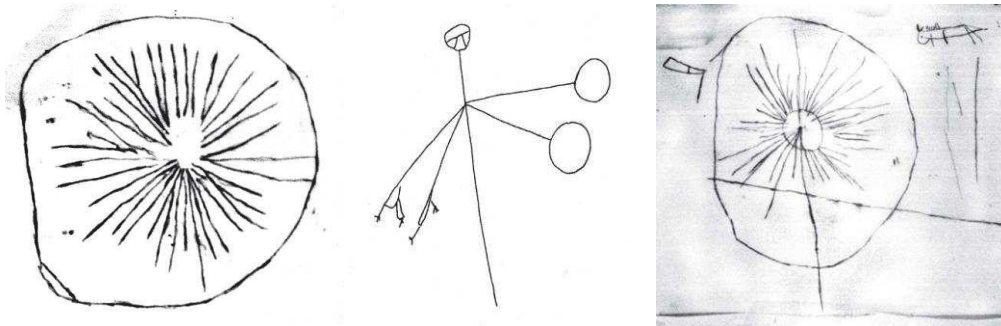
suele abordar el estudio de las inscripciones describiendo e interpretando el tipo de escritura y su contexto; es decir, tratando de reconstruir el momento y ambiente en el que estos grafitis se escribieron y los aspectos sociológicos de los moradores del sitio. Este tipo de trabajos busca deducir –regularmente– la función social de las inscripciones, así como su permanencia y trascendencia en el tiempo largo. La investigación histórica y arqueológica del grafiti profundiza en las fronteras del arte con la arquitectura y la religión, así como su entrelazamiento con espacios urbanos específicos e hitos arquitectónicos; tiende a registrar y denunciar, además, el vandalismo contemporáneo, poniendo especial atención a la superposición y conservación de símbolos, letras, palabras. Además, este tipo de trabajos centra también su interés en los perseguidos, los marginados y los “otros”, grupos vulnerables de población que desde la antigüedad tienen una estrecha relación con el grafiti.

De forma más específica, en nuestra revisión de literatura académica encontramos artículos sobre grafitis prehistóricos en tumbas, cuevas y refugios de Palestina y Judea; grafitis históricos en la parte central de Portugal, a mediados del primer milenio antes de Cristo; acerca de la recurrencia del grafiti en la costa norte de Perú, sobre construcciones monumentales construidas entre el siglo I y VII después de Cristo (diseños grabados y pintados: figurativos, geométricos, antropomorfos); inscripciones latinas de corte marcadamente cristiano en la Cueva de la Camareta de Murcia, España (crismones, cruces, pentalfas, Vivas in Cristo o variaciones similares) sobre grafitis medievales en barrios y murallas de Granada, España (cruces, castillos, inscripciones, barcos); grafiti y decoración popular en figuras sagradas y profanas de Mayorca (España) durante el siglo XVIII; grafitis históricos coloniales, decimonónicos y revolucionarios en sitios de arte rupestre de Mina, Nuevo León y Coahuila, México;<sup>96</sup> también, grafitis sobre paredes de conventos franciscanos y agustinos del siglo XVI, en la Nueva España, los cuales tienen imágenes de estilo y formas similares: iglesias, hombres a caballo, escenas de pesca y caza, barcos, espectáculos como el de los voladores, castillos de pirotecnia, así como un gran conjunto de animales fantásticos, pájaros, santos, ángeles y diablos, monogramas y más raramente, palabras, fechas, firmas y prácticas de caligrafía.<sup>97</sup>

---

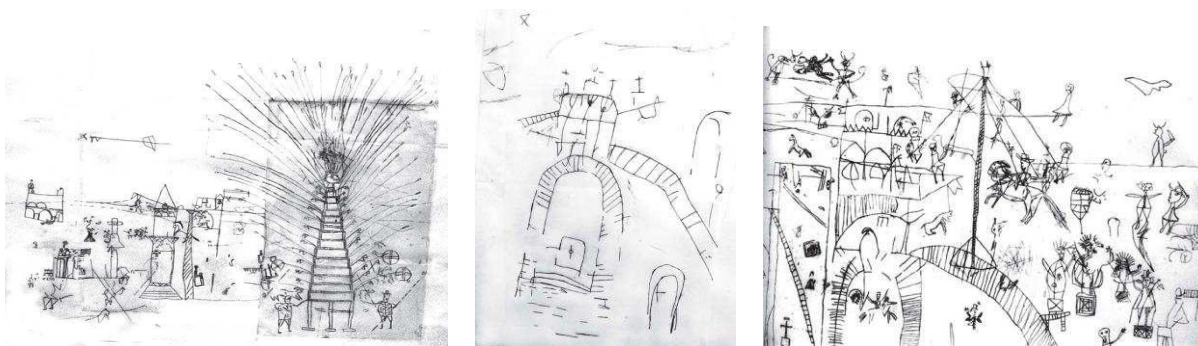
<sup>96</sup> Valadez Moreno, Moisés, and Ernestina Lozano de Salas. Boca de Potrerillos. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998. Ver cita 8.

<sup>97</sup> Russo, Alessandra, “Lenguaje de figuras y su entendimiento... Preparación de un estudio sobre los grafitis en los conventos de la época colonial, anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, año/vol. XX número 073, UNAM, México, pp. 187-192, en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=36907307>, p. 187.



**Círculos geométricos y de Palo Volador en el grafiti novohispano; p. 146, p. 131, p. 147**

Uno de los trabajos más completos que encontramos deriva de la prospección anterior y versa sobre los grafitis novohispanos en el convento de Tepeapulco, Hidalgo, durante el siglo XVI. Este libro nos parece relevante, primero, por la densidad de su registro y la reproducción de los materiales analizados, ya que incluye muchos de los grafitis del sitio; segundo, por la rigurosidad metodológica de los autores, quienes contextualizan histórica, económica, social y culturalmente sus materiales, poniendo especial atención a la relación de las inscripciones con la arquitectura y la vida cotidiana.

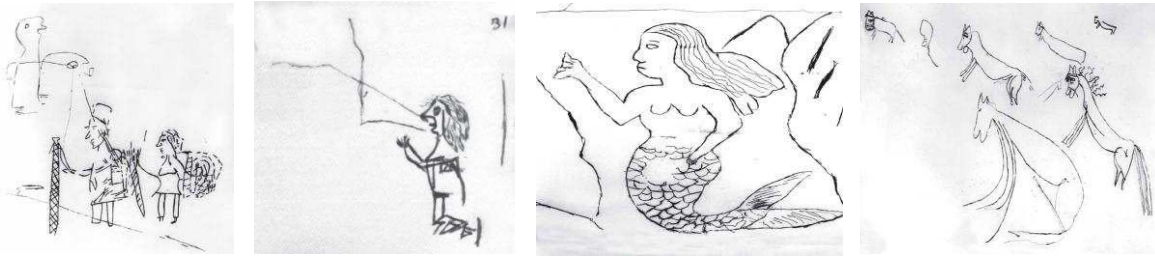


**Grafitis de Iglesia y pirotecnia, p. 119; trazo de Iglesia; p. 154; fiesta de pueblo con diablos y Palo Volador, p. 126**

De esta forma, la mayor parte de los capítulos se estructuran siguiendo una tipología del contenido de los grafitis, a saber: tauroмаquia; sirenas, tláloc y peces, diablos, las brujas, tamemes, pirotecnia y palo volador.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Tinoco Quesnel, Pascual, y Elías Rodríguez Vázquez. Grafitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI. México: Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, 2006. Agradezco al arqueólogo del INAH, Enrique Tovar, quien nos facilitó este texto. Una reseña de este libro se puede encontrar en: <http://www.condorlibros.com/receno1.php?libroid=14977&titulo=Grafitis%20novohispanos%20de%20Tepeapulco%20siglo%20XVI&autor=Tinoco%20Quesnel%20Pascual&imagen=&precio=53.00&edicion=2006&tematica=Arte>





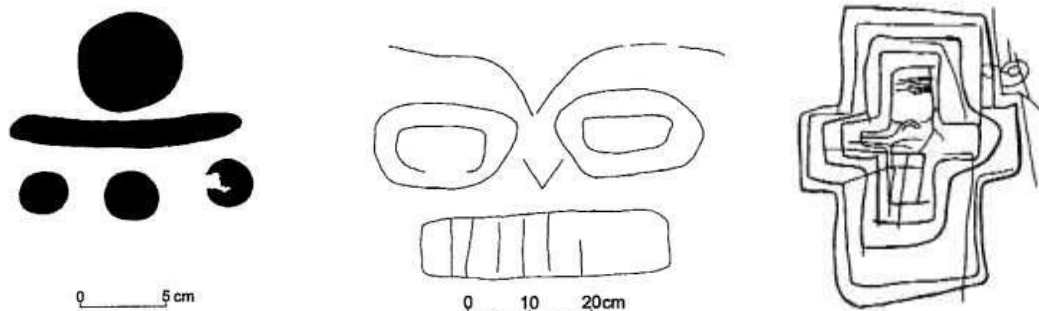
**Dibujos de: Tamemes, p. 95; Mujer, p. 114; Sirena, p. 110; Caballos, p.73**

También existe una serie de investigaciones sobre grafitis históricos en el área maya, los cuales abarcan su definición, tipología (temática, estilística, etc.), conceptualización y hasta un estado del arte! También, el registro y análisis de sitios específicos como los grafitis de Tikal, Comalcalco, Uaxactun, Nakum, Petén, etc.:

El espacio temporal de su elaboración abarca los periodos Clásico Terminal y Posclásico, lo que coincide perfectamente con el tardío auge de Nakum y las huellas de actividad posconstructiva fechadas en el Posclásico Temprano. Los rasgos formales de los grafiti sugieren al menos tres estilos o grupos de autores distintos: representaciones en línea fina correspondientes a la iconografía de la élite del Clásico, imágenes “mexicanizadas” con afiliaciones “extranjeras” o posclásicas que atestiguan además un conocimiento del arte interregional mesoamericano y, finalmente, los pintarrajos crudos y simplificados cuya aparentemente rápida elaboración no requería ninguna preparación o competencia artística. Aparte de las diferencias debidas a los distintos rangos de los autores, la función de los grafiti pudo haber sido diferenciada también entre los edificios como sugieren ciertas discrepancias entre las estructuras sagradas y las habitacionales. Al menos en el caso de los grafiti finamente elaborados que manifiestan vínculos con el arte formal típico para los contextos privados, su creación puede estar asociada con la vida cortesana de la élite y/o celebraciones rituales.<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Hermes, Bernard, Olko, Justyna, and Zralka, Jaroslaw, “En los confines del arte: los grafiti de Nakum (Petén, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico”. Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001; pp. 29-69; en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2235325>>. P. 66.

Este tipo de trabajos incluye diversas líneas de interpretación, por ejemplo, desde que las inscripciones obedecen a prácticas o procesos de desacralización de edificios, y tienen funciones mágico-religiosas (por parte de estratos sociales bajos) hasta su lectura como representaciones gráficas de estados alterados de conciencia de la élite del sitio; esto sin olvidar su exégesis básica como prácticas sin sentido de población infantil o bárbara.



**Grafitis mayas en Nakum. Representación numérica y de tipo glifo, p. 45; 2. Probable representación frontal de Tláloc, p. 58; 3, Planos, edificios, cuevas o portales, p. 56**

Finalmente, en el campo arqueológico e histórico también existen una serie de investigaciones sobre grafiti que establecen líneas de tiempo largo en relación a una región o espacios específicos, tal es el caso de un texto sobre París que documenta inscripciones desde el siglo XVI y termina, en la década de 1960 (con una pinta sobre la intervención francesa en Argelia que dice: “Viva el FLN”, 17 de octubre del 1961).<sup>100</sup> En estos trabajos generalmente se realiza una recopilación de imágenes sobre las marcas e inscripciones urbanas, con una breve descripción generada a partir del grafiti mismo y de alguna información contextual documental o arquitectónica; este tipo de investigaciones casi siempre incluyen una clasificación general (temática, estilística) que regularmente dan estructura al orden de los apartados o capítulos, según se trate de un artículo o un libro. Por ejemplo, la estructura y contenido del libro citado anteriormente está muy cargada a los nombres con fechas y mensajes en forma de frases, así como a los grabados y dibujos más o menos elaborados que se hallan en los exteriores e interiores de viejas construcciones. En el estudio introductorio de esta obra se señala que el grafiti es una pulsión que se materializa, un llanto en forma de letra “la voz de los sin voz”. El grafitero –argumenta el autor- escribe y dibuja en los muros porque quiere ser visto y enviar un

<sup>100</sup> Colas, Christian. *Paris grafiti: les marques secrètes de l'histoire*. Paris: Parigramme, 2010. Agradecemos al arqueólogo del INAH, Enrique Tovar, quien nos facilitó este texto.

mensaje político, poético, filosófico, esotérico, religioso, amoroso, erótico; añade que, generalmente, el creador arte callejero no espera respuesta, porque rayar parece ser suficiente para ser feliz y dejar una marca duradera que parece ser una promesa de eternidad.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Idem, p. 7.

El género antropológico de la historia tiene su propio rigor, aunque pueda parecerles tan sospechoso como la literatura a los sociólogos rígidos. Esto se apoya en la premisa de que la expresión individual se manifiesta a través del idioma en general, y que aprendemos a clasificar las sensaciones y a entender el sentido de las cosas dentro del marco que ofrece la cultura. Por ello debería ser posible que el historiador descubriera la dimensión social del pensamiento y que entendiera el sentido de los documentos relacionándolos con el mundo circundante de los significados, pasando del texto al contexto, y regresando de nuevo a éste hasta lograr encontrar una ruta en un mundo mental extraño.

Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, p. 13

## Capítulo III. Grafiti, espacios, lugares y mundos de vida en Monterrey.

### III.1. Marco conceptual básico.

La geografía de la vida cotidiana es una teoría sobre el espacio subjetivo y la realidad social que plantea repensar territorios para transformarlos. Se articula desde distintas concepciones del espacio vivido y propone configurar ámbitos desde las personas, ver el punto de vista de los habitantes del sitio, así como sus horizontes de expectativas. En consecuencia, toma como punto de partida al individuo y su ambiente, para acceder al conocimiento de los lugares y de las redes sociales que se desarrollan en los mundos de la vida.

Desde esta perspectiva las ciudades se vuelven un gran texto, donde confluyen diversas disciplinas de las ciencias sociales, se subraya, asimismo:

La experiencia y la práctica humana, y en consecuencia la vida social en todas sus expresiones, necesariamente lleva consigo un componente espacial: el hacer del ser humano, en cualquiera de sus formas, casi siempre está espacializado (...) Los sentidos y significados del espacio son construidos a través de un proceso de contraste entre los elementos materiales y las representaciones, esquemas mentales, ideas e imágenes con los que los individuos se vinculan con el mundo, que por otra parte son de carácter socio-cultural.<sup>102</sup>

El concepto mundo de la vida se refiere a un espacio construido de manera compartida (mezclando el mundo objetivo, el subjetivo y el social), de tal manera que se pueda dar la posibilidad de un entendimiento entre un hablante y un oyente que comparten los mismos códigos culturales, o acervos de conocimiento:

---

<sup>102</sup> Lindón, Alicia, Miguel Ángel Aguilar Díaz, and Daniel Hiernaux Nicolas. *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Rubí: Anthropos, 2006, pp.10, 12.

Esta comunalidad descansa ciertamente en un saber sobre el que existe consenso, en un acervo cultural de saber que los miembros comparten.<sup>103</sup>

Es decir, para que una comunidad funcione ha de conservar dicho acervo, porque le da sentido a las formas de organización y las creencias de la misma. En este sentido, el grafiti puede ser considerado un mundo de la vida, porque conforma un saber y un acervo; además, los creadores de grafiti están elaborando un sistema comunicativo, a partir de las distintas formas de escritura, dibujo o pintura que dejan sobre edificaciones públicas y privadas.

### **III.2. Geografías de la vida cotidiana, grafiti y mundos de la vida.**

#### **III.2.1. Esto no es sólo una pinta.**

Una fotografía nos servirá para empezar a hablar de las geografías de la vida cotidiana. Se trata de un grafiti que funciona como marcador espacial con –por lo menos- tres niveles de pertenencia o adscripción individual y colectivo:



**Calle, colonia, mundo y grafiti ¿Adicción rayada?<sup>104</sup>**

---

<sup>103</sup> Habermas, J. Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista. Buenos Aires: Taurus, 1990, p. 187.

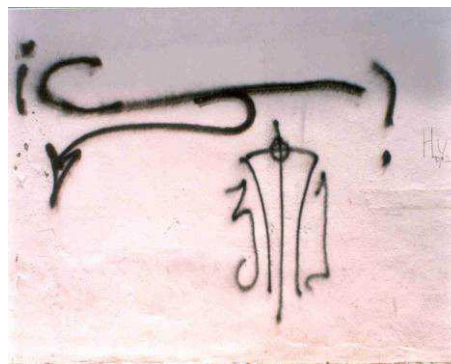
Esta imagen alude, en primer término, a uno de los territorios básicos de cualquier joven del área metropolitana de la ciudad de Monterrey: la colonia, en este caso la colonia Casa Bella; recordemos que casa, esquina, barrio, colonia, escuela y sitio de trabajo son lugares fundamentales para la geografía cultural de cualquier adolescente o joven promedio. En un segundo nivel, la pinta representa en sí, al universo del grafiti, porque a nivel local “rayar” es sinónimo de grafitear; en consecuencia, un mundo rayado puede ser leído como una sociedad grafitada. Finalmente, deducimos que está implícito el ámbito del fútbol local con el equipo “Rayados del Monterrey”, cuyo grupo de seguidores organizados (barra, porra) suele utilizar en su nombre “La Adicción”, el símbolo de la anarquía, una letra “A” encerrada en un círculo (en el extremo superior derecho). En estos tres niveles vemos articulada una de las dimensiones esenciales del grafiti: su función como marcador espacial del individuo y/o el grupo. Las huellas que deja forman un rastro que traza y delimita sitios, lugares, territorios.

### **III.2.2. Símbolos, narrativas y horizontes de sentido.**

A continuación, referiremos otro caso en el que la geografía de la vida cotidiana y el mundo de la vida adquieren, también, un papel relevante. Aquí el dato parte de la narración acerca de un símbolo que marcó época en el grafiti de Monterrey durante finales de la década de 1990. Se trata del emblema de una banda llamada “Los Arzobispos”, originaria de la colonia Azteca en San Nicolás de los Garza, Nuevo León. Alguno o algunos integrantes de los Arzobispos contaban que rayaban la estilización de una cruz sobre un círculo porque veían a la ciudad como una circunferencia de la cual no podían escapar; por ejemplo, referían no haber salido nunca del espacio urbano de Monterrey ni para ir a trabajar ni para ir de vacaciones.

---

<sup>104</sup> Fotografía tomada por el autor el 5-IV-04, en la entrada Este de la Colonia Casa Bella de San Nicolás de los Garza, Nuevo León; la pinta era visible desde la carretera a Laredo y quizás fue realizada el día 8 de octubre del año 2003, si así leemos los números que bordean la letra “A” del extremo superior derecho: 8-10-03.



**Círculo y cruz estilo Arzobispos sobre portón.<sup>105</sup> Símbolo con el número 31 y signos de admiración superiores<sup>106</sup>**

Añadían que la cruz significaba dos de sus compañeros que cargaban a cuestas porque habían muerto en pleito con otras bandas.<sup>107</sup> En esta historia de los Arzobispos dicho símbolo sintetiza una concepción del espacio-ciudad vivido; además, refiere al desconocimiento de otros lugares ajenos a la ciudad de Monterrey. Sorprendentemente, el símbolo y el nombre de los Arzobispos se convirtió, con el paso de los años, en un emblema adoptado y difundido –con variantes- por otras bandas del área metropolitana de la ciudad de Monterrey; es decir, la agrupación y su emblema generaron redes socio espaciales de identidad básica y adscripción, a partir de su nombre y signo. De hecho, durante los últimos años del siglo pasado existió una rivalidad emblemática, entre esta banda y la de los “Huérfanos de la Paraíso”; conflicto juvenil metropolitano que actualmente tiene un equivalente en el antagonismo de las bandas agrupadas a partir del binomio “Símbolo 1” y “Símbolo star”; estos dos símbolos son grafitis recurrentes durante los últimos años, en la ciudad, y tienen su origen en una Asociación de Bandas Unidas (cristiana), que reivindicaba el número 1, como marca de unidad; sin embargo, esta Asociación sufrió una escisión de cinco integrantes, quienes luego adoptaron el símbolo estrella para deslindarse de las Bandas Unidas; en una de las versiones de esta división también hay un

<sup>105</sup> Las letras alrededor del símbolo (“a R p s”) quizás sean una abreviatura del nombre Arzobispos.

<sup>106</sup> Las ilustraciones 2 y 3 de este capítulo son de principios de este siglo (XXI), en Monterrey, no tenemos la ubicación exacta del registro. La primera imagen fue tomada por un ex alumno de la UDEM y la segunda por el autor. De aquí en adelante, las fotografías que no especifiquen lo contrario son obra del autor del texto.

<sup>107</sup> Comunicación personal con “Jevo Vázquez”, “Jesús Koyi Adhem”, y “El John”, ex grafiteros que participaban en un programa de pintura de murales del municipio de San Nicolás llamado “Haciendo Esquina” (Iturbide, N. L. 1995).



correlato socio espacial, pues se señala que los fundadores del “símbolo star” son individuos de cinco sitios diferentes del área metropolitana de Monterrey.<sup>108</sup>



**Grafilokos del símbolo 1, sector de Tierra y Libertad, Monterrey, 13-VI-09. Símbolo star, sector de Tierra y Libertad, Monterrey, 13-VI-09**

### **III.2.3. El sentido del lugar y el espacio vivido: historias de vida y muerte, mitos.**

El espacio vivido es un ámbito cargado de valores y representaciones en el que se integran diferentes perspectivas y dimensiones del territorio, ya sean físicas, sociales, afectivas. Las personas internalizan espacios a partir de sus vivencias, subjetividad, y las mediaciones realizadas a partir de la cultura y sus significados:

El sentido del análisis aquí propuesto reclama al diálogo como contenido vivo. Es aquí donde se puede situar la hipótesis en el análisis del lugar habitado como espacio vivido: una interpretación crítica vertida en la posibilidad de alcanzar una nueva visión del lugar como contexto, reclamando el diálogo como herramienta fundamental de construcción común.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup>Entrevista con Juan Pablo García, 32 años (coordinador de la Asociación Raza Nueva en Cristo), San Pedro Garza García, 25-X-08; entrevista con Lorenzo Encinas “Nicho Colombia”, Monterrey, 12-II-09; este último es reportero de Multimedia Estrellas de Oro, trabajó durante años con las bandas colombianas del área metropolitana de Monterrey.

<sup>109</sup> Leonel, Francisco Javier. *Del derecho a la ciudad y su sentido dentro del espacio público como experiencia vivencial: reflexiones para una conversación democrática universal*. Colombia: Universidad Piloto de Colombia, 2005, p. 73.

Para referirnos a este sentido del lugar y del espacio vivido recordaremos otras dos historias significativas sobre grafiteros que escuchamos a mitad de la década de los noventa, del siglo pasado. La primera refiere a un adolescente del área centro de San Nicolás de los Garza, Nuevo León, quien fue reconocido localmente por escribir una abreviatura de su nombre: Ignacio. Según esto, el individuo en cuestión pintaba una estilización de la palabra “Nacho”, en muchas paredes. Un día, sin embargo, dejó de rayar y sus firmas se fueron borrando o quedando debajo de otras. Pasó el tiempo y en una fiesta le preguntaron porque había dejado de grafitear, que todavía se le recordada a través de algunas firmas, existentes en diversos sitios; es decir, se le dijo con admiración que el nombre “Nacho” aún no se había borrado de la memoria de los jóvenes grafiteros: de las paredes de la ciudad. Ante el cuestionamiento y comentario Ignacio respondió –palabras más, palabras menos- que él no rayaba la abreviatura de su nombre: “Nacho”, que volvieran a leer bien esas firmas sobrevivientes, que lo que él escribía era una estilización de la palabra: “Nazco”, porque sentía que con cada rayada volvía a nacer.<sup>110</sup> En este caso quien renace -al rayar- es alguien que concibe las paredes de la urbe como una especie de aliento vital; es decir, vuelve a la vida una y otra vez a partir de la palabra que deja en la barda. Para Ignacio –durante su época de grafitero- las construcciones de la ciudad tuvieron una funcionalidad más amplia que la de su ser espacios habitados, de producción o de gestión; fueron, además, el soporte de aquello que dio sentido a tramo de su existencia.

La segunda historia refiere la rivalidad de dos bandas de alguna colonia del área metropolitana. Uno de los ejes de dicha rivalidad consistía en que ambas agrupaciones tachaban sistemáticamente el nombre de sus oponentes, acción conocida -entre los grafiteros, locales- con el término “montar”; es decir, sobreponer la firma de un individuo o un grupo sobre otro. Según esto, murió uno de los miembros más activos de una de estas bandas y fue enterrado; sin embargo, pocos días después, su sepulcro fue grafiteado por individuos de la banda contraria, quienes llevaron, de esta manera, la rivalidad callejera al panteón, a las puertas del más allá.<sup>111</sup> En esta referencia la marca sobre la tumba del rival es doblemente simbólica porque es una

---

<sup>110</sup> Notas de campo personales, 1994-1995.

<sup>111</sup> Notas de campo personales, 1994-1995.

marca de vida en el interior de un sitio sagrado, de muerte. El cementerio se convirtió, así, en una prolongación de las calles y paredes que estas bandas suelen rayar.<sup>112</sup>

En las dos historias anteriores el sentido del lugar, del espacio vivido, se despliega en función de un renacer simbólico por medio de la palabra y el remarcar una rivalidad más allá de la vida, por medio del grafiti; es decir, nos hablan de la diversidad de representaciones y vivencias que algunos jóvenes tienen sobre el espacio urbano. De esta manera, quienes le dan ese sentido al lugar, son quienes lo viven y significan en su cotidianeidad, cotidianidad que de ninguna manera excluye los imaginarios:

En este camino se ha construido (o mejor aún, reconstruido) el concepto de <<lugar>> como la forma clave de comprender el espacio a partir de la experiencia del sujeto y con toda la carga de sentido que dicha experiencia lleva consigo. El lugar es considerado como <<acumulación de sentidos>> (...)

A pesar de que el lugar alude a un espacio con límites, dichos límites se extienden hasta donde lo hace el contenido simbólico de los elementos objetivados en él y que pueden ampliarse a través de redes y relaciones de sentido. Por ello, se puede considerar al lugar, siguiendo a Gumuchian, como <<una acumulación de significados>>. La acumulación de significados sobre un lugar también es considerada a través de <<íconos portadores de sentido que se lo confieren a los lugares>>, como lo señaló Joel Bonnemaïson (2000).<sup>113</sup>

En el mismo orden de ideas, el siguiente testimonio asimila al grafiti, como parte importante de la existencia, como parte de una auto realización:

---

<sup>112</sup> En la lírica tradicional nortea también aparece representada la prolongación de venganzas de sangre (familiares) en la tumba y el cementerio; por ejemplo, en el siguiente corrido: “El hermano de Leonardo/no estaba en aquel lugar/se hallaba en el otro lado/de la tierra nacional/diciendo que de su hermano/la sangre quería vengar/Los meses iban pasando/con penas y amarguras/cuando supo que su hermano/se hallaba en la tumba oscura/que Valentín se burlaba/bailaba en su sepultura; ADR, corrido de Valentín Félix. “Bailando su caballo/en la tumba de Anselmo/se hallaba Pedro Junco/cuando llegó Rosendo/como lo hacía seguido/con flores pal difunto” (...) Mal herido Rosendo/arrastró a Pedro muerto/fuera del cementerio/la cabeza decía/que en su propio caballo/bailó sobre su cuerpo”; ADR, corrido de Rosendo Lazo.

<sup>113</sup> Lindón, Alicia, Miguel Ángel Aguilar Díaz, y Daniel Hiernaux Nicolas. *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Rubí: Anthropos, 2006, pp. 12,13.

Yo lo veo así, si yo no pintara y si no escribiera grafiti, pos me moriría infeliz: me moriría infeliz, yo sería infeliz si no lo hago; o, como el que juega, el que es buen jugador de fútbol y no juega, pues ¡se muere infeliz!, o al que le apasiona -tal vez, este- la arqueología o la antropología (o algo), pues si no lo realizas es infelicidad; o sea, la vida es tan corta para ponerse a pensar... ¿Por qué no voy a hacer lo que verdaderamente me gusta hacer? (...) O sea... me sentiría mal conmigo mismo, que llegara a viejo y decir ¿por qué no pinte esa pared?, ¿por qué no firme este camión?, ¿por qué no hice esto?, sabiendo que lo puedo hacer; tal vez estoy sometido porque a mucha gente le parece mal, pero para mí es la sensación de lo que quiero hacer ¿no?, quiero plasmar... o sea, y no tanto por decir ¡pos soy artista! No, no sé si dibuje bien o soy el mejor, pero lo que si tengo, es que tengo, como digo yo, tengo un montón de ideas en mi cabeza que quiero verlas (...)

¿Qué tanto uno tiene que escribir para hacer entender que esto vale, no?, que tiene algún sentido para mucha gente y ahí se queda.

Es -tal vez- como este libro que -tal vez- relata una historia o un mito; y el grafiti es lo mismo ¿no?, estar aventando una historia, el mito de un movimiento que está pasando.<sup>114</sup>

En la primera parte de este testimonio se enfatiza en la necesidad vital de jugar, ser consecuente y feliz frente a la fugacidad de la vida y la posibilidad de la muerte. Se reivindica aquello que te hace sentir realizado y te construye como persona, lo que te permite interactuar con la realidad y tener un lugar en el mundo. Después, en la segunda parte del fragmento, se asimila el grafiti a la escritura: a un código de comunicación y de archivo; además, se especifica que dicha expresión tiene sentido para otros y que permanece; incluso, se le compara a la historia o al mito. Es decir, a narraciones ejemplares dinámicas, en movimiento: “Es lo mismo ¿no?, estar aventando una historia, el mito de un movimiento que está pasando”, como si el grafiti pudiera tener mitologías condensadas, en algunos de sus signos y símbolos; es decir, iconografías que remiten a historias arquetípicas o ejemplares que buscan manifestarse: mostrarse y comunicarse con los otros.

---

<sup>114</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

### III.2.4. Grafiti, espacios, identidad y memoria.

Pero retornemos al hilo conductor de este trabajo: el sentido del lugar y el espacio vivido, conceptos que incluyen las adscripciones espaciales, el sentirse originario o no de un sitio, el construir una identidad propia a partir del lugar en el cual se radica, así como el interés en la memoria local; especialmente, de aquella de la cual se forma parte y se reivindica:

El retorno a esa idea de lugar va paralelo a la recuperación del protagonismo de la historia: una historia viva que se construye a través de lo que la tradición y la memoria revelan (Leonel, 2005, p. 69).

Veamos que nos dice Iván Alcalá Salazar, quien –originalmente- nos fue referido y recomendado como “conocedor de la historia del grafiti, a nivel local”<sup>115</sup>:

Donde se cuente, obviamente, no la historia que comúnmente se conoce del grafiti: que Nueva York, que empezó con tal y con el otro, que no sea eso: la historia del grafiti de los Estados Unidos o la de Europa; que se cuente la historia pero la de aquí. ¿Para qué queremos saber la de allá?, yo siempre he dicho; o sea, a mi no me interesa la historia de allá, cualquiera en internet ya la conoce. Pero pues si buscas en google la historia de aquí ¡pos no la vas a encontrar! Yo sí me identifiqué un tanto con eso, pero a mí me interesa más la historia de aquí ¿no? (...)

Y por ejemplo, aquí otros chavos que... que hacen grafiti pues por ejemplo han traído grafiteros de Estados Unidos y le hacen eventos y que “Va a venir el Cocteu de Nueva York” y yo digo bueno ¡pues! Qué... Yo siempre he dicho “Ir a pintar una pared con mi compa el Soner”, aunque le salgan las letras de la fregada pero saber que estoy pintando con él, el que marcó la historia, pues no tiene precio. No tiene precio.<sup>116</sup>

Aquí se esboza el apego e identificación con el espacio y la historia locales, a partir de la consciencia de ser parte de ella y de conocer a quienes la han ido construyendo, así como mediante la reivindicación de un lugar dentro de la historia global; mientras que, en el siguiente

---

<sup>115</sup> Por Jevo Vázquez, grafitero y artista callejero de San Nicolás de los Garza, Nuevo León.

<sup>116</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

fragmento se plantean, incluso, mecanismos específicos de auto documentación: de preservación y reivindicación del patrimonio cultural propio, en este caso, la trayectoria del grafiti en Monterrey:

A mí siempre me ha gustado documentarme, como te digo, guardo el bocetito que me aventé en el camión, el bocetito que me aventé cuando estaba sentado en la plaza ¡los guardo!, las firmas; como te digo, en el intercambio que se daba antes de firmas, todavía me acuerdo de las firmas de muchos de los de antes, aunque no los conociera, pero por el hecho de admirar su trabajo, todos nos guardábamos, nos registrábamos como eso.

Y hay un amigo, que te digo que él fue como que el ícono del grafiti en aquel entonces (este Soner), que él tenía registradas las firmas... Aún de los que lo tachaban él guardaba sus firmas, veía: “Ah, mira, me tachó él, a ver cómo le hace, a pos así...” y la guarda, todavía la tiene, tiene libretas guardadas [él tiene un archivo de toda esa época] y le dices: “¿Te acuerdas de la firma de este?”, [a lo que te contesta:] “Ah, sí”, y hay gente ¡No nomás él!, o sea, era algo que se compartía, y hay varios que lo hacen así, que todavía tienen archivado... en la memoria, más en la memoria que veces sobre un papel, cómo se hacían las firmas antes (se acuerdan y las vuelven a escribir).<sup>117</sup>



**Pared palimpsesto: firmas sobre firmas. El archivo de la pared. Pared palimpsesto: firmas sobre firmas**

En este último testimonio aparece el “Soner”, un personaje fundante del grafiti local, así como mecanismos y soportes específicos para historiar: bocetos, intercambio y registro de firmas, libretas guardadas donde se incluye a los amigos (pero también a quienes no lo son); en

<sup>117</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

este caso, es significativa la referencia implícita a una especie de memoria simbólica viva, que puede prescindir del papel para guardar y recuperar las firmas:

Te voy a decir un dato muy interesante, yo admiro mucho a este chavo el Soner y... muchos sabemos que... es el primer grafitero que tal vez... hizo letras con una gran... calidad; pero yo lo admiro tal vez por eso; por... por... como te digo ¡empírico: nato!, de no ver nada, ¡de no ver nada!, de no tener ninguna idea (35:22) Y esas libretas las tiene y uno también lo hace de vez en cuando y digo ¡ah, o sea...! Nomás tienes tu imaginación y tu libreta, no, y algunas visiones pasajeras de las películas que veías que presentaban alguna imagen de grafiti; sí, hay muchos que todavía rayan; por ejemplo este chavo el Soner, te subes a la ruta 208, al camión y ves una que otra firma, ahí con marcador y yo le he tomado fotos, sacó el celular [y digo]: ¡Ahh!, una firma del Soner... y a veces te la vuelves a topar y está toda tachada, y yo.... Y yo digo ¡chale, porque lo tachan! Si supieran quien es.<sup>118</sup>



**Firma del Soner, sector de Tierra y Libertad, Monterrey, 13-VI-09<sup>119</sup>**

En el fragmento anterior, la admiración de Iván por el “Soner” es tal, que plantea la posibilidad de que sea el primer grafitero que hizo letras con gran calidad, casi ¡de la nada! Sólo apoyado en la imaginación, la libreta y algunas visiones esporádicas. Le otorga así, al personaje el prestigio de los orígenes; sin embargo, al final, aparece también la cuestión del desconocimiento y del olvido, porque las nuevas generaciones de grafiteros desconocen al personaje y borran su ícono sin saber quién es, ante el lamento de nuestro informante.

---

<sup>118</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

<sup>119</sup> Esta no es la firma del Soner original, se trata de alguien que adoptó y replicó la identidad del personaje e ícono, en un claro ejemplo de préstamo o apropiación de símbolos y firmas; práctica relativamente común en el universo del grafiti.

### III.2.5. Experiencia espacial: configuración del espacio urbano y su dimensión simbólica.

Nos referiremos, ahora, a la experiencia espacial, un concepto integrador de la subjetividad e información que se tiene sobre sitios y lugares, así como de las prácticas derivadas o asociadas: de las formas de hacer y ver la ciudad. La experiencia espacial parte de las personas o se refiere a ellas y es modelada colectivamente. Ahora bien, en los trabajos sobre el espacio representado podemos diferenciar tres dimensiones de la experiencia socio espacial: la estructural, relacionada con las prácticas espaciales; la funcional, vinculada con la accesibilidad de los lugares; la simbólica, asociada a las relaciones que se generan entre el individuo, la sociedad y el lugar.

Estas tres dimensiones las encontramos en los siguientes fragmentos de entrevista:

El grafiti, fíjate, es de las últimas y de las primeras expresiones del ser humano que el gobierno jamás ha podido manipular, jamás va a poder eliminarlo, comercializarlo, eso también lo hace uno y las empresas, pero cuestiones de que el gobierno le ponga mano a este movimiento... Tratan ¿no?, de enderezarlo un poquito, de decirle “por aquí se van”; pero si te pones a pensar, es una de las expresiones de... libertad de expresión; y si tiene tal vez ese poquito de... de ser izquierdista o de ser una crítica al sistema.<sup>120</sup>

Aquí se deslinda una postura frente a la idea de que el grafiti puede ser eliminado o domesticado; por oposición, se plantea, incluso, como una expresión antisistema que reivindica una vivencia propia de los espacios y su expresión creativa. Sin embargo, el deslinde y postura son más claros en las siguientes líneas, ya que se realiza una pregunta y crítica directa, a los supuestos propietarios de los espacios urbanos y su infraestructura. El entrevistado plantea que quien tiene mayor legitimidad sobre el espacio urbano es aquel que lo asume, vive y sostiene, en su diario acontecer; por oposición a quien se dice dueño del mismo en ausencia y en la distancia:

¿De quién es, de quién, ahora si que... La fábrica que está en [la avenida] Bernardo Reyes? De una gente que jamás ha andado en una... alguna calle... Colaborado con... Tal vez ayudar a un señor a cruzar, a barrer, a que le ayudes a alguien a darle pucho a un carro cuando se le queda parado. Ellos simplemente se apoderaron de alguna parte de terreno y

---

<sup>120</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.



dicen que es de ellos, pero a final de cuenta lo que los sostiene, ¿pos quiénes son?, la gente ¿no?, entonces ¿por qué no vas a tener derecho? Es como... o sea ¿Por qué no tener derecho de rayar el Palacio de Gobierno, no? O sea ¿por qué no?

Ellos lo adornan con sus cuadros ¿no?, cuadros que valen millones de pesos, ¿por qué no lo vas a poder adornar con un grafiti? ¿Por qué voy a pagarle yo a Botero para que me venga a pasar un caballote?, y no aprecias la pintura de alguien que tiene tal vez mayor creatividad o mayor sentido de lo que está haciendo (...) <sup>121</sup>



**Superior: Fondo Monterrey; inferior: “Qué tranza con tu casa Nati”. San Pedro**

La reivindicación del uso del espacio privado y público, por parte del grafitero, se convierte en una crítica básica del poder gubernamental estatal y su perspectiva del arte, en un posicionamiento político desde lo simbólico. Argumenta que ellos, los jóvenes, tienen el mismo derecho de rayar el Palacio de Gobierno, frente a los cuadros y estatuas que despliega el poder político. Sin embargo, detrás de todo esto, encontramos la configuración de una imagen de la ciudad que se quiere mostrar, que quiere ser tomada en cuenta y quizás, hasta dialogar:

Porque pos tal vez si... Alguien habita una casa [grafiteada] pero uno también está tratando de decir: “Dame chanza de, de ver, de mostrarte como veo yo esta ciudad y como la quiero ver”.

---

<sup>121</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

En este último fragmento, la experiencia espacial se tensa debido al conflicto entre grafiteros y la opinión pública, pues justamente las experiencias espaciales son diferentes, pues mientras que para un ciudadano común, la experiencia espacial estructural de su casa refiere a un uso doméstico cotidiano, la funcional en relación a sus posibilidades de acceso y movilidad en la ciudad y la simbólica en función sobretodo de los costos financieros, físicos, morales que implica la adquisición de una vivienda; por el otro lado, para el grafitero la experiencia espacial estructural está asociada con el hecho de rayar, que el espacio sea muy transitado y por lo tanto muy visto.



**Casa del centro de San Nicolás de los Garza. Ganchos sobre “yo soy los otros”, de PROZAC**

Finalmente, la experiencia del sitio, el sentido del lugar que nos confiere el espacio vivido, se puede explorar a partir de una serie de preguntas básicas ¿Qué es la ciudad, cómo es vista y asumida, qué mundos de vida la habitan y recorren? Si la ciudad es un lugar en el mundo para el individuo y el grupo ¿cómo es representada, cuáles son las metáforas operativas que la viven y explican? ¿Cuáles son las acciones simbólicas para la construcción y re construcción de la ciudad?

La ciudad es... la veo más como que... como algo muy disp..., como algo disperso, algo que no tiene mucho sentido, que se ve como borroso ¿no? Yo no la veo como algo formado, como algo que... que puedo decir, pues me dirijo hacia acá y, y veo esto o veo lo otro ¿no? Yo no le veo una formación, para mí todo está hecho como, para mí como si todo estuviera construido al ahí se va ¿no? Entonces yo lo veo más así que... Cuando ya veo una pared dentro de la ciudad- es como... como... Como cuando una imagen esta pixeleda ¿no?, yo lo veo, yo lo veo así. Tú pintas una pared de esa imagen: un pixel, un

pixel de esa imagen que está toda distorsionada y es como irle acomodando ¿no?, es como irle dando un orden ¿no?, a esa imagen distorsionada. Yo lo veo así ¿no?, entonces ya cuando verdaderamente dices tú: “Ahora sí, este, ya pinte aquí, ya pinte acá y allá y allá y allá y otros pintaron y todo”; entonces es cuando digo: “Ahora sí ya veo la ciudad, veo una imagen, ya veo que aquel que tenía la idea, que tenía el sueño de hacer esta obra; o sea, ya la plasmó, o sea, no se reprimió por no hacerlo”. Como un rompecabezas, bueno y yo creo que así es ¿no?, este, tal vez por quien gobierna y los poderes ¿no? O sea que todo está como desbalagado y todo distorsionado, entonces yo veo que cuando tal vez a una pared le das como que un orden y algún sentido, pues tal vez invites a otra persona a que verdaderamente haga lo que quiere hacer ¿no?, fuera de que si es grafiti o -no sé- equis cosa, ¿no?<sup>122</sup>

La idea de ciudad de este joven es clara: la ciudad es algo borroso, disperso, informe, sin sentido, mal construido y trazado, sin rumbo ni lógica aparente. Se presenta como un conjunto distorsionado, desacomodado, desordenado, en el mejor de los casos una suerte de rompecabezas. En fin, esta representación de la urbe nos habla de una ciudad mal –o insuficientemente- planeada, construida y diseñada. Ante este caos el grafitero entrevistado plantea una visión y recomposición, a partir de una unidad básica: la pared. Su planteamiento ético y estético parte de rayar y pintar las paredes para sintonizar adecuadamente la imagen distorsionada de la ciudad. Rehacer la imagen pixeleada del lugar en el mundo que le tocó vivir, que nos toca habitar.

Esto concuerda con la percepción global de que el grafiti es obra y pieza de un gran rompecabezas:

El grafiti es la vivencia. Cada obra pictórica o caligráfica es solamente el residuo de una acción, y cada acción es, a su vez, parte y resultado de la vivencia de un complejo esquema cultural. Cada obra de un escritor de grafiti, y, sobre todo, el conjunto de su trabajo, cobran sentido solo dentro de ese esquema. Tratar de apreciar el grafiti desde fuera, desde los términos en que se juzga una obra académica, e ignorando la cultura que le

---

<sup>122</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

da sentido, equivale a tratar de apreciar la poesía en un idioma desconocido buscando valores en el timbre, el tono o la fonética. Esa táctica jamás nos permitirá compartir las inquietudes y hallazgos del autor.<sup>123</sup>

### III.2.6. Lugares, sensaciones, iniciaciones.

Las geografías del comportamiento y de la percepción destacan la importancia de lo sensorial y cognitivo como parte de la experiencia espacial cotidiana.<sup>124</sup> Priorizan en sus registros y análisis las implicaciones o variables de lo sensorial en el contacto con el espacio. Estas geografías penetraron en lo psicológico para explicar racionalmente el comportamiento humano; es decir, se circunscriben al contexto de la psicología de la percepción o cognición. En el caso de la producción de grafiti, podemos ejemplificar algunas de estas experiencias espaciales cotidianas citando otros fragmentos de la entrevista realizada a Iván Alcalá Salazar. Iván nos cuenta lo siguiente sobre su conciencia temprana del grafiti, la revelación del mismo:

Al lado de donde yo vivía había un terreno baldío y había una pared y me acuerdo que ahí siempre iban y rayaban esa pared. Yo me acuerdo que pensaba, ¿a qué hora lo hicieron, no? Siempre pensaba a qué horas lo hicieron y... y ¿por qué eso?, o sea como que yo me preguntaba y -por ejemplo- yo siempre tengo bien marcado el primer grafiti que yo dije “¡ah, órale, eso... como pudo pintar eso, no!”, como que me daba ansiedad a esa edad, porque [era] en frente de mi casa (obviamente, estamos hablando de que todavía no estaba muy poblado, ¿no?), entonces un vecino ¡eh! pintó a Pipo, o sea ¡al payaso Pipo! y me acuerdo que puso así, con brocha, como que lo dibujo y puso así, de: “Ojos de mazapán [azteca], ojos del payaso Pipo”<sup>125</sup>, así puso... sí, con pintura; entonces nosotros decíamos de chavitos ¿no?, de güerquillos ¡Ahhh!, nombre... El... El Ricky -nombre, este- pintó aquí, y uno se quedaba ¡Se rifó, no!”

---

<sup>123</sup> Wermke, [Matthias, “arte desde el grafiti”](http://urbanario.es/archives/926), en: <http://urbanario.es/archives/926>, 21-IV-11. Este texto apareció originalmente en la revista Mombaça en diciembre de 2010.

<sup>124</sup> Downs, 1979 citado por Sánchez, 2009.

<sup>125</sup> Se trata de un conocido y viejo eslogan comercial de la televisión local de Monterrey, Nuevo León, México.



**Grafitis de payasos: con bola de billar en la espalda y sonriendo<sup>126</sup>**

Como podemos apreciar, se despliegan en el testimonio una serie de espacios: El terreno baldío, la pared, la calle de una colonia de la periferia, en San Nicolás de los Garza, la casa. En esta serie de sitios aparece el personaje de un payaso local, al respecto, debemos tomar en cuenta que, en aquel entonces, el entrevistado era niño; así, seguramente contempló otras pintas pero la que marcó su evocación de lugares rayados fue la imagen del payaso Pipo frente a su hogar. Sobre este ícono de la cultura popular de Monterrey conviene remarcar que es un personaje del espacio televisivo, específicamente, del canal 2 de Televisa, en donde tuvo programas desde el 20 de enero de 1964 hasta el año de 1998, cuando murió. Este posicionamiento de un ícono de la cultura popular regiomontana implica el tránsito de un personaje del espacio televisivo al espacio-soporte básico del grafiti; aquí, la pared funciona como una especie de lienzo y bastidor, pero también como una extensión de la pantalla chica (tv) o grande (cine); tal y como ocurre con otros casos de influencias del cine y la televisión, en la producción de grafiti.

Por cierto, conviene referir que los grafiti sobre payasos y bufones son un motivo recurrente en los grafitis de Nuevo León, como lo demuestran las ilustraciones 11 y 12.

Sin embargo, lo que nos interesa evidenciar ahora es la importancia de lo sensorial en el contexto de lugares y ambientes específicos, en función de nuestro objeto de estudio: el grafiti; veamos, por lo tanto, otro fragmento de entrevista:

<sup>126</sup>Interior de escuela de la zona centro e inmediaciones de la central de autobuses; Linares, Nuevo León, 1-IX-06, 18-XII-08.

Me acuerdo mucho que el color era un rosa fosforescente y –este- y la agarré [la lata, el bote se spray] y empecé a rayar el patio y [me dijeron:] “¡Ah! te salen bien las letras”, y me acuerdo que sentía el dedo bien helado (...)

Sentía muy helado porque obviamente los aerosoles de antes eran... la composición que tenían ¡pos eran químicos y gas! y... se sentía muy helado el aerosol; no sé, por la composición química que tal vez tenían... y –este- me acuerdo que ya desde esa vez me ganché y me gustó [se mira la mano, especialmente el dedo índice, como si estuviera accionando una lata de spray, al mismo tiempo que ríe complacido].

Estábamos en el patio, pero inclusive hasta sentía el... el... como que el nervio ¿no?, la adrenalina de... de estar haciéndolo, porque obviamente yo había admirado las firmas que estaban a un lado de mi casa (en la calle) y yo sabía que lo hacían sin permiso ¿no?, entonces como que sentía esa misma adrenalina, a pesar de que estaba en el patio de una casa; o sea, obviamente, nadie me iba a ver, o sea, en el patio de una casa sola, abandonada y sentía como si alguien me estuviera –este- sabiendo yo que tal vez no estaba haciendo algo correcto, porque estábamos rayando una casa.

Pero esa sensación nunca se me olvida, y ahora ya cuando rayo, a veces que me salgo de rayar, de volada siento así, a esto es lo que sentí aquella vez, se repite la sensación [hace un gesto con la mano y el dedo índice, como si tuviera una lata de spray y estuviera accionándola]; si se siente la adrenalina, pero también las ganas de hacerlo, o sea el impulso, las ganas de querer marcar y –este- y así fue ya, yo creo que eso fue cuando estaba en sexto de primaria.

En este testimonio podemos leer como el acto de iniciación en el grafiti de este joven está vinculado a tres sitios de su constelación espacial infantil: una casa abandonada de su colonia; pero, específicamente, el patio de la misma. Además, la experiencia referida en esos lugares es descrita como extraordinaria, a partir de la siguiente triada: las vivencias (la primera vez de rayar el nombre, lo marginal, lo ilegal); los objetos (aerosoles, patio, casa); así como las sensaciones y su recurrencia (la adrenalina, el nervio, el impulso).

Aquí nos adentramos a la geografía de las representaciones e imaginarios urbanos, que incluye la idea de que es factible evocar espacios y objetos específicos en su ausencia;<sup>127</sup> por ejemplo: la cuadra, el barrio, la casa, la lata de pintura. En este último sentido conviene referir que, en el imaginario urbano del grafiti, el bote de espray (el aerosol) es también un motivo recurrente, como podemos apreciar en las ilustraciones 17 y 18; a veces, la lata aparece junto a la firma y en forma de algún ser o personaje, es el caso de la siguiente imagen -por ejemplo- aparece de tamaño natural, con los brazos cruzados y alas desplegadas, como si fuera una suerte de ángel.



**Aerosol fosforescente: Cíclope.<sup>128</sup> Lata de pintura alada y nativos “haciendo fiestas”<sup>129</sup>**

En cualquier caso, parece que el grafitero busca dejar huella representando el objeto con el que realiza su creación; el cual, a veces suplanta su marca de identidad. Además, presionar con el dedo índice la lata (para rayar) tiene la misma función que señalar, apuntar a algo: apuntar a los otros y a sí mismo para no pasar desapercibidos: marcar el espacio vivido.

### **III.2.7. Espacios virtuales y redes sociales: el caso de “Destrucción visual, Monterrey, 2009”.**

La red internet ha creado dimensiones espaciales y sociales diferentes que alteran las vivencias y representaciones de la ciudad, las geografías de la vida cotidiana. La web 2.0, especialmente, posibilitó una nueva arquitectura de espacios virtuales y de trabajo colaborativo,

<sup>127</sup> Passim, Lindon y otros, op.Cit.

<sup>128</sup> Interior de escuela de la zona centro de Linares, Nuevo León, 1-IX-06.

<sup>129</sup> Interior de escuela de la zona centro de Linares, Nuevo León, 1-IX-06.

o en red, a través de información, herramientas y sitios auto gestionados por el usuario; lo que implica formas nuevas de entrar a la realidad virtual desde la realidad concreta y viceversa.

En este contexto, podemos asumir que el pulso de la ciudad está cambiando, a lo largo de nuestras actividades diarias dejamos huellas, señales e indicios; por ejemplo, nuestra interacción con el entorno citadino, los medios masivos de comunicación y sus infraestructuras digitales inalámbricas nos permiten tomar y compartir fotos o videos digitales, enviar mensaje de texto, descargar datos de internet y chatear, etc. Estas huellas se añaden a otros rastros que la gente deja en el ecosistema urbano como anuncios, propaganda, basura, grafiti. Debido a estas señales otra gente puede realizar una serie de inferencias: “otros estuvieron aquí, esto resultó muy popular, dónde puedo encontrar algo, o dónde no debo ir”.<sup>130</sup> El evento denominado “Destrucción visual, Monterrey, 2009” es un ejemplo de esta recomposición situacional de la geografía de la vida cotidiana, a partir de la web 2.0.

¿En qué consistió dicho acto? El 17 de mayo del año en curso alrededor de 150 adolescentes y jóvenes se reunieron en el Mercado Fundadores, situado sobre la avenida Cuauhtémoc (centro de Monterrey), de allí se dirigieron hacia el sur hasta llegar a la Avenida Constitución, sobre la cual se desplegaron para rayar las paredes laterales y el muro central de la misma. El estilo de este grafiti es conocido como bombas: letras o imágenes “infladas” trazadas a uno o dos colores.

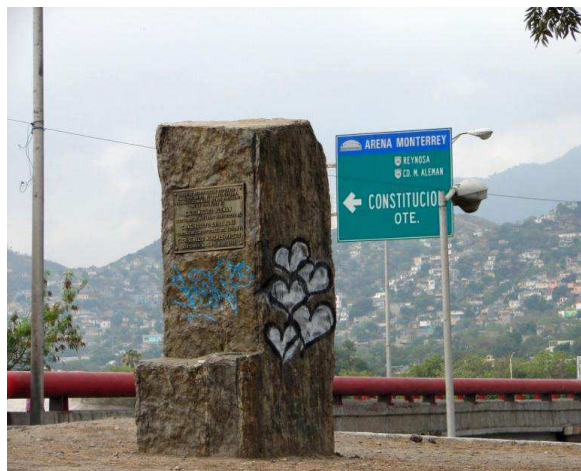
También rayaron un monumento de piedra (ilustración 15), las partes bajas de un hotel, anuncios panorámicos (ilustración 16) y las paredes del edificio del Poder Judicial de la Federación. Alertada la policía logró detener a 84 personas involucradas en esta megapinta.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Girardin, Fabien, “Visualizando el Pulso de la Ciudad”, en: Inf@Vis!, <http://www.infovis.net/printMag.php?num=190&lang=1> 11-V-09.

<sup>131</sup> Un antecedente local de este tipo de actos se puede apreciar en el video: “Destrucción visual, Monterrey, Grafiti Nuevo León Massive daylight attack Precuela”. Se trata de otro ataque masivo de grafiti realizado dos meses antes (marzo, 2009) sobre la Av. Alfonso Reyes, en: [http://www.youtube.com/watch?v=4QEqm9oJa5c&feature=channel\\_page](http://www.youtube.com/watch?v=4QEqm9oJa5c&feature=channel_page)





**Firma celeste y bomba de corazones flotando en la piedra, 18-V-09, 10:00 A.M.** <sup>132</sup>

¿Cómo y por qué convergieron dichos individuos en estos dos espacios? ¿Quiénes los convocaron y a través de qué medios? La información disponible en sus propios foros demuestra que difundieron la idea vía fotologs, desde semanas atrás; es decir, adolescentes y jóvenes dispersaron la información y convocatoria de esta megapinta a través de sitios personales de internet. Luego, confluyeron en un lugar específico para reunirse y desplazarse a otro lugar donde escenificaron su ataque visual.

Este tipo de actos son también conocidos como Flash Mob: un grupo de gente que de pronto confluye en un sitio público para realizar alguna acción específica (lúdica, política, etc.), por un período breve para luego dispersarse. La convocatoria de estas acciones efímeras se realiza a través de redes sociales articuladas vía internet.

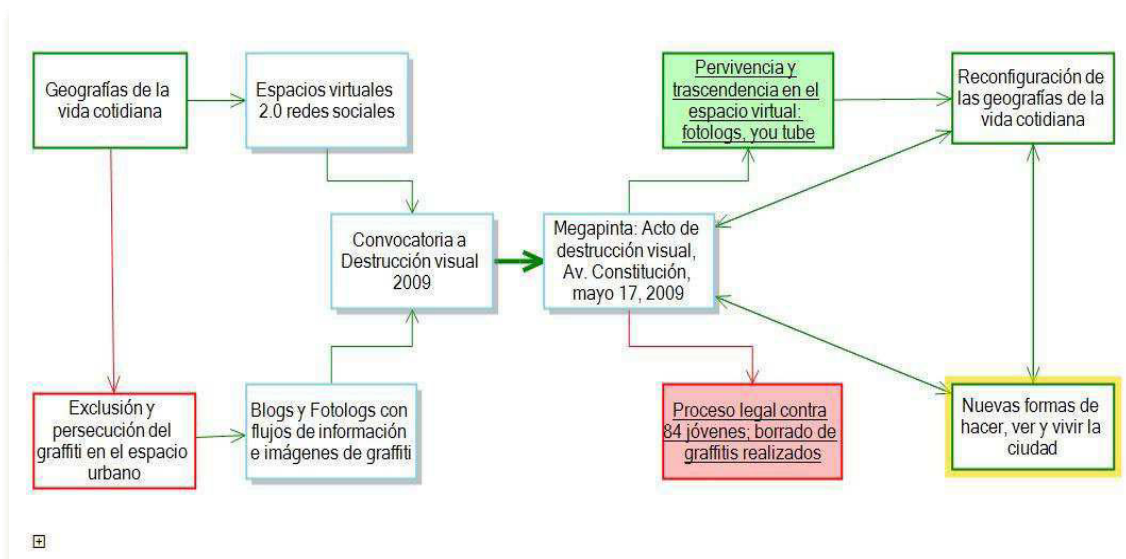
---

<sup>132</sup> Av. Pino Suárez cruz con Constitución. Registro del autor: 18-V-09, 10:00 A.M.



**De pasada: voz y marca de las firmas. Grafiti sobre panorámico, Av. Cuauhtémoc<sup>133</sup>**

En acontecimientos como el de “Destrucción visual, Monterrey 2009” observamos transitar a los jóvenes, de las pintas individuales o en pequeños grupos (realizadas en la calle), a la difusión y comunicación virtual (vía internet, en red), para luego regresar masivamente a las calles de una forma inédita, diferente. Es cierto, su pinta colectiva fue borrada por las autoridades municipales un día después, pero tuvo amplia cobertura en los medios masivos de comunicación y, desde luego, quedó registrada y difundida en espacios virtuales como you tube, fotologs, etc.



**Geografías de la vida cotidiana, grafiti, espacios virtuales y redes sociales. El caso de la megapinta: “Destrucción visual Monterrey, 2009”**

<sup>133</sup> Registro del autor: 18-V-09, 10:00 A.M. Esta pinta también fue borrada durante la tarde-noche de ese mismo día.

Para el ciudadano promedio la dimensión espacial estructural de su casa refiere a un uso doméstico cotidiano: dormir, alimentarse, comer, convivir. La dimensión funcional opera en los acuerdos y costos financieros que implican la adquisición de una vivienda, pero sobre todo en sus posibilidades de acceso y movilidad en el sistema ciudad; básicamente, el tiempo e inversión que requiera trasladarse de la casa al trabajo o a la escuela. Finalmente, la dimensión simbólica se articula en función de las prácticas culturales y relaciones sociales de los individuos, así como sus correspondientes posturas éticas y estéticas.

El grafitero añade otras funciones básicas a la experiencia espacial anterior. Primero, marcar individual y colectivamente el territorio, el paisaje urbano (dejar huella); adscribirse a un sitio y una colectividad (pertenecer); escribir y leerse en las paredes de la urbe (trascender). Segundo: reapropiarse del espacio y que dicho espacio sea muy transitado y por lo tanto muy visto; lo que incluye la idea de delimitar, competir, sobreponerse, agredir. En último término tendríamos una gran variedad de funciones que cambian según el grupo y el individuo: divertirse, jugar, pasar el rato, crear fama, intentar comunicar algo, señalar, indicar, apuntar, denunciar.

Para el habitante promedio, la perspectiva y experiencia espacial básicas son pragmáticas: de coste beneficio y usabilidad; también existe una importante dimensión simbólica pero no es tan fuerte como en el caso del grafitero. La gente que no raya ama su ciudad y le interesa conservarla en el estado en que se encuentra, los jóvenes que grafitean también aman su ciudad y la viven por medio de su creación, modificando constantemente su imagen y dejando huella.

### **III.2.8. Sitios de memoria y grafiti, utopía y ciudad.**

En las teorías sobre el espacio subjetivo y la vida cotidiana se refiere que la memoria geográfica forma parte de la memoria a largo plazo de la gente (De Castro citado por Diego Sánchez); es decir, todos tenemos en nuestra biografía personal y colectiva lugares significativos, recordados. Esta perdurabilidad o continuidad de la información espacial está presente en el transcurso de la vida y adquiere especial significación ante la progresiva pérdida de la memoria a corto plazo. Es decir, la experiencia espacial de la gente se ancla en ciertas experiencias o evocaciones espaciales del pasado frente a la fugacidad o disolución de las

experiencias espaciales presentes. Dicho anclaje puede operar por medio de componentes específicos: sitios, objetos, personas; por ejemplo, en el caso de los grafiteros, de los muros de la ciudad:

Yo siempre he tenido la vaga ilusión o idea, por ejemplo, como la pared que te digo que vi ahorita, a mi me dan ganas de no sé, de llevarme unas latas, unas brochas ¡sacudirla! como de quien dice restaurarla; o sea, de volver a repintarlas para que vuelvan a estar ahí, o sea las que ya están viejitas a rescatarlas. Hay una de este chavo, del “Eme” que está en [la calle] Reforma, que está ahí arriba, ya se ve, le pregunté a un camarada y me dice: “Nombre esa ya tiene como desde el noventa y uno, noventa”; y luego le digo: “Estaría bueno repintarla y fotografiarla”, restaurarla y fotografiarla como si fueras a restaurar una, como patrimonio. Presentar un proyecto de restauración de las pinturas. Digo, porque aparte ya los que tal vez, los que hacemos grafiti ya tenemos, ahora sí que pasamos la década, pues ya creo ya que hacemos un poco cosas diferentes, ya hasta se vuelve una comunidad ¿no?, de gente, de gente que le importan todas esas cosas.<sup>134</sup>



**Gancho. Colonia Treviño, Monterrey**

La memoria geográfica reconstruye vivencias, escenarios y sitios específicos. Identifica experiencias significativas y lugares invisibles en el presente, a partir de la experiencia espacial y la percepción. Esta, es una característica de las geografías comportamentales y cognitivas: otorgan lógica a la información sobre ámbitos específicos (estructuran y ordenan), reagrupan las

---

<sup>134</sup> Entrevista con Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey, Nuevo León, 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

sensaciones y sitúan los elementos particulares en esquemas más generales; es decir, distinguen las señales de mensajes significativos y organizan los signos en relación a la experiencia.<sup>135</sup>

Como una vez, hay un camarada con el que me cotorreo, tiene dieciocho años y anda pintando y estaba pintando una pared que yo había pintado hace como ocho años, le digo: “Fíjate, ¿cuántos años tenías tú?”, dice: “No, pos tenía cuatro, seis años”, [entonces añadí]: “Cuando tú tenías esa edad yo pinte en esta pared; mira, yo creo que le das con una espátula y yo creo que sí vas a encontrar” (...), sí aparece [el grafiti anterior], es una capa. Por ejemplo, cuando construyeron el Wall Mart de Lincoln (norponiente de la ciudad de Monterrey), ahí se hicieron las primeras exposiciones de grafiti que ya se organizaron ya sin fallos ni nada (pero ya cuando era grafiti del gabacho) y luego empezaron a construir el Wall Mart. Pero has de cuenta que hicieron las paredes como con una separación de un centímetro y ya se quedó, y a veces decimos: “Nombre, si algún día tumban el Walmart y tumban esa pared, va a quedar esa época plasmada!”



**Gancho. Colonia Madero, Monterrey**

Hay otras por [la avenida] Ruiz Cortines donde pintaron unos amigos, ahí construyeron un Seven (Súper 7) y dejaron una separación como de un centímetro [entre la pared del súper 7 y la barda] y ahí se quedó. Hay otra allá en San Nicolás, donde construyeron unos cines, sobre la avenida Santo Domingo, hasta que tumben la construcción se va a ver que ahí están, fíjate, cuantos años no irán a pasar, yo creo que yo ya no voy a vivir cuando toque y a lo mejor habrá otros que digan: “Donde yo pinté

---

<sup>135</sup> Bailly, 1979: 15-25, citado por Diego Sánchez, 2009.

construyeron...”. Se pueden agregar algunos químicos hasta llegar a la capa [de pintura donde se halla el grafiti], porque a la mayoría de las paredes le ponen cal, entonces pues vas diluyendo la cal hasta que... yo te digo porque a mi me ha pasado, a veces cuando íbamos, a una que otra pared que vamos y ¡nombre, que tiene cal!, y le empezamos a raspar y se cae una capa y se queda otra y [entonces decimos:] “¡Ah, ira!, ya la habían pintado antes”, o se ve cuando pintaron (la pintaron antes) y luego le vas raspando y luego también te encuentras las firmas de hace muchos años ¿no?, y así, más acá de nuestros años (entrevista con Iván Salazar).



Av. Colón, Monterrey centro

En esta escritura y lectura de la ciudad por parte de los grafiteros cobra especial significado el sitio de memoria, sus evocaciones y posibilidades. Iván está interesado por una arqueología básica de algunas bardas de la ciudad pero como una proyección alternativa de escenarios futuros. De hecho, tiene pensados varios proyectos al respecto en los que el sentido del lugar y el espacio vivido incluyen las adscripciones espaciales, el sentirse originario o no de un sitio, el construir una identidad propia a partir del lugar en el cual se radica, así como el interés en la memoria local; especialmente, de aquella de la cual se forma parte y se reivindica.



Colonia Moderna, Monterrey

## **A manera de conclusión.**

En nuestro contexto y caso personal uno de los principales atractivos de la teoría y metodología TRIZ, utilizada en esta tesis, es que posibilita cierta dosis de calma y capacidad en tiempos de crisis, situaciones caóticas, problemas más o menos graves o importantes; sobre todo: posibilita un entrenamiento y reflexión que articula salidas, alternativas de solución. Hace énfasis en la importancia del sistema o programa: del proceso creativo de organización y planeación. En este sentido, el paradigma en cuestión forma parte de una corriente de pensamiento convergente estructurado que, en la búsqueda de “imposibles” genera disrupciones, posibilidades. Es decir, permite luchar o entrar en tensión creativa con la inercia psicológica.

Este concepto de inercia psicológica utilizado en TRIZ converge con el de imaginarios sociales porque ambos se conforman de manera cultural, con una importante carga emocional. TRIZ busca ordenar, sistematizar, buscar patrones y tendencias, de tal manera que las decisiones tomadas a partir de dichos procedimientos sean las más eficientes y consecuentes con los fines que se buscan; mientras que muchas veces la inercia psicológica y las lógicas del imaginario buscan otro tipo de compensaciones, ya sean personales o sociales.

Finalmente, desde nuestra perspectiva TRIZ tiene mucho que aportar a las ciencias sociales y humanidades; primero, porque permite idear y realizar prácticas inter y transdisciplinarias; segundo, porque en las ciencias humanísticas urgen principios y “cajas de herramientas” que permitan innovar o desarrollar sistemáticamente sus saberes y prácticas, sus productos de trabajo. En tercer lugar porque algunos principios y métodos de TRIZ pueden adaptarse para analizar-resolver problemas sociales con la menor inversión de tiempo y esfuerzo; con las capacidades y recursos de la gente. Esta última tarea, la de la resolución de problemas, es una labor que no abordan con eficiencia las ciencias sociales y las humanidades, o de la que se han desviado por completo; por lo menos en espacios regionales como el Noreste de México.

## Anexo 1.

### Reporte sobre recorrido en campo, Colonia Treviño, Monterrey, Nuevo León, centro, 21-VIII-08, Juan Cristóbal López Carrera.

La intención de este trabajo de campo fue ver, comentar y registrar una expresión de pintura mural/grafiti, observada con anterioridad por nuestro asesor; también, volver a encontrarnos con nuestro objeto de estudio “buscando sin buscar”, caminando un poco a la deriva, a imagen y semejanza de algunos itinerarios del hombre de la calle, el paseante, el voyeur y el flâneur; esto último con la intención de volver a leer el grafiti (y su registro), en función del recorrido por un área específica de la ciudad.

En la fotografía de abajo (Google Earth) se trata en amarillo, la zona visitada. Iniciamos en la calle de Escobedo y Colón y finalizamos atravesando el callejón Mariano Escobedo, que desemboca en la esquina de las calles Colón y Carranza. El trazo marcado en rojo se caminó tres veces.



En ese recorrido por la zona sur de la colonia Treviño nos encontramos con lo siguiente:

Dos pinturas murales con figuras humanoides. La primera de éstas se encuentra situada en el callejón de Mariano Escobedo cruz con Democracia.





La segunda, en la fachada de un taller de forja, ubicado por la calle de Doctor Pedro Noriega; platicamos con el dueño del taller (hombre de lentes oscuros) y a pregunta expresa sobre el mural respondió que lo había hecho ese tipo de gente que no tiene otra cosa qué hacer, cierto domingo (cuando no trabajan y está cerrado el taller); añadió que le había gustado la obra y por eso la había dejado.

Estos dos trabajos están firmados con una espiral cuadrada que a veces lleva la extensión “Crew”.



En la zona recorrida, aparece como constante, el nombre de una banda; esto, con las siguientes variantes:

1. “Chemos” (nombre completo). Esta firma también la encontramos en una versión de lo que Alejandro García denominó como “Concretograbado”; es decir, trazada sobre la banqueta del Callejón de Mariano Escobedo, a unos pocos metros de la avenida Colón.



1.2. “Chemos” + “Chome”, nombre completo + firma individual.



1.3. “Chmo”, abreviatura 1. Esta aparece en morado, así como en una versión de “Concretograbado”; es decir, trazada sobre la banqueta de la esquina Sureste de las calles Zaragoza y Democracia (imagen de la derecha).



1.4. “Chms”, abreviatura 2; esta, con tres variantes, una que incluye el artículo “Los”, otra en la que se añade la firma personal “Miki”. En ambas fotografías, conviene resaltar que al calce, aparece la abreviatura de la Colonia Treviño: “TVÑO”.



La tercera variante de la abreviatura es de gran formato y suma otras rayas a la derecha, así como el trazo de lo que semeja una figura humana (estas últimas de aproximadamente metro y medio de altura).



Respecto al punto anterior, conviene referir que la abreviatura con tres consonantes es un patrón constante, entre las bandas urbanas de Monterrey; otro ejemplo análogo de esta regularidad es la firma “DBS”, que aparece en los siguientes colores: azul, verde y blanco, pero sólo en un tramo muy corto de la calle Pedro Noriega (en la fachada del taller de forja referido al inicio de este reporte y en una pared situada frente al mismo); quizás, esta abreviatura corresponda al nombre de “Diablos”.



Otros nombres de bandas que aparecen en el registro son: “Obrelokos”, “Pachecos”.



En lo que respecta a firmas individuales tenemos las siguientes: “Charal”, “Texas” y “Negro”; conviene aclarar que estas marcas llamaron nuestra atención por tratarse de un apodo con nombre de animal (foto de la izquierda), y los “identificadores étnicos” o “tribales”.



Registramos, además, un par de referencias explícitas con que la banda se refiere al grafiti, nos referimos al término “rayas”, que lo mismo aparece, en la parte superior de una construcción, que en la parte inferior de la puerta de un tejaban.



Ahora bien, respecto a otros registros de iconografía variada básicas podemos referir una firma colocada sobre la imagen de la botella, en un anuncio de Coca Cola, varios grafitis en la fachada de un tejabán abandonado, así como una firma que tiene en su parte superior, una corona.



También, una pared que es una suerte de palimpsesto de grafiti y fútbol, ya que cuenta con las frases “Libres y Lokos”, “y la Libres y Locos no calla”. Libres y Locos es el nombre de una canción del grupo de Rock local “El Gran Silencio y de la barra del equipo Tigres; esta pared también tiene dibujada la “M”, del equipo local (Rayados de Monterrey); además incluye la siguiente leyenda “Soy chiva de corazón”, en casi segura referencia al equipo de fútbol Chivas del Guadalajara.



Sin embargo, los grafitis encontrados que más llaman nuestra atención son aquellos que no podemos leer ni entender: situar en un contexto o lectura básica; en el caso de este registro nos referimos a uno abstracto y a otro figurativo. El primero, es del tipo que más nos interesa, a nivel personal (gusto) en el contexto general del proyecto.



Comentario final. Sorprende la cantidad de cosas que puede uno encontrar, registrar y releer en un espacio urbano como el recorrido, así como en la revisión de las fotos generadas por el trabajo de campo; para el caso de nuestro objeto de estudio: las existencias de una vinculación grafiti-concretogrado, las variaciones básicas que puede tener el nombre de una banda, las diversas adscripciones que puede contener un fragmento de barda, así como las perspectivas que da transitar varias veces por un mismo espacio; en nuestro caso, recorrimos tres veces el tramo de la calle Democracia, comprendido entre Zaragoza y el callejón de Mariano Escobedo. En el tercer viaje por este mismo espacio fotografiamos dos grafitis (“Texas” y “Obrelokos”) que no habíamos visto ni registrado en los dos recorridos anteriores; el primero, porque estaba casi a nivel del suelo y, desde la calle, una línea de autos evitaba visualizarlo; mientras que el segundo

sólo fue posible verlo y registrarlo revisando a detalle un conjunto de grafitis en formato pequeño.

## Anexo 2. Avistamientos de arte urbano<sup>136</sup>

Publicado originalmente en La Rocka (septiembre 2008; [PDF original](#)).

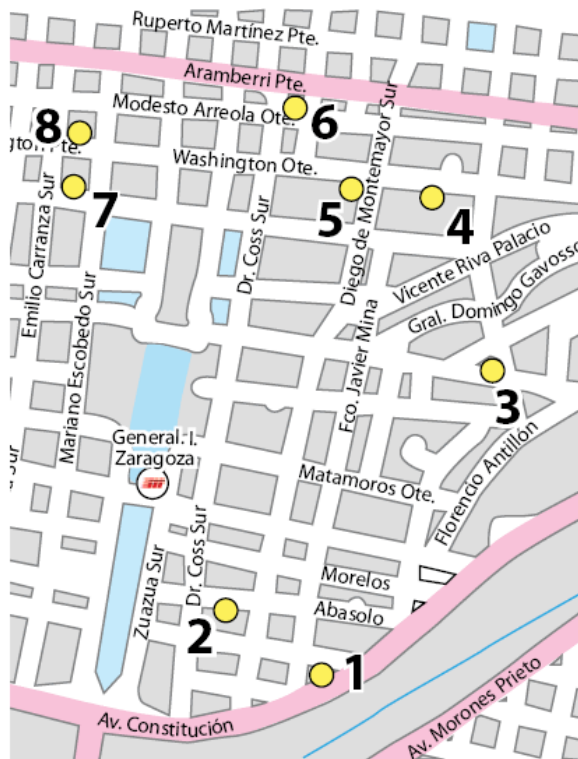
Texto: Issa + Fotos: [La Pola](#) + Fotos: [Iván](#). El mapa es de Hamett. Monterrey, México.

Pocas cosas se comparan con la libertad de rayar una pared cuando eres niño. Eres demasiado joven para como para tener miedo, pero suficientemente grande para sostener una crayola en tu mano.

Quizá algo cercano han de sentir los que pintan la calle, los muros o la fachada de tu casa sin pedirte permiso. Lejos de caer en la discusión de lo que es bueno o malo, es otro medio más para experimentar. Es difícil ignorar un grafiti, los estenciles, las tablas coloridas, los pósters que toman espacios que de otra forma se convertirían en lugares publicitarios.

El arte urbano, como en las grandes ciudades, también existe en Monterrey y el área metropolitana. Les dejamos un mini-tour por la zona centro: una muestra de los artistas de la ciudad que sostienen tanto la brocha como el aerosol en su mano.

### Mapa de arte urbano (centro de Monterrey, México)



Acerca de los grafiteros: [Dose](#) | [Screw](#) | [Blast](#) | [Fidencio](#) | [Los de la Efe](#)

<sup>136</sup> Autora: Issa Villarreal, Tomado de su blog: <http://issa.nmty.org/arte-urbano-mty/mapa1.html>, 12-X-12



**1 – En el estacionamiento (Pintas de Dose, Blast, Los de la Efe, Homie y otros) / Foto de La Pola**



[Regresar](#)

**Acerca de Dose**

**¿Quién es?**

Dose. Tiene 27 años y vive en San Nicolás.

**¿Cuánto tiempo tiene pintando?**

Pinta en las calles desde el 96. Entonces participaba en los concursos de "Haciendo Esquina" usando pincel. En el 99 empezó a hacer el grafiti clásico, como los "tags" (firmas).

**¿Qué estilo tiene?**

Dose dice: "Mi estilo está influenciado por las culturas prehispánicas, las plantas, los insectos y las calaveras. Ha estado evolucionando poco a poco así que no podría decir ni que es el estilo clásico del grafiti ni una onda experimental. Es algo simplemente que va tomando forma con el tiempo."

**¿Qué materiales usa?**

Aerosol y a veces pincel.

**Acerca del tiempo que le toma hacer una pinta**

Dose responde: "Para hacer una pinta me toma alrededor de 3 o 4 horas. He pintado de día, de noche y la semana pasada lo hicimos con lluvia".

**Lo más loco que le haya pasado haciendo pintas**

Dose comenta: "Una ocasión estaba pintando en una pared de blocks y de entre los huecos salió una araña muy chida. Después investigué y leí que era originaria de Vietnam jaja. En cada pinta pasan detalles y cosas que las hacen especiales."

**¿Dónde encuentras su trabajo?**  
En su cuenta de Flickr.

[Regresar](#)

**2 – Ballena del evento Campeones (Pinta hecha en colaboración por Eltono, Fidencio, Screw, Blast y otros) / Foto de La Pola**



[Regresar](#)

**3 – Venados en una esquina (Pinta de Screw) / Foto de La Pola**



[Regresar](#)

#### 4 – Ballena blanca (Pinta de Screw) / Foto de [La Pola](#)



[Regresar](#)

#### **Acerca de Screw**

##### **¿Quién es?**

Conocido como Screw. Tomás Guereña, 1978. Su crew son Los Contratistas.

##### **¿Cómo reconocerlo?**

Ballenas. Ballenas gigantes, animales y otras figuras de formas suaves. Tranquilizan, envolventes. Trazos redondos y fluidos. Uso del color blanco. Principalmente verdes y rojos.

##### **¿Qué materiales usa?**

Screw explica: "Por desgracia el bote de spray lo hemos convertido –visto por ojos de la sociedad no informada del grafiti– casi en una arma de fuego. Para todo mal hay una respuesta positiva y a eso me refiero con la evolución y madurez artística que ha convertido al grafiti en una de las miras del arte contemporáneo. Actualmente trabajo en pintura acrílica, pósters, calcomanías, stencil, spray, madrea, cartón, lámina y todo lo que se pueda integrar en el sitio donde pinto."

##### **Acerca del tiempo que le toma hacer una pinta**

Screw dice: "El grafiti es improvisación, es una chispa de creación; explosivo y demandante en producción. Si no tu nombre, con tanta publicidad, no alcanza los ojos del transeúnte. Una obra se hace en un par de horas, a plena luz del día no me tengo que esconder de nadie, no soy un delincuente."

##### **Lo más loco que le haya pasado haciendo pintas**

Screw comenta: "Hay varias historias. Me han invitado a comer a sus casas, me llevan agua los vecinos, me han invitado a pintar en su casas, pero lo que recuerdo en este momento es la vez en

que llegó un repartidor y me dijo: 'Estoy harto de repartir chingaderas, ¿qué tal se gana de rotulista!?. Alentándolo, le dije que siguiera de repartidor."

"Y bueno, en otra ocasión, una niña pasó cuando pintaba y le dijo a su papá: '¡¡¡qué padre, mira!!! ¡¡¡Vamos a tener una ballena cerca de la casa!!!'. El papá no miró y le jaló el brazo para que siguiera caminando. Creo que esa fue la más impactante".

### **¿Dónde encuentras su trabajo?**

En su [cuenta de Flickr](#).

[Regresar](#)

### **5 – Manos en una esquina (Pinta de Blast) / Foto de [La Pola](#)**



[Regresar](#)

### **Acerca de Blast**

#### **¿Quién es?**

Blast, de Monterrey.

#### **¿Cuánto tiempo tiene pintando?**

Blast dice: "Mi primer firma en la calle fue cuando estaba en quinto de primaria, a los 10 años. Mi amigo Aza me dijo cómo hacer mis letras y rayamos en la esquina de mi casa. Mis primeras piezas o pintas un poco más elaboradas fueron entre el 95 y 96."

#### **¿Cómo reconocerlo?**

Sus pintas suelen tener personajes: caras, brazos y piernas. Son personajes neo-tribales,

fantásticos. Muchas de sus pintas están basadas en los colores blanco, negro y rojo de manera sólida.

Blast dice: "Creo que no hay un estilo definido, igual me gusta pintar un personaje más figurativo y después algo más abstracto-geométrico, para luego acabar con una pieza wildstyle. Lo importante es siempre experimentar con técnicas, soltarse y evolucionar."

### **¿Ha pintado fuera de las calles?**

Blast cuenta: "He pintado en interiores, en expos de grafiti, bastidores, la idea es pintar en todas partes, cualquier superficie es buena."

### **¿Qué materiales usa?**

Pintura acrílica, aerosol y tinta.

### **¿Cómo evade a los policías?**

Blast contesta: "Realmente no tengo que evadirlos. Cuando pinto estoy proponiendo algo para la ciudad, no destruyendo."

### **¿Hay alguna pinta que le enorgullezca más?**

"Cada una tiene lo suyo, pero me gustó mucho una que hice en la Colonia Independencia, en una casa muy humilde. Pinté su 'muro' exterior, que estaba hecho de puras láminas viejas. Las personas que viven ahí quedaron muy contentas y tuve oportunidad de platicar con ellos, de las broncas que tienen. Al final me ofrecieron más lugares para pintar, en su casa y en el barrio."

### **¿Dónde encuentras su trabajo?**

En [su cuenta de Flickr](#).

[Regresar](#)

## **6 – Fidencio en puerta (Pinta de Fidencio) / Foto de [La Pola](#)**



[Regresar](#)

## Acerca de Fidencio

### ¿Quién es?

Miguel A. Fuentes (Fidencio). 35 años. Vive en el centro de San Pedro.

### ¿Cuánto tiempo tiene pintando?

Fidencio responde: "En diferentes etapas de mi vida he pintado en la calle. Con el proyecto de Fidencio tengo poco más de un año."

### ¿Cómo reconocerlo?

Se le conoce por trabajar con la imagen del Niño Fidencio, el niño santo de El Espinazo Nuevo León. La ilustra de manera simple, con pocos trazos, como si fuera esténcil. Fidencio se manifiesta en paredes, en tablas, en calcomanías, en textil, en pósters, en servilletas, en escobas.

### ¿Qué materiales usa?

Fidencio responde: "Aerosol, [pintura] vinílica, para serigrafía, para grabado, anilinas. Cualquiera es buena."

### ¿Dónde encuentras su trabajo?

En [su blog](#) y en [su cuenta de Flickr](#).

[Regresar](#)

## 7 – Pajarito en una tabla (Pinta de Los de la Efe) / Foto de [Iván](#)



[Regresar](#)

## 8 – Pájaros y flores (Pinta de Los de la Efe) / Foto de [La Pola](#)



[Regresar](#)

### Acerca de Los de la Efe

#### ¿Quiénes son?

Los de la Efe. Tres chicos que viven en Houston, San Nicolás y Monterrey respectivamente.

#### ¿Cómo reconocerlos?

Sus pintas son geométricas, abstractas y de un solo trazo. Ilustran aves y venados. Suelen usar los colores blanco, rojo y negro. Su firma es una efe (F) espejeada. Hacen murales de varios metros de largo.

#### ¿Qué materiales usan?

Pintura, acrílicos. No suelen usar aerosol más que en eventos donde los invitan.

#### ¿Cómo le hacen?

Pintan de día. No usan pincel ni aerosoles: usan rodillo de esponja. Los murales más grandes les toman cerca de 2 horas. Los más rápidos los hacen en 10 minutos.

Sanez explica: "Vemos el lugar y que sea seguro, entre comillas seguro, que pueda pasar desapercibido. Fondeamos el lugar como si tuviéramos el permiso y empezamos a pintar sin organización, sin saber qué y ya después conectamos todo. A veces si trabajamos con una idea pero es raro. La idea es hacer freestyle siempre. Nunca pedimos permiso. Se crea esa vibra como de que sí lo hay pero no, la idea es ilegal".

#### ¿Qué estilo tienen?

Sanez comenta: "Los tres nos guiamos por la base del dibujo, de un solo trazo, de no usar

demasiados colores. Esto nació de la idea de ser fiel al trazo solamente, a la figura, y no tanto decorarlo, a maquillarlo. Que el impacto del trabajo obra fuera por las formas, por las figuras, por las texturas, y no por los colores. Por eso la línea en un solo plano es lo que más trabajamos en la calle".

**¿Por qué en la calle?**

Sanez explica: "El trabajo de nosotros no va ligado con un estilo de grafiti, pero sigue teniendo esa esencia de que es ilegal y que es en las calles. Primero que en galerías o que en otro lugar, nuestro trabajo es en la calle. Hacerlo con la presión de que te pueden agarrar. Tiene más mérito para nosotros".

**¿Dónde encuentras su trabajo?**

En su cuenta de YouTube, en su cuenta de Flickr, entre otros sitios.



## Fuentes

### Bibliografía.

- Darnton, Robert (1987). "La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa". México: Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, Jaques (1997). "Mal de archivo". Madrid: Trotta.
- Fernández Christlieb, Pablo (1999). "La afectividad colectiva". México: Taurus
- García Sancho, Francisco (1985). "Misogenia: odio o aversión al origen o a los orígenes". México, D.F.: Plaza y Valdés.
- Ferrell, Jeff Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality. Boston: Northeastern University Press, 1996, pp. xii, 236, illustrations, bibliography, index.
- Fontbona, Sebastian; Labra, Nicolás; Larraín, Ismael (2002). "La ciudad como papel". Tesis para optar por el grado de licenciatura en Comunicación social por la Universidad Diego Portales, Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información, Escuela de Publicidad. Santiago de Chile.
- Garucci, Raphael. (1854). "Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéi". Paris: B. Duprat.
- (1856). "Graffiti de Pompei: inscriptions et gravures tracées au stylet". Paris: B. Duprat.
- Giraud, Pierre (1972). "La semiología". México: Siglo XXI
- Glissant, Edouard (2002). "Introducción a una poética de lo diverso". Textos del Bronce, 37. [Barcelona]: Ediciones del Bronce.
- González Arratia, Leticia (1999). "La arqueología de Coahuila y sus fuentes bibliográficas". México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- González Ochoa, Cesar (1997). "Apuntes acerca de la representación". México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Habermas, Jur. (1990). "Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista". Buenos Aires: Taurus.
- Hernández, Marie Theresa (2002) *Delirio--the Fantastic, the Demonic, and the Réel: The Buried History of Nuevo León*. Austin: University of Texas Press Austin
- Leal Domínguez, Julieta (1992). "El grafiti. Monterrey". Tesis de licenciatura, Facultad de Artes Visuales, UANL.
- Leigh Molyneaux, Brian (2002). "La tierra sagrada: espíritus del paisaje, alineamientos antiguos y lugares sagrados creación y fertilidad (culturas de la sabiduría)". Singapore: Taschen, Evergreen-GMBH.
- Leonel, Francisco Javier (2005). "Del derecho a la ciudad". Bogotá: Universidad Piloto de Colombia.
- Lindón, Alicia; Aguilar, Miguel Ángel; Hiernaux, Daniel. (2006) "Lugares e imaginarios en la Metrópolis". México: Antropos, UAM Iztapalapa.

- López, Juan Cristóbal. “Los discursos de la modernidad en el proceso de cambio de los saberes comunitarios sobre construcción de vivienda tradicional en los ejidos Río Verde de Linares y la Laja, Hualahuises, Nuevo León”. Proyecto de tesis de la maestría en ciencias con orientación en Trabajo Social, Facultad de Trabajo Social y Desarrollo Humano de la UANL, CONACYT.
- López Carrera, Juan Cristóbal, and Lilia Alanís Loera (2006) *Diccionario de creencias y tradición oral de Nuevo León*. Hualahuises-Monterrey, Nuevo León, Mexico: Kasa de las Historia.
- Lotman, Iuri (1991). “Acerca de la semiósfera”, *Revista Criterios* VII- 91—XII-91, Cuba.
- Lugo Silva, Francisco. “La territorialidad del grafiti”. Tesis de maestría de la Escuela de Altos Estudios de París.
- . “Cultura generalizada”. Tesis de doctorado de la Universidad París Ocho.
- Miramontes, Carlos; Crespo Oviedo, Ana María y Brambila Paz, Rosa (1999). “Expresión y memoria: pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México”. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Murray, Willian Breen (2003). “Marking Places” (artículo facilitado por el autor en archivo electrónico).
- (2007). “Arte rupestre del noreste: historia”. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León, Secretaría de Educación, Fondo Editorial.
- Murdock, George Peter (1954). “Guía para la clasificación de los datos culturales”. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Olvera Gudiño, José Juan. “Colombianos en Monterrey: origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social”. México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2005.
- Oropeza, M. R. (2008). “Creatividad e innovación tecnológica mediante TRIZ: Conozca y aplique la metodología internacional que está revolucionando la forma de resolver problemas de innovación tecnológica en las naciones industrializadas”. México, DF: Panorama Ed.
- Patterson, Alex (1992). “A Field Guide to Rock Art Symbols of the Greater Southwest”. Boulder: Johnson Books.
- Pérez Mondragón, Enrique Alfonso (2000). “Grafiti y comunicación”. Proyecto de Evaluación Final, UDEM.
- Pierre, Nora (1989). “Between memory and history: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26, Spring, University of California Press, pp. 7-25.
- Prieto N. “Usos y representaciones del grafiti en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey”. Proyecto de tesis del doctorado en Filosofía con orientación en Arquitectura y Asuntos Urbanos, Facultad de Arquitectura de la UANL, CONACYT.
- Reinhart, Koselleck; Gadamer, Hans-Georg (1997). “Historia y hermenéutica”, (*Pensamiento contemporáneo* 43), Barcelona: Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.

Ruiz Ballesteros, Estebán. (2000). "Construcción simbólica de la ciudad". Madrid: Miño y Dávila editores.

Silva, Armando (2006, 5ª Edición). Imaginarios Urbanos. Bogotá: Arango Editores.

Sokol, A., Sonntag, M., Kramina, I., & Université Louis Pasteur (Strasbourg). (2008). "Development of inventive thinking in language education". S.l.: s.n..

Villarreal, René (director), "Cumbia Regia", México, 2008, Cumbia regia films.

Vázquez Díaz, Margarita (2003). "Grafiteros de Morelia". Morelia: CONACULTA-SEE.

Vilar, Pierre (1992). "Pensar la historia". México: Instituto de Investigaciones Históricas Dr. José María Luis Mora.

Zuñiga, Víctor; Reyes, Miguel (1988). "Éxodo rural, estrategias familiares de subsistencia y formas culturales en la frontera norte (1) (El caso de Vallecillo, N. L.: el pueblo que se negó a morir.) primera parte.", en: Bricolage, San Nicolás, FFyL-UANL, Vol. I Núm. 1, junio de 1988, pp. 100-101.

## **Hemerografía.**

Appadurai, Arjun, "La globalización y la imaginación en la investigación", en: <http://www.unesco.org/issj/rics160/appaduraispa.html> 25-VI-00.

Dickens, Luke (2008). "Placing Post-Graffiti: the Journey of the Peckham Rock". Cultural Geographies. 15, no. 4; pp. 472-474, en: <http://cgj.sagepub.com/content/15/4/471.full.pdf+html>,10-VII-10.

Domínguez, Daniel (2007) "Sobre la intención de la etnografía virtual". Revista Electrónica Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información. <http://www.usal.es/teoriaeducacion> Vol. 8. N°1.

Estalella, Adolfo; Ardèvol, Elisenda. (2007) "Ética de campo: hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet". Página del Forum Qualitative Social Research, Vol. 8, Num. 3. Versión electrónica en: <http://www.qualitative-research.net/fqs/>

Figueroa, Fernando (2005). "Graffiti y espacios urbanos". Cuadernos del Minotauro [en línea], fecha de consulta 12 de septiembre 2008, disponible en: <http://www.minotaurodigital.net/cuadernos/1/1.%20Graffiti%20y%20espacio%20urbano.pdf>

Figueroa-Saavedra, Fernando "El graffiti en metálico: análisis sobre el graffiti y la circulación monetaria", en: Revista Historia y Comunicación Social, 2007, 12, 23-44, en: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/11370734/articulos/HICS0707110023A.PDF>, 12-IX-2009. García, José. Programa: Unidos transformando mi comunidad, en: "Planea Estado cambiar rostro a "La indepe"", en El Norte, 15-sep-2010, versión virtual: <http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoImpresa.aspx>

- Girardin, Fabien (1-06-2007). “Visualizando el Pulso de la Ciudad”, en: Inf@Vis!, <http://www.infovis.net/printMag.php?num=190&lang=1> 11-V-09.
- González Ramos, Ana María (1993). “Los grafiti de La Chana como proceso inconsciente de afirmación del barrio”, Gaceta de Antropología, [en línea] No. 10. Universidad de Granada, fecha de consulta 17 de septiembre 2008, disponible en: [http://www.ugr.es/~pwlac/G10\\_11AnaMaria\\_Gonzalez\\_Ramos.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G10_11AnaMaria_Gonzalez_Ramos.html).
- Heredia, Mayte (2005). “Romi, gacharao, gitano cale, flamenkita... La identidad gitana en los espacios virtuales”. Memoria de papel, versión electrónica en: <http://aecgit.pangea.org/memoria/pdf/Mayte%20Heredia.pdf>
- Jordán, Régulo, Franco; Gálvez Mora, César; Vásquez Sánchez, Segundo (2001). “Graffiti mochicas en la huaca Cao Viejo, complejo el brujo”. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos [en línea] 30 (2), fecha de consulta: 17 de septiembre de 2008, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=12630206>
- Klingman, Avigdor; Shaleva, Ronit “Graffiti: Voices of Israeli Youth Following the Assassination of the Prime Minister”, en: Youth Society Vol.32 No. 4, June 2001, pp. 403-420; versión en línea: <http://yas.sagepub.com/cgi/content/abstract/32/4/403>, 22-X-09.
- López, Ángela (1998). “El arte de la calle”. Revista española de ciencias sociales [en línea], 1998, No.84. Universidad de Zaragoza, fecha de la búsqueda: 17 de septiembre 2008, disponible en: [http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS\\_084\\_12.pdf](http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_084_12.pdf)
- Moreyra, Elida; González, José Carlos (2002) “Antropología Visual”. <http://www.naya.org.ar/articulos/visual02.htm>
- Quevedo Orozco, María de Lourdes (2006). Graffiti en museos. Reencuentro [en línea] (046): fecha de consulta: 12 de septiembre de 2008, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=34004604> ISSN 0188-168X.
- Paniagua Arguedas, Laura (2006). “La palabra como frontera simbólica”. Revista de Ciencias Sociales (Cr) [en línea], I-II (112), fecha de consulta: 17 de septiembre de 2008, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=15311212>
- Reshad, Karan “Legal Vs Illegal on Tehran Walls”, en: Iranian Underground Art Media, <http://www.kolahstudio.com/Underground/?p=310>, 5-X-10; ver también: <http://irangraffiti.com/>
- Reyes Sánchez, Francisco; Vígara Tauste, Ana María. (1996-1997) “Graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación”, Espéculo: Revista de Estudios Literarios, N°. 4, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm>, 23-XI-09.
- Schneider, Eric (2006) “Review Essay: And whose Streets are they anyway?”. Signs from the Underground, Journal of Urban History 2006; 33; pp. 120-129, <http://juh.sagepub.com>.
- Silva, Armando (2007). La ciudad como comunicación. Diálogos de la comunicación. Revista académica de la Federación latinoamericana de facultades de comunicación social. N. 74. [versión electrónica]: <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos-cul-23ArmandoSilva.php>
- Simon, Garfunkel, “The sounds of silence”, traducción: Sergio Denis, en: Alizée-The sounds of silence Traducción Español, en: <http://www.youtube.com/watch?v=KoOTfWvow9I>, 12-III-11

Sousa González, Eduardo (2007). “El crecimiento metropolitano en México en el contexto del subdesarrollo latinoamericano. Reflexiones metodológicas para la planeación”. Revista Quivera [en línea], vol. 9, número 002, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 7-30, fecha de la búsqueda: 17 de agosto 2008, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/IndArtRev.jsp?iCveNumRev=7678&iCveEntRev=401>

Talavera, Gabriel. “Capturan a grafitero en Guadalupe”, en El Norte, versión electrónica: [http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoArtCom.aspx?ValoresForma=830841,Si+pintar+es+un+pecado+nos+vemos+en+el+infierno,ArticulosGC\\_Norte,15-I-08](http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/Documentos/DocumentoArtCom.aspx?ValoresForma=830841,Si+pintar+es+un+pecado+nos+vemos+en+el+infierno,ArticulosGC_Norte,15-I-08).

Wermke, Matthias (2010) “Arte desde el graffiti”, en: <http://urbanario.es/archives/926>, 21-IV-11. Este texto apareció originalmente en la revista Mombaça en diciembre de 2010.

### **Entrevistas**

Entrevista con Juan Pablo García, 32 años (coordinador de la Asociación Raza Nueva en Cristo), San Pedro Garza García, 25-X-08.

Entrevista a profundidad realizada a Iván Alcalá Salazar, 28 años; Monterrey 11 y 25-III-09; 1-IV-09.

Entrevista a Francisco Lugo Silva (16-IX-08) acerca de su tesis titulada: “Territorialidad del graffiti”, programa de maestría en Antropología Política y Sociología del desarrollo, de la Universidad de París 8.

Francisco Lugo Silva, “La Territorialité du Graffiti à Monterrey Nuevo León Mexique”, *Memorie du dea Soutene*, Paris France, Octubre 2002. Documento electrónico facilitado por el autor.

### **Apuntes y notas**

García, Alejandro, “Apuntes de las clases: Sociosemiótica, Métodos cualitativos de investigación I y II, Seminario de tesis”, Doctorado en Arquitectura y Asuntos Urbanos, Facultad de Arquitectura, UANL, semestre febrero-agosto, 2009. San Nicolás de los Garza, Nuevo León.

Sánchez González, Diego “Apuntes y presentaciones en power point del curso: “Técnicas de análisis socioespacial””, Doctorado en Arquitectura y Asuntos Urbanos, Facultad de Arquitectura, UANL, semestre febrero-agosto, 2009. San Nicolás de los Garza, Nuevo León.

Notas de campo registro audiovisual de los proyectos “Ciudades tatuadas”, “Representaciones del graffiti en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey”.

Diplomado en Innovación TRIZ (Teoría Inventiva para la Resolución de Problemas y análisis sistémicos). Instituto de Innovación y Transferencia de Tecnología de N.L. Notas del curso y materiales fotocopiados entregados durante el mismo; 2007.

Taller OTSM-TRIZ “*Metodología rusa para fomentar la creatividad y solución de problemas en la Educación y la Empresa*”. Instituto de Innovación y Transferencia de Tecnología, UANL. Notas del curso y materiales fotocopiados entregados durante el mismo; 2007.