

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PSICOLOGÍA

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología

**SUJETOS A LOS MUROS, UNA APROXIMACIÓN PSICOANALÍTICA AL
GRAFITI DE FIRMA**

Proponente:

Mario Alberto Ramírez González

B05095

Comité Asesor

Directora: M. Sc. María del Rocío Murillo Valverde

Lector: M. Sc. Daniel Fernández Fernández

Lector: M. Sc. Édgar Roberto Marín Villalobos

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

2021



**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PSICOLOGÍA**

ACTA DE PRESENTACIÓN DE REQUISITO FINAL DE GRADUACIÓN No. 219

Sesión del Tribunal Examinador celebrada de manera virtual el día jueves siete de octubre del dos mil veintiuno, a las diez horas, con el objeto de recibir el informe oral de la presentación pública del:

SUSTENTANTE	CARNE	AÑO DE EGRESO
Mario Alberto Ramírez González	B05095	1-2019

Quien se acoge al Reglamento de Trabajos Finales de Graduación bajo la modalidad de **Tesis**, para optar al grado de **Licenciatura en PSICOLOGÍA**.

El tribunal examinador procede a presentarse y brindar su nombre completo, ubicación, su papel como miembro en el tribunal examinador, además indican que reciben video, audio y datos.

Tribunal Examinador	
M.Sc. Teresita Ramellini Centella	Presidenta
Licda. Andrea Molina Ovaras	Profesora Invitada
M.Sc. Rocío Murillo Valverde	Directora de T.F.G.
M.Sc. Daniel Fernández Fernández	Miembro del Comité Asesor
M.Sc. Roberto Marín Villalobos	Miembro del Comité Asesor

ARTICULO I

La Presidenta informa que el expediente del postulante contiene todos los documentos de rigor. Declara que cumple con todos los demás requisitos del plan de estudios correspondiente y, por lo tanto, se solicita que proceda a hacer la exposición.

ARTICULO II

El postulante hace la exposición oral de su trabajo final de graduación titulado: **“Sujetos a los muros, una aproximación psicoanalítica al grafiti de firma”**.

ARTICULO III

Terminada la disertación, el Tribunal Examinador hace las preguntas y comentarios correspondientes durante el tiempo reglamentario y, una vez concluido el interrogatorio, el Tribunal se retira a deliberar.

ARTICULO IV

De acuerdo al Artículo 39 del Reglamento de Trabajos Finales de Graduación, el Tribunal Examinador considera el Trabajo Final de Graduación:

APROBADO () APROBADO CON DISTINCIÓN (X) NO APROBADO ()

Observaciones: _____

ARTICULO V

La Presidenta del Tribunal le comunica al postulante el resultado de la deliberación y lo declara acreedor al grado de Licenciatura en PSICOLOGÍA.

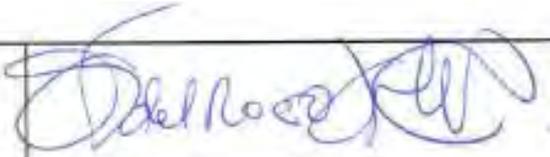
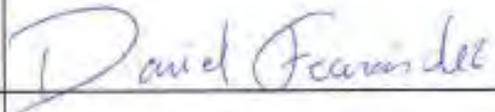
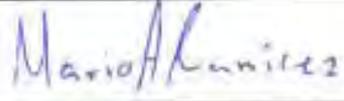
Se le indica la obligación de presentarse al Acto Público de Juramentación, al que será oportunamente convocado.

Se da lectura al acta que firman los Miembros del Tribunal Examinador y el Postulante. A las 12:30 pm se levanta la sesión.

Nombre:

Firma:

M.Sc. Teresita Ramellini Centella	
Licda. Andrea Molina Ovares	

M.Sc. Rocío Murillo Valverde	
M.Sc. Daniel Fernández Fernández	
M.Sc. Roberto Marín Villalobos	
Mario Alberto Ramírez González	

Dedicatoria

A la calle y a la noche.

Agradecimientos

Al grafiti, por todo lo que dicen estas páginas.

A Rocío, por permitir esta escritura y por las conversaciones.

Al comité asesor por el tiempo y el compromiso.

A los grafiteros que cedieron sus palabras.

Tabla de contenidos

NOTAS ACLARATORIAS	1
INTRODUCCIÓN	2
I. MARCO REFERENCIAL	5
i.i. Antecedentes	5
Antecedentes internacionales	6
Antecedentes nacionales	9
Síntesis de los antecedentes	12
i.ii. Marco teórico-conceptual	13
Grafiti de firma	13
Ciudad como topos del grafiti	16
Sobre el sujeto del psicoanálisis	19
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	25
III. OBJETIVOS	26
iii.i. Objetivo general	26
iii.ii. Objetivos específicos	26
IV. MARCO METODOLÓGICO	26
iv.i. Descripción del diseño metodológico	26
iv.ii. Descripción del procedimiento metodológico	29
Lectura filológico-referencial: Planteamiento del conflicto	29
Lectura semiótico-literar: desarrollo del conflicto	31
Lectura psicoanalítico-conjetural: el giro narrativo	32
Cuarta lectura: un documental psicoanalítico	33
iv.iii. Selección de los participantes	34
iv.iv. Consideraciones éticas	35
V. LECTURA FILOLÓGICO-REFERENCIAL	36
v.i. De las cavernas al <i>hip-hop</i> : un recorrido histórico sobre el grafiti	37
Las primeras huellas	37
Civilizaciones antiguas	39
El grafiti moderno	42
Grafiti hip-hop	44
v.ii. De Nueva York a San Pedro: la ciudad del grafiti	50
La ciudad de San Pedro de Montes de Oca	54

Un territorio que explorar: San Pedro desde el grafiti	57
Documentación fotográfica de grafiti en San Pedro de Montes de Oca	61
v.iii. El grafiti como cultura en San Pedro de Montes de Oca	64
El grafiti no es una <i>pinta</i>	64
El grafiti no es <i>Street Art</i> (Arte Urbano).....	66
<i>Getting up</i> o dejarse ver: el grafiti como cultura	67
Manifestaciones del grafiti como cultura: distinción entre <i>tags</i> , <i>bombas</i> y <i>piezas</i>	72
El <i>tag</i> como elemento fundamental del grafiti como cultura.....	79
v.iv. Lectura filológico-referencial de las entrevistas a los sujetos grafiteros	90
Lectura filológico-referencial de las entrevistas a Grafitero 1	90
Lectura filológico-referencial de las entrevistas a Grafitero 2.....	93
v.v. Conclusiones de la lectura filológico-referencial.....	98
VI. LECTURA SEMIÓTICO-LITERAL	103
vi.i. Lectura semiótico-litera l de las entrevistas a Grafitero 1	104
Anónimo.....	104
Firma	106
<i>Tag</i>	108
Todas partes	109
Sociedad.....	111
Policía.....	114
Basureros.....	116
Madrugada	118
Personaje	120
Conclusiones de la lectura semiótico-litera l de las entrevistas a Grafitero 1	124
vi.ii. Lectura semiótico-litera l de las entrevistas a Grafitero 2	126
Firma	126
<i>Tag</i>	130
Nombre.....	133
Todo lado y todo el país	136
Policía.....	138
<i>Vandal</i>	140
Bonita(s).....	143
Significantes relacionados con una propuesta teatral	145

Conclusiones de la lectura semiótico-litera de las entrevistas a Grafitero 2	148
vi.iii. Construcción de signos integrando las entrevistas de Grafitero 1 y Grafitero 2	149
VII. LECTURA PSICOANALITICO CONJETURAL.....	153
vii.i. Sobre las posibilidades de nombrarse.....	154
Un nombre para existir.....	154
El valor representativo del <i>tag</i>	158
vii.ii. El encuentro con la mirada	162
vii.iii. Omnipresencia: <i>getting up</i> , deseo y goce.....	166
vii.iv. El no lugar y la resistencia subjetiva	171
El no lugar: reclamar la ciudad	172
El no lugar: reclamar el cuerpo	176
vii.v. Una propuesta teatral	182
Primer acto: la singularidad artística.....	183
Segundo acto: escribir el desvanecimiento	185
Tercer acto: la obra y el objeto <i>a</i>	189
vii.vi. Posibilidades de acceder a la sociedad: la práctica del grafiti y el cuidado de sí....	192
Reconocimiento social.....	192
Sostén económico	194
vii.vii. Conclusiones de la lectura psicoanalítico-conjetural	198
VIII. DISCUSIÓN	201
viii.i. Algunas articulaciones entre el psicoanálisis y el grafiti de firma	201
La (in)existencia del Otro	201
El Otro barrado o el Otro <i>a</i> barrar.....	209
La producción subjetiva del grafiti de firma y su relación con el psicoanálisis	213
viii.ii. Grafiti de firma: una crítica a la normalidad	217
viii.iii. Breve comentario sobre la ética en el dispositivo analítico	222
viii.iv. La ciudad del grafiti: una heterotopía.....	223
IX. CONCLUSIONES	229
ix.i. Sobre lo efímero: sujeto y cuerpo	229
ix.ii. Sobre la ciudad	230
ix.iii. Sobre la inconstante constancia de la teoría psicoanalítica	231
ix.iv. Sobre el método de las TLECU	232
ix.v. Recomendaciones y limitaciones	233

ix.vi. Entre la calle y el diván.....	235
REFERENCIAS.....	236
ANEXOS	247
I. CONSENTIMIENTO INFORMADO	247
II. CUESTIONARIO PARA LA ENTREVISTA.....	251
III. ESTRUCTURA DEL DOCUMENTAL.....	252

Índice de tablas

Tabla 1.....	61
Tabla 2.....	62
Tabla 3.....	63
Tabla 4.....	96
Tabla 5.....	152

Índice de figuras

Figura 1	58
Figura 2	60
Figura 3	65
Figura 4	67
Figura 5	70
Figura 6	71
Figura 7	73
Figura 8	74
Figura 9	75
Figura 10	76
Figura 11	77
Figura 12	78
Figura 13	81
Figura 14	82
Figura 15	84
Figura 16	85
Figura 17	86
Figura 18	88
Figura 19	89

RESUMEN

Ramírez, M. (2021). Sujetos a los muros, una aproximación psicoanalítica al grafiti de firma. (tesis de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica. Dirigida por M. Sc. María del Rocío Murillo Valverde.

Palabras clave: grafiti, tag, sujeto, subjetividad, psicoanálisis.

La presente investigación analiza los efectos subjetivos de la práctica del grafiti de firma desde una perspectiva psicoanalítica. A la vez, este texto, de manera transversal, estudia la ciudad y la relación que esta tiene con algunas formas de resistencia subjetiva.

Este texto es una escritura sobre una escritura y sobre las dificultades y efectos del mismo acto de escribir. Si bien es cierto que el marco teórico es psicoanalítico, la investigación también se fundamenta en la psicología social y en diversas reflexiones filosóficas sobre la estética, la ciudad y la relación entre estos dos últimos conceptos.

Para la realización de esta investigación se hizo una integración entre el método de las Tres Lecturas de la Enseñanza Clínica Psicoanalítica, creado por Ginnette Barrantes, y el método etnofilmico propuesto por Rodrigo-Mendizábal. Esto dio como resultado una cuarta lectura, un *documental psicoanalítico*.

Este trabajo consta de tres capítulos principales. El primer apartado consiste de un recorrido histórico sobre el grafiti, desde la perspectiva arqueológica que toma al arte rupestre como el origen de tal práctica, hasta la perspectiva actual; la cual concibe al grafiti como una cultura propia de las ciudades posmodernas. A la vez, este capítulo también problematiza el concepto de *ciudad* desde la perspectiva del grafiti, por lo que se exponen los datos construidos a partir de la documentación fotográfica de *tags* realizada en la ciudad de San Pedro de Montes de Oca, en enero del año 2020. El segundo capítulo toma como base las entrevistas realizadas a dos productores de grafiti de firma. En este capítulo se hace una lectura letra por letra a cada

entrevista para efectuar la construcción de algunos signos relacionados con los objetivos de esta investigación.

Finalmente, en el capítulo de la lectura psicoanalítico-conjetural, se analizan los signos construidos aunados a los datos de la lectura filológico-referencial y los aportes del marco teórico-conceptual; por lo que esta lectura expone un entretendido de las etapas previas. Esto hace que la construcción de las conjeturas sea una lectura fundamentada con suma rigurosidad (un rigor científico, pues es filológico y semiótico), lo que permite el planteamiento de una lectura subjetiva sobre el objeto de estudio analizado. Este mismo capítulo comprende la discusión, que puede ser entendida como la síntesis de las conjeturas, pero, para efectos de facilidad, el apartado de la discusión se expone de manera separada.

NOTAS ACLARATORIAS

Antes de comenzar, es necesario aclarar las siguientes consideraciones estilísticas:

- A lo largo del texto se pueden observar diferentes formas en las que aparece la palabra *grafiti*, pues esta ha sido escrita en algunas investigaciones con doble *f*, es decir, *graffiti*. Sin embargo, en el caso de esta investigación, se utilizará la versión *grafiti*, con una *f*, pues es la forma en la que se ha adaptado al español esta palabra de origen griego. Igualmente, es necesario señalar que el plural de *grafiti* se escribe de la misma manera que el singular: *grafiti*, sin la letra *s* al final.
- Los términos *tag* y *grafiti* de firma hacen referencia a lo mismo, por tal razón, son utilizados indistintamente a lo largo del presente texto.
- Esta investigación fue escrita en primera persona plural. Esto a causa de que en la producción de esta investigación se contó con aportes de investigaciones previas, del comité asesor y de las personas entrevistadas.
- La presente investigación ha sido escrita en lenguaje inclusivo, sin embargo, en las citas textuales se ha mantenido la redacción original. A la vez, cuando utilizamos la palabra *sujeto*, hacemos referencia al sujeto que propone Lacan, por lo que tal concepto también conserva su forma original.
- En las citas textuales de *Los Seminarios* de Lacan, utilizamos día, mes y año como referencia. En la lista de referencias aparecerá junto al título del seminario su respectiva edición. Esto para facilitar la ubicación de la cita en la obra lacaniana.

INTRODUCCIÓN

Sales de la casa, si tienes casa. Caminas a tomar el bus. Notas que la parada está rayada, pero no consigues leer lo que dice. Delante de tu asiento, escrito con un marcador, el nombre de alguien, tal vez una nota de amor, no le prestas importancia. Es muy de mañana y los comercios aún no abren, en sus cortinas de metal observas trazos de aerosol. Observas más que dibujos, números y letras; te haces preguntas sobre las personas que ya estuvieron allí, las personas que escribieron antes de que aparecieras. Ahora la ciudad parece estar tomada por fantasmas con nombre.

Cualquier objeto a la vista puede ser superficie de una escritura efímera y clandestina; a esta escritura le solemos denominar grafiti, del italiano *graffiti*, garabato, o quizás del italiano *graffio*, rasguño (Barzuna. 2005). Existen diversos tipos de grafiti, desde los más básicos, realizados con marcadores monocromáticos, hasta los más elaborados y con fines claramente artísticos. A la vez, existen diferentes usos del grafiti, puesto que algunos pueden manifestar mensajes de interés político, otros pueden ser indiscutibles obras de valor artístico y otros... otros parecen que pretenden, solamente, dejar una huella.

Para los fines de la presente investigación trabajaremos exclusivamente con los *tags*, también llamados grafiti de firma. Este tipo de grafiti es la piedra angular en la cultura del grafiti, pues desde los comienzos de esta, en el seno de la cultura *hip-hop*, los *tags* fueron la expresión más difundida. Además, los *tags* llaman la atención en cuanto carecen de un mensaje articulado de fácil legibilidad, pues a simple vista, solo parecen ser la firma de alguien.

A través de nuestra aproximación a la práctica de grafiti de firma, encontramos una actividad que, aunque sucede mayoritariamente en la clandestinidad, su evidencia, su obra, texto e imagen, quedan expuestos a la vista de cualquiera; de hecho, el grafiti de firma va más allá, pues deja una representación de un sujeto. Eso es, exactamente, lo que nos interesa, pues

nos hace pensar en una propuesta de subjetividad propia de la práctica de producción de grafiti de firma. Pensamos que tal propuesta de producción de subjetividad puede relacionarse con los aportes que el psicoanálisis ha hecho sobre devenir sujeto. Así, a partir de este diálogo, viene a ser posible establecer articulaciones que logren enriquecer el quehacer psicológico y, de una manera más específica, el quehacer psicoanalítico.

A la vez, esta investigación no solamente enriquece al paradigma psicoanalítico, sino que también tiene especial importancia en el campo de la psicología social, puesto que hace una propuesta de la ciudad desde un punto de vista contrahegemónico. El hecho de que el grafiti haya surgido y sea realizado principalmente en las ciudades, hace pensar en la ciudad como el territorio donde se juegan ciertas subjetividades. Aquí la ciudad se propone como un territorio de acontecimientos, donde se ejercen relaciones de poder entre grupos sociales y entre sujetos particulares. La ciudad como un ente vivo, donde las calles son tomadas por quienes las habitan, por quienes dejan su marca, por quienes la reclaman, se opone a la concepción estandarizada de la ciudad como un simple lugar de tránsito.

Por lo tanto, esta investigación también problematiza el concepto de ciudad a la vez que propone algunas formas de resistencia subjetiva que son posibles en esta. La importancia de la ciudad como un espacio público, en donde la represión que ejercen las élites y las resistencias contrahegemónicas son posibles, demanda una especial atención de las ciencias sociales hacia el tema ciudad.

De igual forma, es necesario destacar que esta investigación es de suma relevancia para la población investigada, puesto que refuerza la subversión de los estigmas sociales asociados a la práctica del grafiti. El grafiti de firma se propone como un ejercicio de poder que hace un uso alternativo de la ley, una resignificación de lo ilegal al evidenciar algunas posibilidades de resistencia subjetiva y social desde esta posición. Esto hace que, a pesar de su carácter ilegal,

el grafiti de firma sea pensado como algo más que una desviación o una condición de exclusión; al contrario, el grafiti de firma es también una sorprendente posibilidad, algo que detallaremos a lo largo de la presente investigación.

Finalmente, es necesario destacar que nuestra investigación no busca definir el concepto de grafiti ni delimitar terminologías o tipologías, tampoco pretende debatir el ficticio límite entre vandalismo y arte muy discutido en diversas investigaciones sobre grafiti. Lo que esta investigación pretende es evidenciar distintos medios por los que es posible producirse, reinventarse, transformarse y relacionarse; esto desde fuera de la estructura de un consultorio clínico. Además, la propia investigación deja un registro de una ciudad heterotópica, de una perspectiva no hegemónica sobre la ciudad y las luchas que en ella se ejercen.

Para llevar a cabo nuestra investigación proponemos un encuentro entre el método etnofilmico de Rodrigo-Mendizábal (2017) y la metodología de “Las tres lecturas para la enseñanza clínica universitaria” (TLECU) propuesto por Barrantes y posteriormente documentado, desarrollado y trabajado por Murillo (2010). En nuestra propuesta, el método de Barrantes, que ha tenido una gran acogida dentro de la Escuela de Psicología y ha sido versionado en diferentes investigaciones, constituye un esqueleto narrativo para la construcción de un documental audiovisual, lo que explicaremos con más detalle en el marco metodológico.

I. MARCO REFERENCIAL

i.i. Antecedentes

En el presente apartado discutiremos los hallazgos más pertinentes encontrados en la revisión bibliográfica realizada sobre grafiti de firma y producción de subjetividad. Advertimos que la palabra grafiti en los buscadores académicos arroja una cantidad inmensa de investigaciones, sin embargo, es necesario mencionar que después de una profundización en ellas, solo se lograron encontrar cuatro artículos que trabajaran específicamente el tema del *tag*, aunque tres de estos con más de dos décadas de antigüedad, por lo que, para los antecedentes, solo tomamos el más reciente.

Por otro lado, no enfatizando en *el tag*, sino en el grafiti en general¹ y su relación con la subjetividad, sí encontramos diversas producciones que provinieron de los campos más variados: la comunicación, la sociología, la antropología, la arquitectura, el urbanismo, el diseño gráfico, las artes plásticas, el derecho, la criminología, la educación y la psicología, por mencionar algunos. Sin embargo, no encontramos trabajos de corte psicoanalítico, lo que hace de nuestra investigación uno de los primeros trabajos en aproximarse al tema del grafiti de firma desde esta perspectiva.

A continuación, encontraremos los antecedentes internacionales de mayor relevancia para nuestro trabajo, los mismos serán divididos bajo dos aspectos: aquellos que trabajaron específicamente el tema del grafiti de firma y aquellos que se aproximaron a una comprensión del grafiti en general como una práctica de relevancia subjetiva.

¹ Cuando hablamos de grafiti en general hacemos referencia al resto de tipos de grafiti, lo que detallaremos en la primera lectura.

Antecedentes internacionales

Sobre el grafiti de firma o tag

La única investigación en abordar, específicamente, el tema del *tag*, es el trabajo de Juan Antonio González de Requena Farré (2017). Dicha investigación es una reflexión sobre las posibilidades estéticas del grafiti de firma. En ese texto el autor propone que, dentro de la producción de *tags*, la realización de este constituye un “acto performativo de identificación y singularización” (p. 22), además señala que tal acto “solo parece explorar estilísticamente el cifrado de la subjetividad y la autoexpresión estética” (p. 22).

Los argumentos de González de Requena (2017) nos hacen pensar en el grafiti de firma como trazos de subjetividad en la estructura urbana. Además, una de las observaciones más importantes que realiza este autor es la imposibilidad de desligar la imagen del texto en el grafiti de firma, lo que nos hace recordar la clásica distinción entre sujeto/objeto, algo que abordaremos más adelante.

Ahora, pasaremos a señalar los antecedentes que abordaron el tema del grafiti en general y sus efectos subjetivos. Aquí es importante destacar que los textos que citaremos a continuación se produjeron en los últimos diez años, lo que posibilita una perspectiva actual sobre el estado de la cuestión.

Sobre grafiti y subjetividad

Uno de los primeros trabajos que encontramos es el de Sánchez (2010). Esta investigación tuvo como objetivo conocer los significados que a la cultura proporcionan los grafiti a través de un análisis de la narrativa de las propias personas productoras de grafiti. Para ello, Sánchez utilizó una metodología cualitativa, mediante las técnicas de la etnografía y de entrevistas semiestructuradas a tres personas productoras de grafiti. En su investigación,

Sánchez llegó a concluir, en el plano más subjetivo de la producción de grafiti, que, “el graffiti es catalogado para la totalidad de la muestra como una actividad liberadora, que les permite expresarse, que tiene una carga emocional implícita la cual obedece al orden de los afectos con lo que se está dejando plasmado en ese lugar” (p. 76). Uno de los puntos más importantes de la propuesta de Sánchez es el aspecto metodológico, pues presta especial importancia a “comprender a los graffiteros dentro del marco de referencia de ellos mismos” (p. 64); propuesta que compartimos plenamente.

Cruz (2010), desde la Antropología, tomó como objeto de estudio las identidades juveniles en torno a la producción de grafiti. En este texto, la autora concluye que “toda práctica grafitera se orienta por los valores del «respeto» y el «reconocimiento»; la popularidad y la trayectoria grafitera están dirigidos a «dejar huella de la existencia y a ser identificado»” (p. 112). Esta autora señala que el *tag* es el “elemento más significativo que permite el inicio de la vida del grafitero en donde se condensa la elección de estar fuera del orden establecido” (p. 109). Para llevar a cabo su investigación, Cruz se adhirió a la metodología cualitativa con estrategias etnográficas, donde se relacionó con cinco *crews*² realizando observaciones participantes, no participantes y entrevistas semiestructuradas.

Por su lado, Mendoza (2011) hizo un análisis de la práctica del grafiti y su relación con la construcción de la identidad. Su trabajo nos interesa porque propone el grafiti como un medio que “produce significados materiales y simbólicos, así como también estilos de vida que se encuentran en procesos de autonomía” (p. 68). Este autor señala que el grafiti viene a ser “una pulsión” (p. 43), eso que “construye formas de interpretar el entorno, a partir de las diferentes interacciones sociales producidas por los y las jóvenes que realizan la actividad” (p. 67). En la

² *Crew* es un anglicismo que hace referencia a la agrupación de personas productoras de grafiti.

misma línea postula que el grafiti es, a la vez, “un medio de expresión, es una forma en la que pueden comunicar sus sentimientos o las problemáticas que viven, es también un medio por el cual se hacen presentes” (p. 155).

Otro antecedente es el trabajo de Álvarez (2012), quien llevó a cabo una investigación cualitativa que correspondió a la construcción de narrativas con cuatro personas productoras de grafiti, a cada una de ellas se le entrevistó por aparte y durante tres sesiones. Uno de los aspectos más importantes del trabajo de Álvarez, en relación con lo subjetivo de la producción de grafiti, se da cuando sugiere que es imposible determinar una motivación común para la producción de grafiti, sin embargo, considera que en las narrativas realizadas en su investigación “se cruzan algunos elementos, tales como la expresión, el reconocimiento, la socialización y la exposición de cada obra y la autoría desde lo anónimo” (p. 117). Expresión, reconocimiento y socialización son tres elementos para tomar en cuenta de la investigación de Álvarez.

También encontramos la investigación de Bonilla (2013), quien tuvo como objetivo conocer la finalidad que la obra de grafiti tiene para la propia persona productora. Para elaborar su investigación realizó entrevistas semiestructuradas a cuatro personas productoras de grafiti. Dentro de lo más interesante que propone esta tesis es la concepción de la práctica del grafiti como “una expresión que los jóvenes han ido construyendo y apropiando como un medio por el cual denotan su existencia, se toman decisiones y se reconfigura simbólicamente el entorno social” (p. 56).

Otro trabajo que colateralmente relaciona la producción de la subjetividad con la práctica del grafiti fue realizado Gómez (2014). Haciendo uso de la metodología cualitativa, con estrategias de recolección de datos tales como las entrevistas a profundidad, Gómez propone que, a través de la producción de grafiti, “los escritores de grafiti, en tanto productores

culturales, se convierten en sujetos activos que participan en la construcción de la ciudad, conquistándola, aun cuando sea de manera efímera” (686). Aquí es imperativo destacar la propuesta de la producción de grafiti como un proceso que “convierte en sujetos activos” a las personas que lo producen; esto es algo que iremos desarrollando conforme avancemos en la investigación.

En esta misma línea encontramos la investigación de Lechuga (2018). Esta autora conceptualiza la práctica del grafiti como una “actividad subjetiva del accionar del individuo o colectivo para expresarse, comunicarse y refrendar su identidad ante sí mismos y ante la sociedad a la que pertenecen” (pp. 31-32). Lechuga utilizó una metodología de investigación cualitativa con el uso de observaciones participantes y entrevistas semiestructuradas a profundidad. Una de sus conclusiones más interesantes es la propuesta de que las personas productoras de grafiti “descubrieron por medio del grafiti la forma de hacerse ver, de manifestar su existencia, y de protestar por las desigualdades en las que se encuentran sumergidos” (p. 48).

Realizado un recorrido por las investigaciones internacionales vinculadas al tema del grafiti y subjetividad en los últimos diez años, hemos identificado valiosos aportes teóricos. Estos aportes sugieren una posibilidad de existencia subjetiva, de expresión, de singularización y de relacionarse otras personas a través de la práctica del grafiti. Además, es necesario destacar que todas las investigaciones revisadas tuvieron una metodología cualitativa. Sin más, pasaremos a dirigir nuestra atención a las producciones realizadas en Costa Rica.

Antecedentes nacionales

A nivel nacional se han realizado escasos estudios relacionados al tema del grafiti, sobre todo decir que ninguno de estos se interesa específicamente por la producción de *tags*. Dentro de la generalidad del grafiti encontramos dos tesis fundamentales para la comprensión de este como

una práctica con efectos subjetivos, una realizada por la antropóloga Marilina Villegas (2010) y la otra por el sociólogo Marvin Rodríguez (2014).

Villegas (2010) se interesó por la relación entre grafiti y la apropiación del espacio público urbano. La propuesta metodológica de Villegas es realmente interesante, pues para llevar a cabo su investigación hizo uso de la fotografía, no solo como herramienta ilustrativa, sino en la realización de cartografías que permitieron la comprensión de la distribución de la producción de grafiti en dos ubicaciones específicas de San José: las cercanías del Edificio Saprissa, en San Pedro de Montes de Oca, y Barrio La California, ambos lugares considerados, por la misma investigadora, *las mecas* del grafiti en el territorio nacional. También hizo uso de técnicas de observación participante y no participante, revisión bibliográfica, entrevistas cortas a transeúntes y vecinos de las localidades en estudio, además de entrevistas a profundidad a ocho personas productoras de grafiti.

La investigación de Villegas nos interesa no solo por ser una de las primeras y pocas en Costa Rica que abordan el tema del grafiti, sino en cuanto nos proporciona una estrategia metodológica que nos permite la aproximación a un objeto de estudio desde lugares alternativos, pues nos ofrece la técnica de la documentación fotográfica y de las entrevistas a las personas productoras de grafiti como estrategias validadas de recolección de datos.

Rodríguez (2014), por su parte, se centró en el tipo de grafiti conocido como *piezas*, un estilo de grafiti que sobresale por su gran tamaño y su evidente intencionalidad artística, pues es un tipo de producción que se asemeja más al muralismo. Este autor consideró observar en las *piezas* o *pieces*, el límite entre el grafiti como subcultura y el grafiti como arte. Su objetivo de investigación consistió en analizar las relaciones y prácticas socioculturales que se dan entre las personas productoras de grafiti con respecto a la creación y acumulación de capital simbólico y legitimidad cultural.

Para su investigación, Rodríguez (2014) llevó a cabo una metodología cualitativa descriptiva, haciendo uso de técnicas de recolección de datos como la fotografía, la observación, diarios de campo, análisis de documentos académicos y no académicos, así como de entrevistas realizadas a siete personas productoras de grafiti de *piezas*. En su texto, el investigador plantea que en la práctica de producción de grafiti se desarrolla un *estilo personal*, entendiendo estilo como “el hallazgo de un lenguaje personal por parte del artista a través del cual comunica su propuesta estética” (p. 130). No es cualquier cosa en el psicoanálisis, desde donde parte nuestra investigación, hablar del hallazgo de un lenguaje que posibilita la propuesta estética; esto lo analizaremos en su momento.

Así, tanto la tesis de Villegas (2010), como la de Rodríguez (2014) nos remiten a las subjetividades de las personas productoras de grafiti y nos ofrecen la metodología cualitativa y la técnica de las entrevistas y de la utilización de la fotografía como el camino adecuado para el acercamiento a tales subjetividades. Aun así, es importante mencionar que ninguna de estas investigaciones se centra en el grafiti de firma ni llegan a proponer la práctica del grafiti de firma como una estrategia de producción subjetiva.

Dejando de lado las tesis y dentro de los artículos académicos de producción nacional, encontramos la investigación de Montes (2015), quien desde el campo de la arquitectura hizo un importante análisis sobre el espacio público como medio que, tomado por el grafiti, da vida a subjetividades e interacciones sociales. La autora propone que los “graffiteros no son personajes pasivos ni resignados que reciben la «superficie» tal cual la dotó el arquitecto / diseñador, sino personajes activos que reaccionan ante lo dado - diseñando, ofreciendo resistencia mediante la apropiación creativa, furtiva, selectiva y temporal” (p. 37). Como podemos ver, el escrito de Montes, aun tratándose de un trabajo que parte del campo de la arquitectura, no pierde de vista los efectos subjetivos de la producción de grafiti.

Finalmente, es necesario mencionar el trabajo de Araya (2015), quien realizó un análisis del discurso sobre el tema del grafiti en el periódico La Nación del año 2001 al 2010. En su trabajo, el autor señala cinco discursos asociados a la producción de grafiti: 1) el discurso médico epidemiológico, el cual hace referencia al grafiti como un agente contaminante; 2) el discurso legal, que percibe el grafiti como una amenaza a la propiedad pública y privada; 3) el discurso criminogénico, que visualiza la producción de grafiti como muestra y raíz de criminalidad; 4) el discurso social, que señala la posibilidad de utilizar la producción de grafiti como medio para la movilidad social; y 5) el discurso artístico, que indica que el grafiti tiene como fin el embellecimiento de la ciudad. Sin embargo, lo más importante en la investigación de Araya es el hecho de proponer a quienes realizan grafiti como *personas productoras*, rompiendo un esquema muy común que ubica a las personas que realizan grafiti en una dicotomía entre el arte y el vandalismo. Esta connotación de personas productoras acarrea una pregunta inmediata, ¿qué es lo que producen? Pregunta fundamental en nuestra investigación.

Así, habiendo explorado los antecedentes nacionales e internacionales sobre el grafiti de firma y del grafiti en general y su relación con la subjetividad, pasaremos a concluir lo que estos antecedentes aportan a nuestra investigación.

Síntesis de los antecedentes

Como pudimos observar, son escasas las investigaciones que tratan sobre el tema específico del grafiti de firma, a nivel internacional solo encontramos cuatro, siendo la del filósofo chileno González de Requena (2017) de suma importancia para nuestra investigación, pues brinda suficiente material para generar preguntas y someterlas a reflexión. Desafortunadamente, no encontramos ninguna investigación sobre el grafiti de firma a nivel nacional, lo que señala un gran vacío. Esto genera una oportunidad investigativa de explorar la especificidad del *tag*, ya que este es el elemento central y definitivo de la práctica del grafiti.

Bajo la modalidad de grafiti, en su generalidad, sí encontramos varios trabajos que vincularon la realización de grafiti con la producción de subjetividad, claro está, de manera colateral, pues ninguno de los antecedentes revisados tuvo, específicamente, ese eje. Es sumamente interesante y digno de mencionar que tales investigaciones provinieron de las más distintas ciencias, desde la Arquitectura hasta la Literatura, pasando por la Sociología, la Psicología y la Antropología. Aun teniendo en cuenta los distintos paradigmas desde donde surgieron estos trabajos, fue común encontrar el grafiti como un medio que propone la existencia de alguien con algo que decir. Sin embargo, vale la pena destacar que no encontramos investigaciones que partieran desde la perspectiva psicoanalítica, lo que da relevancia a nuestra investigación, puesto que desde tal perspectiva es posible una nueva aproximación al grafiti de firma y su relación con la subjetividad.

Otro de los más valiosos aportes de las investigaciones revisadas fue lo relativo a las metodologías utilizadas, pues se encontró que en su totalidad fueron cualitativas. Además, es necesario mencionar que las técnicas utilizadas también nos atañen, pues varias de ellas hicieron uso de la fotografía como medio de documentación y recolección de datos (Villegas 2010; Rodríguez, 2014.) y la gran mayoría utilizaron entrevistas con las personas productoras de grafiti para explorar los distintos efectos, significaciones, impresiones y relaciones que suceden en la citada práctica (Villegas 2010; Rodríguez, 2014; Cruz, 2010; Gómez, 2014; Sánchez, 2010; Mendoza, 2011; Álvarez, 2012).

i.ii. Marco teórico-conceptual

Grafiti de firma

Existen diferentes investigaciones que asocian la práctica del grafiti al arte rupestre (Groos y Gross, 1993; Bonilla, 2013; Fernández, 2018). En ellas se habla de la necesidad

humana de dejar un rastro de su existencia. Este tipo de rasguños que se han realizado en las superficies de las cuevas durante miles de años preceden a la escritura misma.

Para estratificar la historia del grafiti, Gross y Gross (1993) hacen un recorrido sobre la evolución de este. Estos autores plantean tres distintas etapas: 1) la fase imitativa, esta es la relativa a la prehistoria y a la producción de pinturas rupestres, donde dibujaban en las paredes de las cuevas los objetos tal y como los percibían; 2) la fase de transición, donde la letra toma el lugar predominante, primeramente, para manifestar sonidos, para luego pasar a la articulación de mensajes tanto colectivos como personales; y 3) la fase apócrifa, denominada la fase de las palabras ocultas.

Una aproximación más específica a lo que hoy puede denominarse grafiti es la que propone Fernández. (2018), al proponer que cerrando la década de los 60's, se identificaron dos tipos de grafiti con diferencias continentales: los europeos, que surgieron principalmente en Francia, con motivos de las protestas sociales y con un claro contenido político (correctamente denominados *pintas*); y los americanos, producidos primeramente en Estados Unidos, que difieren radicalmente de las *pintas*, puesto que solían carecer de mensajes articulados, sino que funcionaron, en un principio, como un símbolo de delimitación territorial entre pandillas.

Posteriormente, una vez entrada la década de los 70's y 80's, en Estados Unidos surge la cultura *hip-hop*, desarrollada principalmente por las juventudes marginales de la ciudad de Bronx, Nueva York. Dicha cultura cuenta con cuatro formas propias de creación artística: 1) *MC's*, quienes rapean, 2) *DJ's*, quienes crean la música, 3) *B-Boys* y *B-Girls*, el baile propio, el *break-dance*, y 4) Grafiti, el registro visual (Chalfant y Silver, 1983). Es dentro de esta cultura que el grafiti alcanza la tercera etapa propuesta por Gross y Gross (1993), la de las palabras ocultas. Aquí el *tag*, la firma de quien escribe grafiti, se convierte en la piedra angular

de la producción grafitera, la transmisión de mensajes pierde sentido y lo que se pretende es saturar las calles con la intención de *hacerse ver*. Con súbito éxito, la cultura *hip-hop* se globaliza y la práctica del grafiti se extiende hasta nuevos litorales: Holanda, Alemania y España en Europa, y México y Colombia en Latinoamérica, se convierten en fuertes centros de producción grafitera.

Ahora, más específicamente con respecto al *tag* o grafiti de firma, Gross, Walcosz y Gross (1997) lo definen como “signatures that identify the individuals who write them”³ (p. 280). Para luego proponer que “tagging is a form of writing that emphasizes both form and content”⁴ (p. 280). Ponemos especial atención a que esta definición indica que el *tag* representa a alguien, sin perder de vista que es un tipo de escritura donde el contenido y la forma tienen, ambos, fundamental importancia. Estos autores proponen la práctica de producción de *tags* como un discurso de individualismo, como una manera única de declarar un yo en una era de sinsentido; a la vez, parafrasean a Descartes y señalan que “If Descartes' dictum «I think, therefore I am» captured the basis of the enlightenment, and «I feel, therefore I am» sums up certain modern tendencies, perhaps «I tag, therefore I am» speaks for a segment of the postmodern world”⁵ (p. 277). Sobra decir que esta consigna de *tagueo, luego existo*, de una

³ “Firmas que identifican a los sujetos que las escriben”.

⁴ “El graffiti de firma es un tipo de escritura que enfatiza tanto la forma como el contenido”.

⁵ “Si la frase de Descartes: «Pienso, luego existo» sintetizó la base de la ilustración, y «Siento, luego existo» resume la tendencia de la modernidad, quizás, «*tagueo, luego existo*» representa a un segmento de la población posmoderna”.

manera un tanto poética y sintética, se adelanta a lo que nuestra investigación pretende enfatizar.

Ciudad como topos del grafiti

El grafiti, desde su resignificación en la cultura *hip-hop*, es una práctica que se realiza fundamentalmente en las ciudades. La práctica que surge en Nueva York será luego importada a Los Ángeles, Guadalajara, Ámsterdam y Berlín, solo por mencionar varias de las ciudades más representativas del grafiti desde su origen hasta la actualidad (Cruz. 2008).

Desde sus inicios en la cultura *hip-hop*, el grafiti ha tomado distintos puntos o elementos propios de las ciudades, por lo que las señales de tránsito en las autopistas, los muros de los comercios e instituciones, y hasta los mismos vagones de los trenes han sido objeto de escrituras como *tags* o *piezas*. A un nivel histórico, especial importancia han tenido los trenes, específicamente en la década de los 80's en la ciudad de Nueva York, pues en ese contexto *hacerse ver* comenzó a ser determinante en el posicionamiento de quien realiza grafiti dentro de la propia cultura grafitera.

Gracias a la exposición que proporcionaban los trenes se realizaron innumerables trazos en los vagones de estos, lo que llevó a la gestación de políticas estatales de tolerancia cero hacia quienes producían grafiti (Chalfant y Silver. 1983). Este tipo de políticas represivas hace evidente una lucha de fuerzas entre lo establecido y lo innombrable pretendiéndose nombrar, por lo que se puede concebir la práctica del grafiti de firma como un pulso por la posibilidad de existir en la ciudad.

Esta noción de la ciudad como un territorio donde acontece una lucha de fuerzas nos remite a las propuestas del filósofo francés Henri Lefebvre (1978), para quien la ciudad es un dispositivo de control social. Según Lefebvre, anteriormente, “para los filósofos y para la

filosofía, la Ciudad no fue una simple condición objetiva, un contexto sociológico, un dato exterior. Los filósofos han «pensado» la Ciudad; han llevado al lenguaje y al concepto la vida urbana” (p. 46).

Este planteamiento de que la ciudad es pensada conduce a Lefebvre (1978) a proponer que la ciudad es obra de esas personas que la piensan, lo que este autor enfatiza cuando señala que “la ciudad tiene una historia; es obra de una historia, es decir, de personas y grupos muy determinados que realizan esta obra en condiciones históricas” (p. 64 - 65). Con la consolidación de la burguesía, la ciudad como una obra es más evidente, pues esta era, ante todo, una obra de arte: “estos mercaderes de las ciudades italianas, flamencas, inglesas y francesas, amaban a su ciudad como a una obra de arte, ornada por todas las obras de arte” (p. 65).

Ahora, no nos podemos perder con el romanticismo de la ciudad como una obra de arte, pues la noción de la ciudad como una obra genera algunos problemas. No es solo que la ciudad ha sido pensada, planeada y construida, sino que estas personas que hacen de la ciudad su obra encierran en ella sus propias intenciones. Sobre esta problemática Lefebvre advierte: “no hay obra sin sucesión regulada de actos y acciones, de decisiones y conductas, sin mensajes y sin códigos” (p. 67).

Ya en la antigua Grecia la ciudad pertenecía, exclusivamente, a los hombres libres y, en el capitalismo preindustrial, la ciudad era propiedad de la burguesía. Con esto podemos entender la ciudad como una obra creada por determinados grupos sociales, grupos que la plantean como un dispositivo que estratifica a la población y regula el comportamiento de quienes la habitan.

Con la industrialización y la globalización capitalista, el dispositivo de la ciudad adquiere nuevas formas de control de las poblaciones, a la vez que desarrolla nuevos mecanismos de represión social:

El capitalismo de Estado ha preparado cuidadosamente este logro antes de alcanzarlo. Sin omitir la ordenación de los diversos ghettos urbanos, ha organizado para los sabios y la ciencia un sector severamente competitivo; en los laboratorios y universidades, sabios e intelectuales se han enfrentado de manera puramente competitiva, con un celo digno de mejor causa, para un bien aún mayor de los Amos, de lo económico y político, para gloria y dicha de los del Olimpo. Además, a estas *élites* secundarias se les asigna residencia en ciudades científicas, *campus* universitarios, ghettos para intelectuales. La masa, por su parte, condicionada por múltiples coacciones, se aloja espontáneamente en ciudades satélites, en arrabales programados, en ghettos más o menos «residenciales»; a ella le resta el espacio medido con cuidado; el tiempo le escapa. Lleva su vida cotidiana constreñida (sin quizá saberlo siquiera) por las exigencias de la concentración de poderes. Pero que no se hable de universo de forzados. Todo esto puede prescindir perfectamente de la ideología de la libertad, bajo el pretexto de racionalidad, organización, programación. Estas masas que no merecen el nombre de pueblo, ni de popular, ni de clase obrera, viven «relativamente bien», fuera ya del hecho de que su vida cotidiana esta teleguiada, y que sobre ella pesa la amenaza permanente del paro, que contribuye al terror latente y generalizado (Lefebvre, 1978, p. 143 - 144).

Así, habiendo expuesto que la ciudad es planeada como un dispositivo de control social, Lefebvre (1978) propone una posibilidad de resistir a la determinación de tal imposición. Esta posibilidad la define como el derecho a la ciudad, en donde la ciudad es tomada por quienes la habitan y no por quienes la planean. Para Lefebvre “el derecho a la obra (a la actividad

participante) y el derecho a la *apropiación* (muy diferente al derecho de la propiedad) están imbricados en el derecho a la ciudad” (p. 159).

Por lo tanto, podemos entender que la posibilidad de resistir al dispositivo de la ciudad, es decir, de ejercer el derecho a la ciudad, es posible a través de la actividad y apropiación de esta por parte de quienes la habitan. Tomando en cuenta que el grafiti de firma se desarrolla específicamente en las ciudades y que las políticas estatales reprimen tal actividad, se hace posible pensar que la práctica del grafiti de firma puede tener cierta relación con el ejercicio del derecho a la ciudad tal y como lo propone Lefebvre (1978). La ciudad, como *topos* del grafiti, es uno de los temas que atraviesa la presente investigación.

Sobre el sujeto del psicoanálisis

Nuestra concepción de sujeto parte de los aportes psicoanalíticos que propone Jacques Lacan y de la lectura que el psicoanalista Guy Le Gaufey hace de su obra. Aquí conviene mencionar que la teoría psicoanalítica es sumamente variada y dependiendo de la lectura que se haga de la obra de Freud o de Lacan, por mencionar a dos de los autores más fuertes, quien investiga se posiciona teórica y metodológicamente de manera distinta. Es por esa razón que mencionamos, junto a Lacan, a Le Gaufey, ya que este se ha encargado de estudiar algunos de los conceptos más importantes del psicoanálisis lacaniano. Destacamos que utilizamos a Lacan porque es con él que el psicoanálisis presta atención a un elemento en particular: el sujeto del inconsciente, un sujeto *efecto* del significante.

Además, esta investigación toma en cuenta, de manera muy atenta, los aportes sobre la subjetividad y el sujeto en los trabajos de Michel Foucault, un autor que no podemos dejar de considerar ya que sus aportes enriquecen la propuesta psicoanalítica; recordemos las palabras de Allouch: “la posición del psicoanálisis, digo, será foucaultiana o el psicoanálisis no será

más” (1998, p. 169). Por lo tanto, pasaremos a definir los conceptos psicoanalíticos más relevantes para la elaboración de esta investigación.

Sujeto y significante según Lacan

El sujeto, para Lacan, es *el sujeto puro hablante*, aquel que parte de la escisión, de un corte (Le Gaufey, 2010). Para hablar de este sujeto, Lacan plantea una historieta⁶ llamada *los desfiladeros de la demanda*. En esta historieta hay un sujeto que demanda el reconocimiento del Otro, también denominado batería de los significantes, es decir, el asidero del lenguaje. Si el Otro reconoce al sujeto, se da lo que Lacan llama *signo de amor*, pero, posterior al signo de amor, hay *otro* movimiento, pues el Otro, pasa a ser barrado:

Tomado en los “desfiladeros de la demanda”, lo que primero se llama “el niño” se encuentra embarcado con el Otro en una relación tramada por el significante, puesto que las satisfacciones que espera de ese Otro más o menos materno pasan por la articulación del lenguaje. Si no hubiera más que eso, podríamos decir que habría sólo comunicación. Pero un rebote anima, desde el vamos, la cuestión: puesto que el Otro solicitado aparece, a menudo como pudiendo responder o no, el hecho de que responda toma valor de prueba de amor, por lo cual la respuesta a la demanda se desdobra en valor de satisfacción y en prueba de amor. Todo esto ya está presente en *La significación del falo*, pero lo que se agrega ahora es que ese mítico niño va a querer encontrar, además, en el Otro, el significante que lo representaría como sujeto y vendría así a probar la buena voluntad del Otro con respecto a él, probar que ese sujeto es, efectivamente, el destino del amor manifestado por las respuestas a sus demandas.

⁶ La palabra historieta para catalogar la narración lacaniana de los desfiladeros de la demanda es utilizada por Le Gaufey (2010).

Ahora bien, en esta nueva exigencia, una “tragedia común” (Lacan dixit) vendrá a impactar tanto al sujeto como al Otro: este último se encuentra en la estricta imposibilidad de brindar un significante semejante. Está desprovisto de él. No tiene nada de eso a su disposición. ¿Por qué? Porque él mismo es, a su vez, sujeto (Le Gaufey, 2010, p. 16 y 17).

Este desenlace se le conoce como la *tragedia común*, ya que marca el punto de evanescencia del sujeto, pues este, al carecer del significante que lo nombra, encuentra su caída, su condición de vacío (Le Gaufey, 2010). Por el lado del Otro, al ser revelada su falta, pierde su condición de batería de los significantes para pasar a ser el tesoro de los significantes, en este paso hay una falta, pues falta el significante que nombra al sujeto.

Habiendo dicho esto, se hace necesario indicar qué es lo que entendemos por significante. “El significante, al revés del signo, no es lo que representa algo para alguien, es lo que representa precisamente al sujeto para otro significante” (Lacan, 6 de diciembre de 1961, p. 23). Según el planteamiento lacaniano el sujeto viene a ser *efecto* del significante: “es del efecto del significante que surge como tal el sujeto” (p. 6). Por lo tanto, el significante es precisamente lo que posibilita la existencia evanescente del sujeto.

Finalmente, a partir de la falta en el Otro, el sujeto encuentra su función, pues el sujeto “es eso que, poniendo en juego la cadena significativa, se señala, al hacerlo, como el lugar vacío de donde todo proviene” (Le Gaufey, 2010, p. 44).

Objeto a

En *los desfiladeros de la demanda*, para atraer la mirada del Otro, el sujeto se desdobra en un objeto, este objeto es el objeto *a*. Tal es la especificidad del sujeto lacaniano que el mismo Lacan lo dota de un objeto que hace gala de características similares, es decir, “un objeto que

gozase de las mismas propiedades, a saber, una común exclusión de la esfera del ser” (Le Gaufey, 2011, p. 193).

Como señalamos, el objeto *a* que plantea Lacan tiene una estrecha relación con la mirada, pues en el devenir sujeto, es necesario que tal sujeto sea reconocido por el Otro, ya que, al atraer la mirada de este último, el sujeto encontrará su caída. Lacan (19 de febrero de 1964) en el *Seminario Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* propone que “la mirada puede contener en sí misma el objeto *a* de álgebra lacaniana donde el sujeto viene a caer” (p. 84), prosigue señalando que “en la medida en que la mirada, en tanto objeto *a*, puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración, y que, por su índole propia, es un objeto *a* reducido a una función puntiforme, evanescente” (p. 84).

Por lo tanto, habiendo expuesto brevemente el concepto de sujeto, significante y objeto *a*, podemos resumir este apartado señalando que el desdoblamiento del sujeto en objeto *a* es un movimiento en el cual el sujeto atrae la mirada del Otro. En este movimiento el Otro reconoce al sujeto, pero, seguidamente, este Otro queda en falta, puesto que no tiene el significante que signifique al sujeto. Es decir, es a partir de tal desdoblamiento que se produce una falta en el Otro y, ante tal falta, el sujeto llega a ocupar el lugar de vacío dentro de la cadena de significantes.

El concepto de sujeto y subjetividad según los aportes de Foucault

De acuerdo con Foucault (1999), es necesaria la ruptura de un sujeto tal y como lo había planteado Descartes, es decir, un sujeto originario y dotado de conciencia: “estábamos todos de acuerdo en que no se podía partir del sujeto, del sujeto en el sentido cartesiano, como punto originario a partir de cual debía ser engendrado todo; de acuerdo en que también el sujeto tenía una génesis” (p. 169). Según el planteamiento de Foucault:

La idea de que el sujeto no es la forma elemental y originaria, sino que el sujeto se forma a partir de cierto número de procesos que no pertenecen al orden de la subjetividad, sino a un orden difícil de nombrar y de hacer aparecer, pero más fundamental y más originario que el propio sujeto, no resultaba evidente. El sujeto es una génesis, tiene una formación, una historia, el sujeto no es originario (p. 169).

Esta génesis de la que Foucault habla es del orden de los discursos (médicos, legales, científicos, religiosos, entre otros). De acuerdo con Foucault (1999), “el poder es algo que opera a través del discurso, puesto que el discurso mismo es un elemento en un dispositivo estratégico de relaciones de poder” (p. 59). Por lo tanto, podemos entender que, para Foucault, lo fundamental es pensar al sujeto en relación con el poder. Sin embargo, este mismo poder que reprime también permite la posibilidad de resistir al determinismo que los discursos parecen establecer. Sobre esto Foucault (1999) señala que:

Eso quiere decir que, en las relaciones de poder, existe necesariamente posibilidad de resistencia, pues si no existiera tal posibilidad —de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias que inviertan la solución— no existirían en absoluto relaciones de poder. Al ser ésta la forma general de dichas relaciones, me resisto a responder a la cuestión que en ocasiones me plantean: «Pero si el poder está en todas partes, entonces no hay libertad». Respondo: si existen relaciones de poder a través de todo el campo social, es porque por todas partes hay libertad (p. 405).

Así, a pesar del efecto estructurante de los discursos, también hay algo que atañe al sujeto en su especificidad, puesto que, al resistir, el sujeto lo hace desde algún lugar. Este lugar es difícil de ubicar (tal vez sería prudente pensar que, al igual que el sujeto que propone Lacan, ese lugar es el vacío), pero tiene que ver con el concepto de *cuidado de sí*, concepto que hace referencia a una serie de técnicas y conocimientos que el sujeto emplea para resistir a tal

determinismo. En palabras de Foucault (1999), el cuidado de sí es “una actividad extensa, una red de obligaciones y de servicios que el individuo debe satisfacer para con el alma” (p. 453).

Para finalizar este apartado podemos concluir que, de acuerdo con Foucault, el sujeto es *efecto* del discurso, pero, a la vez, el sujeto puede no estar totalmente determinado por los discursos, ya que, en las relaciones de poder, siempre es posible ejercer cierta resistencia. Esta resistencia subjetiva es, precisamente, la forma en la cual el sujeto ejerce el *cuidado de sí*.

Síntesis entre el sujeto y la subjetividad

Por lo tanto, concluimos que, siguiendo a Foucault, la subjetividad es pensada como un *efecto* de los discursos. Entendemos que la subjetividad toma un sustrato fundamental en el contexto en el cual el sujeto se desenvuelve, pero, a la vez, el sujeto no está totalmente determinado por las fuerzas externas, sino que hay algo de del sujeto que también puede presentar cierta resistencia.

Pensamos que estos aportes foucaultianos tienen relación con los planteamientos de Lacan, donde el sujeto viene a ser *efecto* del significante. Este sujeto, representado por un significante para otro significante, nunca logra ser ese significante que lo representa, sino que tan solo está entre dos porque no puede ser uno; lo que deja al sujeto en el vacío. Sin embargo, es en ese vacío donde es posible hablar, decir algo, de resistir desde el punto de vista foucaultiano. Por lo tanto, en la presente investigación profundizaremos sobre tales posibilidades de existencia y resistencia subjetiva desde la práctica del grafiti de firma.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A través de construcción de los antecedentes nos hemos percatado de que existen distintas investigaciones que proponen la actividad del grafiti como una práctica con efectos subjetivos, sin embargo, estas investigaciones no parten de los conceptos de sujeto y subjetividad tal y como el psicoanálisis los plantea. Por lo que estas investigaciones hablan, sobre todo, de identidad, expresión y relaciones grupales.

Desde las investigaciones nacionales, el grafiti como objeto de estudio ha sido pocas veces indagado, contando solo con dos tesis realizadas en la Universidad de Costa Rica en los últimos diez años, además de otro par de artículos científicos en la misma década. Cabe destacar que ninguna de las investigaciones nacionales se realizó desde la psicología, sino que partieron de otras ciencias sociales hermanas como la sociología y la antropología.

De igual manera, durante la investigación bibliográfica nos hemos damos cuenta de que existe un vacío investigativo en cuanto a lo que se refiere al grafiti de firma. Esto no ocurre porque el grafiti, en su generalidad, sea un tema escasamente estudiado, puesto que, como hemos revisado, se han hecho numerosas aproximaciones al tema, sino porque no se han hecho preguntas concernientes a la especificidad del elemento fundamental del lenguaje del grafiti: el *tag*.

Lo anteriormente expuesto suscita la pregunta sobre la cual gira nuestra investigación: ¿cuáles son las posibles articulaciones que sobre producción subjetiva se puedan realizar a partir de una aproximación entre el psicoanálisis y la producción de grafiti de firma? Consideramos que la revisión de los antecedentes nos induce a pensar que existen algunas posibles articulaciones, de hecho, se hace sorprendente que tal interrogante no haya sido planteada previamente.

III. OBJETIVOS

iii.i. Objetivo general

- Analizar las posibles articulaciones sobre la producción de subjetividad que se puedan realizar a partir de una aproximación entre la teoría psicoanalítica y la producción de grafiti de firma, a través de la elaboración de un documental sobre la producción de grafiti de firma en la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca.

iii.ii. Objetivos específicos

1. Identificar los efectos subjetivos que ocurren en la producción de grafiti de firma.
2. Contrastar los planteamientos sobre la producción de la subjetividad en la práctica del grafiti de firma con los aportes fundamentales de la propuesta psicoanalítica sobre la subjetividad.
3. Explorar la ciudad de San Pedro de Montes de Oca como un lugar de acontecimiento subjetivo.

IV. MARCO METODOLÓGICO

iv.i. Descripción del diseño metodológico

Esta es una investigación de corte cualitativo y con un alcance exploratorio, puesto que indaga un tema, que como hemos mencionado antes, se encuentra escasamente estudiado. Para realizar una aproximación psicoanalítica al grafiti de firma fue necesario recurrir a una metodología que permitiera la construcción de un texto. Esta construcción del texto fue posible a través de una integración del método de las Tres Lecturas de la Enseñanza Clínica Psicoanalítica (TLECU) con el método etnofilmico de Rodrigo-Mendizábal (2017).

Las TLECU es un método de investigación propuesto por Ginnette Barrantes⁷. Tal método fue construido a partir de la lectura del capítulo “Los tres lectores del psicoanálisis” de Baños Orellana (1999) del libro *El escritorio de Lacan*. Baños, a su vez, se basa (aparte de su experiencia psicoanalítica) en los trabajos filológicos y semióticos de Umberto Eco (1998), donde Eco propone tres intenciones en el texto: la intención del autor, de la obra y del lector.

Es necesario destacar que la propuesta de Barrantes no fue consolidada en un escrito, sino que ha sido transmitida de manera oral en la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica, lo que ha permitido que su propuesta sea, en buena medida, adaptada al estilo y posición epistemológica de la persona que investiga. Para nuestra investigación, tomamos, fundamentalmente, la sistematización de las TLECU que propone Murillo (2010), quien en su tesis de maestría desarrolló la propuesta epistemológica de este método.

Las TLECU proponen, como su nombre lo dice, que quien lee se encuentre con un texto desde tres posiciones distintas. Como método, se busca que estas lecturas ocurran de manera ordenada y sucesiva, es decir, separadamente, sin embargo, es necesario recalcar que la distinción entre las tres lecturas durante el proceso investigativo es una cuestión meramente formal, pues hay idas y vueltas constantes. Lo que es crucial, es que la construcción de la tercera lectura logre fundamentarse con las dos anteriores, aunque no en su totalidad (como se verá).

Así, siguiendo a Murillo (2010), las dos primeras lecturas mantienen cierta distancia de quien investiga con el texto, pues pretenden una lectura filológico-referencial (leer la obra

⁷ Profesora catedrática jubilada de la Universidad de Costa Rica, Escuela de Psicología; psicoanalista.

desde el referente) y una lectura semiótico-litera (leer la obra desde la propia intención de la obra); mientras que la tercera lectura, la lectura psicoanalítico-conjetural, permite la construcción de conjeturas cuyos argumentos se sostienen a partir de las dos lecturas previas (la intención del lector).

Esta investigación plantea una cuarta lectura, pues se realizó la construcción de un documental audiovisual utilizando como estructura narrativa las TLECU. Esto se realizó mediante una integración de las TLECU con el método etnofilmico de Rodrigo-Mendizábal (2017). Este método etnofilmico permite una observación rigurosa de un hecho, la construcción de datos y una representación no simulada de la cotidianidad. A la vez, genera un producto que posibilita, al menos, tres componentes: el de memoria o registro histórico (ya que capta un objeto específico en su contexto determinado), el componente testimonial (cuenta con puntos de vista subjetivos), y el componente comunicativo (el film es un medio de transmitir una representación de la realidad).

La estructura narrativa del método etnofilmico de Rodrigo-Mendizábal (2017) sigue las cuatro leyes de la dialéctica y la dramaturgia de Pallottini, las cuales son: 1) la ley del conflicto, es decir, hay un conflicto como esqueleto de la obra desde donde se desprenden otros conflictos; 2) la ley de la variación cuantitativa, donde los conflictos crecen en intensidad, 3) la ley de variación cualitativa, cuando ocurre un giro en la acción dramática; y 4) la ley de la interdependencia, donde lo expuesto está en línea con lo que se quiere representar. A la vez, por una cuestión de tratamiento de los temas, los filmes etnográficos pueden ser realizados, principalmente, de dos maneras: mediante el documental o el drama. La diferencia corresponde al modo de contar la historia, pues el drama se enfoca en la representación de una historia, mientras que el documental en la exposición e interpretación de un tema.

Nuestra propuesta consistió en desarrollar un documental, específicamente un documental creativo, el cual es una lectura de quien realiza el audiovisual sobre un fenómeno determinado (Rodrigo-Mendizábal, 2017). Aquí, es necesario destacar que, tanto en este método como en las TLECU, la subjetividad de quien investiga no es dejada de lado, por lo que la construcción del documental, el producto audiovisual, viene a ser la propia apreciación de quien investiga sobre el objeto de estudio; esto hace que el audiovisual sea, como se dijo, otra lectura más.

Por lo tanto, mediante la integración del método de las TLECU con el método etnofílmico que propone Rodrigo-Mendizábal (2017), fue posible la elaboración de una propuesta de *documental psicoanalítico*, si así se quiere, donde el producto audiovisual viene a ser, en sí mismo, una cuarta lectura, que se basa en las tres anteriores y aporta algo nuevo.

iv.ii. Descripción del procedimiento metodológico

Lectura filológico-referencial: Planteamiento del conflicto

La lectura filológico-referencial destaca la materialidad histórica-contextual en la que fue producida el texto, El fin de esta lectura es leer el texto desde el referente histórico (Murillo, 2010). En nuestro caso esta lectura consistió en una aproximación al desarrollo histórico de la práctica del grafiti, desde los orígenes de esta, que se remontan al arte rupestre, hasta la propuesta de grafiti como lo conocemos en la actualidad. Realizamos esto con el fin de delimitar nuestro objeto de estudio, de constatar que cuando hablamos grafiti nos referimos a una práctica específica y no a cualquier inscripción en el espacio público.

Siguiendo a Murillo (2010), la lectura filológico-referencial toma en cuenta locaciones y acontecimientos políticos-sociales, entre otros aspectos que puedan ayudar a contemplar, de una manera más precisa, el contexto en el que la obra fue realizada. Por eso, en la lectura

filológico-referencial, también realizamos una descripción histórico-social de la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca, nuestro territorio analizado. A la vez, se realizó una documentación fotográfica de *tags* en este territorio, lo que ayudó a definir lo que entendemos por grafiti de firma y otras manifestaciones del grafiti y de arte urbano in situ.

Así, la documentación fotográfica constó de una selección de 179 fotos tomadas el 25 y 26 de enero del año 2020 en la Carretera Interamericana, entre la calle 71 y la 61. Estas 179 fotos fueron seleccionadas siguiendo los parámetros señalados a continuación:

- Se incluyeron tanto los *tags* legibles como aquellos que no son posibles de leer. Esto lleva a que en esta investigación no se señale en la descripción de las fotografías el *tag* fotografiado, no solo porque sería redundante ya que la fotografía misma lo indica, sino que la dificultad de leer algunos *tags* podría llevar a la atribución de un *tag* a alguna persona productora de grafiti que no le corresponda.
- Se incluyeron *tags* realizados independientemente de los instrumentos con los que estos fueron trazados, sean estos aerosoles, marcadores u otras herramientas.
- Se incluyeron *tags* de todas las dimensiones posibles, todos los *tags* fueron igualmente considerados para esta selección fotográfica.
- Se incluyeron *tags* realizados en todas las superficies en las que estos fueron encontrados.
- Se excluyeron los *tags* utilizados para firmar *piezas* o *bombas*, ya que estos no responden a la actividad de *taguear*, sino que obedecen a la firma de autoría de otra producción realizada.

- Varias fotografías presentan conjuntos de *tags*, esto por la cercanía en la que muchos de los *tags* fueron trazados.

En resumen, la lectura filológico-referencial en esta investigación fue construida a partir de la síntesis entre la documentación fotográfica y la investigación bibliográfica. Las fotografías validaron los argumentos teóricos y la teoría dio a cada fotografía su propio lugar dentro de la investigación.

De igual forma, aunque con un aporte menos preponderante para esta lectura filológico-referencial, se realizaron entrevistas a dos productores de grafiti de firma. Estas entrevistas se detallarán a continuación, pues fueron el fuerte de la lectura semiótico-literal.

Lectura semiótico-literal: desarrollo del conflicto

En la lectura semiótico-literal, lo que se privilegia es “lo que la obra dice en sí misma, por el formato de su lógica, por la orografía de su estilo” (Baños, 1999, p. 226). Esta lectura corresponde a la construcción de signos en el texto, entendiendo signo bajo la definición de Peirce, donde un signo es algo que significa algo para alguien (Le Gaufey, 2004). En esta lectura es crucial el respeto a la literalidad del texto, es imperativo dejar que el texto hable por sí mismo. Para que los significantes puedan tomarse como signos es necesario que quien lea, en esta segunda etapa, no sea “una persona, tampoco un ‘sujeto’, ni ninguna conciencia; sino el ‘alguien’ peirciano urgentemente requerido para hacer que los significantes puedan tomarse signos” (Le Gaufey, 2004. p. 15). Es decir, en esta segunda lectura, el lector es “una función semiótica” (Murillo, 2010. p. 119).

Si bien es cierto que a partir de la documentación fotográfica y de la revisión bibliográfica era posible la construcción de algunos signos, para realizar la lectura semiótico-literal optamos por entrevistar a dos productores de grafiti de firma como fuente prioritaria de

información. Optamos por la realización de las entrevistas porque quien investiga supuso un saber en las personas entrevistadas, un saber que excede lo que las fotografías y las investigaciones previas sobre grafiti pueden sugerir. Estas entrevistas fueron realizadas a dos grafiteros masculinos del cantón de Goicoechea, con edades de 25 y 33 años. Ambos con una experiencia en el grafiti de aproximadamente 7 años y con una huella en el territorio que nos concierne, la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca. Ambos entrevistados fueron contactados a través de la red social Instagram.

A cada productor de grafiti se le realizaron dos entrevistas abiertas con una duración de un poco más de una hora cada una. Aun cuando existió una guía (ver Anexo 2) de preguntas para la realización de la primera entrevista, llegado el momento se consideró que hacer esta de forma abierta sería de mayor provecho, pues se pensó que tal apertura daría campo a lo inesperado; esto es algo que consideramos crucial dentro del posicionamiento epistemológico en el que nos ubicamos. Así, en la primera entrevista a cada sujeto, se optó por iniciar con la consigna: *cuenta su experiencia en el grafiti*. De las narraciones que tal consigna generó, de una manera casi orgánica, cada entrevistado cubrió cada uno de los temas que en el cuestionario habíamos planteado. Por otro lado, la segunda entrevista a cada grafitero fue un poco más dirigida, puesto que se buscó profundizar en ciertos temas de interés suscitados durante la primera sesión.

Lectura psicoanalítico-conjetural: el giro narrativo

De los insumos obtenidos en las lecturas filológico-referencial y semiótico-literal, se procedió a la realización de la lectura psicoanalítico-conjetural. Esta lectura procuró el anudamiento de los significantes suscitados durante la investigación, esto fue posible mediante el método freudiano de *la atención flotante*. La producción de este anudamiento, sumada al apoyo de los argumentos provenientes del marco teórico, permitieron la elaboración de

conjeturas sostenidas con las bases de los datos construidos en las dos lecturas previas. Sin embargo, es necesario destacar que el planteamiento de las conjeturas excedió, por mucho, lo que habíamos planteado como marco teórico, por lo que nos vimos en la obligación de realizar, para la discusión, una investigación más profunda sobre el devenir sujeto en el psicoanálisis. Por este motivo proponemos que la discusión no deja de ser la exposición final de las conjeturas.

Con respecto a las conjeturas, se hace necesario destacar el concepto de abducción que plantea Peirce, concepto bajo el cual señala que las conjeturas no son conclusiones definitivas, sino tan solo son conclusiones probables, pero con un nivel de plausibilidad tal que quien investiga las puede dar por válidas. Esto hace que las conjeturas sean de corte meramente subjetivo, pues cualquier otra persona puede realizar una lectura diferente de un mismo texto (Murillo, 2010). Por eso, la lectura psicoanalítico-conjetural es abiertamente infiel, porque se apoya en la rigurosidad científica de las dos primeras lecturas, pero llega a producir una significación sorpresiva y particular (Baños, 1999).

Cuarta lectura: un documental psicoanalítico

El documental que ofrece esta investigación no corresponde a ninguna de las tres lecturas planteadas por Barrantes, a la vez, tampoco se ve un precedente en Baños (1999) ni en Murillo (2010). La propuesta de un documental construido en base a las TLECU corresponde al planteamiento de una cuarta lectura, que, desde nuestra perspectiva, viene a ser una lectura que anuda al resto. De esto hay un precedente en Marín (2013), pero el planteamiento de Marín de una cuarta lectura queda, lastimosamente, relegado a un anexo.

Una cuarta lectura que anuda al resto remite al concepto de *sínthoma*, tal y como Lacan lo propone en el *Seminario El sínthoma* a partir de la lectura que hace la obra de James Joyce. Para Lacan, el *sínthoma* es un cuarto elemento, imprescindible para la cadena borromea, pues

el *sínthoma* es, precisamente, lo que anuda los registros de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario:

Si ustedes encuentran en alguna parte — ya lo he dibujado — esto que esquematiza la relación de lo imaginario, de lo simbólico y de lo real en tanto que separados uno del otro, ustedes tienen ya, en mis precedentes figuraciones, puestas en el plano sus relaciones, la posibilidad de ligarlos — ¿por medio de qué? — Por medio del *sínthoma* (18 de noviembre de 1975, p. 23).

Esta cuarta lectura, que hace un nudo de las tres previas, a la vez singulariza esta investigación, pues tal planteamiento no se había consolidado antes en la metodología de las TLECU. Así, siguiendo a Eco (1998), como para cada lectura hay respectivamente una intención, a recordar, la del autor, la de la obra y la del lector; en la cuarta lectura es posible plantear la intención del artista (Ver Anexo 3).

iv.iii. Selección de los participantes

Se entrevistó a dos productores de grafiti de firma que contaron con los siguientes criterios de inclusión:

1. Producir grafiti de firma.
2. Haber realizado *tags* en el espacio de la Carretera Interamericana ubicado en San Pedro de Montes de Oca, en San José, Costa Rica; específicamente dentro de los 800m que corresponden al trecho entre el edificio de Jiménez y Tanzi (calle 71) y la entrada de la Calle de La Amargura (calle 61).
3. Ser mayor de edad.

El contacto con estos productores de grafiti de firma se realizó a través de la red social virtual Instagram.

iv.iv. Consideraciones éticas

La participación en las entrevistas se hizo de manera voluntaria y los participantes tuvieron la libertad de elegir continuar o no con la investigación en cualquier momento de esta. Para participar en la investigación fue necesario firmar un consentimiento informado, tal y como se presenta en los anexos del presente documento (Anexo 1).

Con respecto a la confidencialidad, los datos de los entrevistados se mantuvieron anónimos. El audio de las entrevistas fue grabado para la posterior transcripción de las entrevistas y una vez realizada la transcripción se eliminaron los audios correspondientes.

V. LECTURA FILOLÓGICO-REFERENCIAL

Las Tres Lecturas de la Enseñanza Clínica Psicoanalítica es un método propuesto por Barrantes y desarrollado ampliamente por Murillo (2010). Este método fue elaborado por Barrantes a partir de su lectura de *Los tres lectores del psicoanálisis*, un capítulo del libro *El escritorio de Lacan*, del autor Baños Orellana (1999). A la vez, Baños Orellana tuvo como antecedente a Umberto Eco, quien escribió sobre la intención del autor, la intención de la obra y la intención del lector.

Este capítulo específico presenta la primera lectura, denominada filológico-referencial, una lectura enfocada en el referente, la cual conlleva una investigación sobre las condiciones materiales, sociales e históricas en las que se produjo el objeto a estudiar, en este caso, el grafiti de firma en la ciudad de San Pedro de Montes de Oca. Esta lectura, de rigor científico, fundamenta y previene al autor de tropezar con argumentos categóricamente equívocos.

Por lo tanto, comenzaremos este capítulo con un recorrido histórico sobre el desarrollo del grafiti, desde la prehistoria y las civilizaciones antiguas, pasando por las sociedades modernas, hasta llegar a las ciudades capitalistas actuales. Este apartado nos aclarará qué entendemos por grafiti y por qué elegimos el *tag* de entre sus tres manifestaciones más comunes. Posteriormente, conceptualizaremos la ciudad en relación con el grafiti, esa evidencia material y tejido simbólico en el que se produce la escritura bajo investigación. Una vez realizado lo anterior, llegaremos a nuestro territorio explorado: la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca, donde detallaremos su ubicación, desarrollo histórico, así como algunos datos sociodemográficos actuales, para, finalmente, describir cómo se desarrolla la cultura del grafiti en esta ciudad.

v.i. De las cavernas al *hip-hop*: un recorrido histórico sobre el grafiti

Las primeras huellas

Para hablar de grafiti, como es conceptualizado en esta investigación, es necesario tomar en cuenta los procesos históricos y culturales que han llevado al desarrollo de este tipo de escritura. Etimológicamente, Junco (2019) encuentra en la palabra griega *graph*, la raíz más antigua para la palabra grafiti. Esta palabra hace referencia a *escritura* y de ella se derivan otras como gráfico, dibujo y rasguño, por lo que Junco entiende grafiti como “la acción que efectúa un sujeto ya sea con palabras o con dibujos” (p. 4). Como vemos, esta definición es un tanto amplia, por lo que Rodríguez (2014) problematiza la ambigüedad del término grafiti en el lenguaje académico, pues este es utilizado para hacer referencia a la mayoría de las escrituras en las paredes que se han realizado a lo largo de la historia de la civilización, desde las cavernas prehistóricas hasta las sociedades contemporáneas.

Así, comenzaremos con la perspectiva arqueológica, la cual “ha usado el término *graffito* para referirse a los rasgados y las inscripciones realizadas sobre superficies varias – piedra, cerámica y yeso – ya sea mediante erosión del material o, mediante el uso de tintas aplicadas sobre ellas” (Fernández, 2018, p. 182). Esta perspectiva corresponde a la primera fase evolutiva del grafiti tal y como proponen Gross y Gross (1993), dos de los primeros autores en estudiar este tema. Estos autores estratificaron el desarrollo histórico de esta escritura en tres momentos, siendo el primero la fase imitativa, relativa a la prehistoria y a la producción de pinturas rupestres, donde quienes dibujaban en las paredes de las cuevas representaban los objetos tales y como los percibían.

La perspectiva arqueológica también es tomada en cuenta por Bonilla (2013), quien considera que, para el grafiti, quizás, “el ejemplo más significativo y a la vez antiguo sea el de

las pinturas rupestres realizadas en las paredes de las cuevas por el hombre primitivo” (p. 13).

Según Bonilla:

el graffiti evoca además una actividad muy primitiva, que se remonta a los primeros trazos del homo sapiens en las paredes de las cavernas que le servían como morada y refugio. Desde entonces la humanidad no ha cesado de imprimir su huella y rastro en las paredes, lo que representa un encuentro de lo perenne y lo efímero, en el que el cuerpo marca su huella en un material o soporte destinado a perpetuarla. Como forma expresiva, el graffiti conserva esa huella de ese gesto primitivo, anticipador de dos actividades emparentadas y a la vez distintas: la escritura y la pintura (p. 13).

Esta referencia al acto de dejar una huella también la encontramos con Maldonado (2019), quien menciona que el graffiti “si fuese considerado de manera más amplia como una práctica de marcado o una forma de representar su presencia y lugar en el mundo, entonces el graffiti ha sido puesto en práctica desde hace milenios” (p. 873). Para este autor, la búsqueda de dejar una huella data de hace más de 32,000 años, cuando la humanidad comenzó a utilizar su cuerpo para dejar su rastro. Por su parte, Gray (2010), indica fechas que anteceden las planteadas por Maldonado e incluso exceden lo imaginable, pues propone que las pinturas en las cuevas europeas datan de hace, aproximadamente, 40,000 años; a la vez que destaca la posibilidad de que en el resto del mundo existan registros aún más antiguos. Como mapa cronológico Gray señala las cuevas de Altamira, cuyas pinturas datan entre los 13,500 y 19,000 años de antigüedad, las realizadas en Gargas, con obras de aproximadamente 27,000 años, y las pinturas realizadas en la Cueva de Chauvet, con un poco más de 37,000 años de antigüedad.

Otros datos que asemejan la práctica del graffiti con el arte rupestre son: 1) la dificultad en la obtención de los materiales para producir las pinturas, pues su realización era un proceso complicado, ya que primero era necesaria la obtención de los insumos para los pigmentos, lo

que llevaba largas jornadas de recolección, para luego pasar a la elaboración de las tintas, lo que involucraba un conocimiento adquirido y transmitible; y 2) la escogencia de lugares específicos y de alto riesgo para llevar a cabo la escritura, pues el acceso a las cuevas involucraba un gran riesgo para quienes pintaban ya que las mismas se encontraban cerca de altísimos acantilados donde era común la presencia de peligrosos animales, cuyos fósiles abundan en tales locaciones (Gray, 2010). Estos puntos nos permiten señalar ciertas similitudes entre el graffiti actual y el grafiti desde la perspectiva arqueológica, ya que, guardando las distancias, la perspectiva arqueológica nos expone algo que estaba allí en ese entonces y que sigue presente aquí y ahora: una escritura de riesgo que evidencia la huella de alguien.

La perspectiva arqueológica sobre el grafiti tiene un gran valor heurístico para nuestra investigación, pues nos permite observar un rastro de la práctica del grafiti, como la conceptualizamos en esta investigación, en otras prácticas que también han sido catalogadas por la academia bajo el mismo nombre. A la vez, ambas actividades presentan puntos comunes que ameritan ser destacados, sin perder de vista que no son la misma cosa. Teniendo presente esto, dejaremos la prehistoria y pasaremos a detallar el giro que la perspectiva arqueológica realiza en las sociedades antiguas, donde la letra toma un lugar protagónico en la concepción del grafiti.

Civilizaciones antiguas

Habiendo hecho un breve recorrido sobre el grafiti en la prehistoria, llegamos a las civilizaciones antiguas. Aquí notamos un giro en la perspectiva arqueológica, pues con el salto de la prehistoria a la historia, esta ciencia redefine su conceptualización de grafiti, ya que lo interpreta como “todas aquellas inscripciones informales en contraste a lo distinguible de los valores sobre el cual la mayor parte de la historia del arte menciona” (Junco, 2019, p. vii). Este periodo de la Edad Antigua vendría a corresponder a la segunda fase propuesta por Gross y

Gross (1993), también llamada fase de transición, donde la letra toma el lugar predominante, primeramente, para manifestar sonidos, para pasar, posteriormente, a la escritura de mensajes tanto colectivos como personales.

Aquí es importante mencionar que el concepto grafiti fue acuñado por la academia con el hallazgo arqueológico de Pompeya, pues, tras la erupción del Volcán Vesubio, en el año 79 d.C., la ceniza immortalizó la cotidianeidad de la vida en la ciudad, dejando numerosos mensajes en estado intacto. Así, el término grafiti fue utilizado para hacer referencia a los dibujos y escrituras informales sobre los muros y otros objetos antiguos; esto para diferenciarlo de las escrituras formales como los jeroglíficos egipcios, o la escritura de leyes en tablas y piedras comunes en las sociedades helénicas, hebreas y romanas (Junco, 2019).

En Pompeya, las escrituras que se han llegado a denominar grafiti se realizaban mediante rasguños con ganchos de metal y constaban de mensajes de todo tipo, desde proselitismo político y propaganda religiosa, hasta chistes y obscenidades (Junco, 2019). Cabe destacar que estas inscripciones no contaban con un espacio determinado, específico, sino que proliferaban a lo largo y ancho de la urbe, lo que da cuenta de su carácter informal. Para Bonilla (2013), esta práctica era usual en la Antigua Roma, siendo Pompeya su máxima evidencia, sin embargo, tal escritura no se limitaba a la ciudad mencionada, pues también señala las inscripciones realizadas por los ejércitos romanos en las distintas ciudades que conquistaban a través de sus campañas imperialistas.

Para aproximarnos a entender lo que la perspectiva arqueológica conceptualiza como grafiti en las sociedades antiguas, señalaremos algunos fragmentos de escritura informal que se han encontrado en Pompeya y que son citados por Del Hoyo (2020). Este autor menciona que estos escritos muestran un latín informal que dista del lenguaje utilizado por un Cicerón o un Virgilio. De entre los varios textos que cita, uno de los más llamativos que registra es

catalogado como escritura *latrinalia*, pues fue realizado en los muros de los baños públicos de la ciudad. El texto dice así: “*Euticio hic cacavit*” (p. 330), cuya traducción viene a ser: “Eutiquión cagó aquí” (p. 330).

Dejando el Imperio Romano, es necesario mencionar que en otras latitudes también se han encontrado rastros de grafiti. Tales inscripciones se han hallado en la cultura Maya, especialmente, pero no de manera única, en la antigua ciudad de Tikal, Guatemala, donde proliferaron las escrituras informales en los muros arquitectónicos y en los objetos de uso cotidiano (Junco, 2019). En estos mismos litorales, Lechuga (2018) destaca la figura de los Tlacuilos, quienes imprimieron en los muros su “cosmovisión, teología, guerras, vida cotidiana, reinados, misticismo, religión, animales considerados sagrados, festividades, creencias, incluso miedos” (p. 49). La autora destaca sitios como Cacaxtla, Teotihuacán y Bonampak como registros históricos de la actividad de los Tlacuilos; sin embargo, la escritura de los Tlacuilos no cumple con los criterios de informalidad que propone la perspectiva arqueológica sobre la antigüedad, pues el rol de estos escribas era vigilado y encargado por las autoridades mayas. Esta autorización de la escritura de los Tlacuilos difiere de la práctica del grafiti tal y como lo conocemos en la actualidad, pues el carácter ilegal es uno de los factores que mayor relevancia tiene en el grafiti contemporáneo.

Así, encontramos que en las sociedades antiguas el grafiti se extendía a lo largo y ancho de la ciudad y era realizado de manera informal, además, es de destacar que el uso de la letra lentamente desplazó a la primacía del dibujo. Por otro lado, ya había cierta noción de ilegalidad en esta escritura, pero esta no se haría tan evidente hasta la introducción del concepto de propiedad privada, hito de la modernidad industrial, periodo que tomaremos en cuenta en el siguiente apartado.

El grafiti moderno

Si bien es cierto que se pueden encontrar similitudes entre lo que la perspectiva arqueológica propone como definición de grafiti y la consideración que el mismo concepto merece en la actualidad, es importante no caer en la homologación de los términos. Para Fernández (2018) tomar en cuenta la perspectiva arqueológica e identificarla con el grafiti moderno es un error, pues la diferenciación de la propiedad pública y privada es posterior a la Revolución Industrial, por lo que ambas escrituras vienen a ser incomparables entre sí.

Para Fernández (2018), los dos casos más antiguos y similares a lo que viene a ser el grafiti moderno datan del siglo XIX. Estos casos son: 1) las escrituras en tiza realizadas por el vagabundo estadounidense Bozo Texino, quien, junto con otras personas vagabundas, contrabandistas y personas obreras ferroviarias, solía escribir su nombre y otras marcas en los vagones de los trenes donde viajaba, lo que generó una relativa cohesión y comunidad entre quienes viajaban; y 2) el caso del australiano Arthur Stace, conocido como *Mr. Eternity*, quien tras una epifanía religiosa escribió con tiza, todos los días, hasta su muerte, la palabra Eternidad, al punto en que su escritura fue, finalmente, confundida con su nombre.

Posteriormente, en el siglo XX, encontramos el paradigmático *Kilroy was here*⁸, una leyenda difundida por los soldados estadounidenses en Alemania y Japón durante la Segunda Guerra Mundial. La gran difusión de esta escritura llevó a la creación de un premio que constaba de un carro de tranvía a quien ubicara al verdadero Kilroy. En 1946, *The New York Times* publicó un artículo donde atribuye la identidad de Kilroy a James J. Kilroy, de Halifax, Massachusetts, un soldador encargado de supervisar las planchas de acero para la construcción de barcos y lanchas; este soldador, al aprobar las planchas, las marcaba con la frase

⁸ Kilroy estuvo aquí.

mencionada, la cual sobresalía en las embarcaciones llamando la atención de los soldados en tierra, quienes reprodujeron la inscripción en sus recorridos (Junco, 2019).

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos, se dio un incremento en la migración de población latina. En estos tiempos cobraron fuerza los movimientos sociales Chicanos y Cholos en la ciudad de Los Ángeles. En esta época y en este lugar, el grafiti tomó un aspecto claramente territorial, pues se utilizó para marcar el territorio de determinadas familias extendidas, lo que posteriormente dio origen a la formación de pandillas. En los 60's, aun en Los Ángeles, las familias extendidas afroamericanas continuaron con este tipo de inscripciones, delimitando los territorios que pertenecían a los determinados grupos étnicos (Junco, 2019).

En las mismas épocas, pero del otro lado del Atlántico, el grafiti adquiere un importante papel político y social (Cruz, 2008). En Francia, en el año 1968, los grupos contrahegemónicos conformados por estudiantes y sindicatos obreros se manifestaron escribiendo en aerosol sus consignas contestatarias sobre los muros de la ciudad. Así, a finales de la década de los 60's se da un auge de las escrituras en los muros a causa de las constantes y numerosas manifestaciones sociales que comenzaron en París y continuaron alrededor del mundo en pro de las luchas por los derechos civiles; estas inscripciones, catalogadas como grafiti, eran mensajes con un claro contenido contrahegemónico (Bonilla, 2013). Lechuga (2018) también se une a señalar las protestas sociales de los años 60's como un evento de proliferación de grafiti de corte político-social, este grafiti adquiere esta etiqueta pues presentaba un mensaje de código abierto con la intención de generar un cambio en la sociedad.

De igual forma, Fernández (2018) también destaca los mensajes políticos realizados por las distintas luchas sociales en la década de los 60's como un hito en la historia del grafiti, pues, de la mano con Sánchez (2010), señala la importancia que el mayo francés tuvo como un

espacio propicio para la manifestación de ideas vanguardistas en medios aún no conocidos, en este caso, los muros. Así, las luchas sociales realizadas por estudiantes y el sector proletario subvirtieron los valores de las élites y las superficies de las paredes se levantaron ya no como límites, sino como espacios de resistencia. Sin embargo, este grafiti de corte político, aunque nos señala similitudes y nos proporcionan un mejor entendimiento sobre el desarrollo histórico y material de la práctica del grafiti, no corresponde a la propuesta de grafiti que analizamos en este texto, pues tales inscripciones no son otra cosa más que *pintas* (una distinción de las posibilidades de inscripciones en el espacio público que veremos más adelante). En estas manifestaciones, lo que es importante de destacar es la utilización de los muros de las ciudades como superficies que posibilitan resistencias subjetivas y sociales.

Por lo tanto, similar a Fernández (2018), pensamos que los casos de Bozo Texino y Arthur Stace son los referentes más antiguos de lo que consideramos grafiti, pues esta investigación hace referencia al *tag*, elemento fundamental que el grafiti adquiere en su encuentro con la cultura *hip-hop*. Sin más, siguiendo a Ramírez, Celis, Rodríguez y Rozo (2017) viajamos a Nueva York, en los años 70's, contexto en el cual se constituye una cultura alrededor del grafiti, una cultura cuyo fundamento es el *tag*, elemento que viene a ser para las autoras “una forma de resistencia y expresión personal” (p. 83). Así, pasaremos al encuentro del grafiti con el *hip-hop*.

Grafiti hip-hop

Milenios recorridos a través de escrituras y rasguños hemos llegado a Nueva York, específicamente en la década de 1970. Es en este tiempo y espacio donde se desarrolla la cultura *hip-hop*, una cultura que conceptualiza el grafiti desde una perspectiva cualitativa y cuantitativamente distinta a las anteriores. Así, comenzaremos con una breve reseña sobre lo que es el *hip-hop* y el papel que el grafiti obtiene dentro de dicha cultura.

Para entender a la cultura *hip-hop*, Fernández (2018) nos traslada a los años posteriores a la Gran Depresión, cuando se dio un éxodo, especialmente de población afrodescendiente y latina, de las zonas rurales hacia las ciudades. Esta migración no supuso el ascenso de la población migrante según como se espera en el *sueño americano*, sino que generó hacinamiento en las zonas más pobres de la ciudad. Así, la migración de las poblaciones campesinas a la ciudad, en los Estados Unidos en la década de los 30's, fue doblemente funesta a causa de que la mayoría de la población obrera en las ciudades ya vivía en pobreza (Cruz, 2008). Por lo tanto, ni la población migrante ni la asentada lograron cambiar su realidad económica para mejor, incluso, para colmo de males, aunado al desempleo y a la pobreza, se le sumó la aparición de nuevas drogas con difusión epidémica, estas fueron la heroína y, posteriormente, la cocaína en forma de *crack*. Sin embargo, con todos estos factores, las formas culturales propias de las poblaciones migrantes, al encontrarse con la vida en la ciudad, colisionaron generando nuevas formas de expresión artística. Así, a mediados de los años 60's y a principios de los 70's, se fundamenta la cultura *hip-hop*.

La cultura *hip-hop* fue la heredera de la cultura soul la cual fue desarrollada por las poblaciones afroamericanas en los Estados Unidos, esta herencia, sumada al constante cuestionamiento del statu quo y a la aproximación a distintas culturas latinas como la cubana, puertorriqueña y mexicana, evolucionó, en la ciudad del Bronx, al *hip-hop* (Mendoza, 2011). Para Mendoza el *hip-hop* “nace bajo la idea de hacer ejercicio de auto-afirmación del sujeto-individuo y la creación de sujetos-grupales en el marco y contexto de los barrios populares y marginados de Nueva York” (p. 77). Para entender mejor a la cultura *hip-hop*, el citado autor describe sus cuatro elementos principales:

- *MC's* (Maestros de Ceremonia): es la voz y la palabra del *hip-hop*, es la persona encargada del *rap* que en inglés viene a ser una sigla para *rhythm and poetry*⁹.
- *Bboys y Bgirls (breakdance)*: el baile, la expresión física del ritmo, el acompañamiento físico de los *beats*. A través de sus cuerpos se encargan de la transmisión de la energía rítmica.
- *DJ's*: quienes crean la música, a menudo reutilizando pistas o *beats* con matices originales, generando espacios rítmicos que pueden ser utilizados por *MC's* y *break dancers*.
- Grafiti: la expresión gráfica del movimiento.

Por lo tanto, es dentro de la cultura *hip-hop*, en la década de los 70's, en la ciudad de Nueva York, que acontece un cambio fundamental en el grafiti. Pues en tal contexto el grafiti adquiere uno de sus rasgos más importantes, la consigna del *getting up* (Lechuga, 2018). Para Rodríguez (2014), el *getting up* es definido de la siguiente manera:

La práctica del *getting up*, el levantarse y hacerse un nombre famoso y reconocido a través de la repetición ad infinitum de una inscripción en el espacio público, que paradójicamente no es el nombre propio sino un seudónimo, era la motivación principal de estos pintores para trasgredir las normas sociales del espacio y el respeto a la propiedad (p. 69).

Como vemos, en este periodo el valor de darse a conocer adquiere mayor relevancia, convirtiéndose el *tag* en el elemento fundamental del grafiti. Esta expresión del grafiti viene a

⁹ Ritmo y poesía

corresponder a la tercera fase que mencionan Gross y Gross (1993), la fase apócrifa, la de las palabras ocultas.

Para Santander (2017) “el graffiti es la prueba y la reiteración de la existencia de una persona en un lugar, en un momento preciso” (p. 34), además, es “un medio de comunicación que solo los espectadores conocedores logran comprender” (p. 34). Esto deja afuera las escrituras políticas, comerciales o de protesta social. Esta exclusión es compartida por Rodríguez (2014), quien destaca la importancia de distinguir cualquier escritura en los espacios públicos con respecto al graffiti como tal, pues este surge en el seno de la cultura *hip-hop*, con la consigna de saturar los espacios públicos con las firmas, desde trazos simples y monocromáticos hasta grandes obras realizadas en edificios o vagones de trenes. A esto, Griffin (2019), añade que:

El graffiti *writing* es un estilo asociado con el movimiento global de hip-hop y las expresiones de jóvenes que tradicionalmente han sido marginalizados en las grandes urbes. Buscan reconocimiento y visibilidad a través de nombres o *tags* elaborados en estilos particulares de su subcultura, cubriendo la ciudad con estos a través de una actividad denominada *bombing* (p. 210).

Sumando criterios a la importancia de la cultura *hip-hop* en la evolución del graffiti encontramos los aportes de Gómez (2014), quien menciona que “quienes se auto-definen como 'escritores o escritoras de graffiti' son principalmente quienes se reconocen como herederos del movimiento de jóvenes *taggers* de Nueva York, Los Ángeles y otras ciudades estadounidenses” (p. 678), los cuales tiene como propósito *dejarse ver* o *getting up*, construyendo así una “identidad pública callejera” (p. 678).

López (2020) tampoco duda en ubicar el origen del grafiti, como lo conocemos en la actualidad, en Nueva York, exactamente en la década de los 60's, cuando un mensajero, durante las rutas de su oficio, escribía Taki 183, condensando en su escrito parte de su nombre y parte de su origen. La propagación de Taki 183 fue tanta que llamó la atención de *The New York Times*, quienes le entrevistaron y llevaron a la fama en 1971. Por su parte, Junco (2019) enfatiza que, si bien Taki 183, se ubica en la posición del padre mítico del *tagging*, fueron Darryl *Cornbread* McCray y su compañero *Cool Earl*, en Filadelfia, quienes construyeron la base de dicha práctica a mediados de la década de los 60's. Junco (2019) relata como *Cornbread* comenzó a escribir a la edad de 10 años el apodo que le había sido puesto en el centro de menores. Al salir, *Cornbread* tenía como objetivo la fama, el reconocimiento, sentando los cimientos del *getting up*, la piedra angular del grafiti como lo conocemos hoy en día. Su actividad se extendió durante siete años, alcanzando hitos como rayar el avión privado de *The Jackson's 5* y pintar un elefante con el texto *Cornbread lives*¹⁰.

Otra autora que se opone a considerar al joven griego Demetrius, Taki 183, como el primer escritor de grafiti es Lechuga (2018). Sin embargo, esta lo señala como el que alcanzó mayor popularidad en la primera etapa del grafiti *hip-hop*; esto a causa de que su trabajo como mensajero le permitió una gran difusión de su *tag*. A la vez, la autora menciona a Jean-Michel Basquiat, un joven de Brooklyn quien alcanzó gran reconocimiento a causa del apoyo que Andy Warhol hizo de su obra. Estos hitos difundieron la práctica del grafiti, especialmente en zonas marginadas, pues la posibilidad de reconocimiento social llegó a existir en espacios históricamente excluidos por las políticas estatales.

¹⁰ *Cornbread* vive.

Gracias a la originalidad de la cultura *hip-hop*, sus manifestaciones artísticas fueron incursionando en los espacios de arte más conservadores, súbitamente *piezas* de grafiti fueron expuestas en museos, el *breakdance* llegó a las academias de baile, y el *rap* consiguió millonarios contratos para *MC's* y *DJ's* (Rodríguez, 2014). Esto hace que Fernández (2018), proponga dos etapas del grafiti *hip-hop*, una que fue desde los 70's a los 80's, donde lo principal fue la difusión de los *tags*, y la posterior, de los 80's a los 90's, donde ocurrió una profesionalización de las personas productoras de grafiti y una mayor complejidad en la elaboración de las obras.

Esta mayor complejidad en la realización de las obras no solo ocurrió por la experiencia que las personas productoras de grafiti iban adquiriendo, sino también por los avances tecnológicos que permitieron un mejoramiento en las herramientas hasta ese momento utilizadas. Bonilla (2013) destaca el avance tecnológico en los años 70's respecto a los instrumentos para realizar grafiti, pues menciona que las compañías fabricantes de latas de aerosol comenzaron a crear latas que aseguraban trazos más rápidos y limpios, además de boquillas que permitían diferentes formas en el trazo, así como marcadores con nuevas y diversas puntas (aunque es necesario destacar que ya quienes producían grafiti, con anterioridad, habían modificado las antiguas latas para generar estilos diferentes, por ejemplo, mediante la utilización de boquillas de productos de limpieza o belleza).

El desarrollo del estilo y la producción de obras más detalladas, así como la introducción del grafiti al mundo del arte son puntos que Fernández (2018) utiliza para proponer un nuevo movimiento: el grafiti como manifestación artística. Esta categoría del grafiti comenzó, de acuerdo con este autor, en la década de los 70's, cuando un estudiante de un curso de sociología, Hugo Martínez, formó la *Union of Graffiti Artist*. Este grupo llegó a alquilar un piso en Manhattan y, en 1973, realizó su primera exposición artística con una

veintena de obras cuyos precios iban de los 200 a los 3000 dólares. Posteriormente, es formada la *Nation of Graffiti Artist*, en 1974, por el actor Jack Pelsinger; esta asociación realizó exposiciones en Broadway y el Bronx. Ya para la década de los 80's se da una explosión comercial y las obras de grafiti se llegaron a exponer en varias ciudades de los Estados Unidos y en las principales zonas culturales de Europa.

Sin embargo, no todo fue ascenso, pues el grafiti que se mantuvo en la calle, en la clandestinidad de la ciudad en Nueva York, sufrió represión por parte del ayuntamiento de la ciudad, el cual contó con el apoyo del Departamento de la Policía de Tránsito. Esta represión fue realizada mediante del incremento de la vigilancia con oficiales, aumento del tamaño de los muros que protegían el acceso a los parqueos de vagones, implementación del uso de alambres de navaja y disposición de perros de seguridad en los espacios transitables; además de la terrible iniciativa de pintar los vagones de los trenes tan pronto encontraban grafiti sobre estos. A esto hay que sumar la anteriormente mencionada epidemia del *crack*, todos factores que ocasionaron que la escena del grafiti en Nueva York fuera cada vez más marginal, realizándose mayoritariamente en callejones y edificios abandonados (Bonilla, 2013). Estos acontecimientos hicieron que muchas personas productoras de grafiti viajaran a California y a Europa, llevando la cultura a nuevos espacios, generando así un nuevo enriquecimiento estilístico y cultural sin perder de vista su fundamento: el *tag*.

v.ii. De Nueva York a San Pedro: la ciudad del grafiti

Como pudimos observar, el grafiti, a lo largo de su evolución, se ha desarrollado en las ciudades. Sean estas Roma Antigua, Pompeya, París, Nueva York o Los Ángeles, lo cierto es que es una práctica que se realiza en la urbe. Incluso, Gómez (2014) propone que “aproximarse a la comprensión del *graffiti* es acercarse a la producción de la urbe desde la mirada y las

acciones de los sujetos que la habitan” (pp. 686-687). Es así como en este apartado pasaremos a definir cómo se entiende el concepto de ciudad en relación con el grafiti.

Olivi (2016) define la ciudad como “una fuente inagotable de estímulos sensoriales” (p. 71) (una definición que, sin duda, nos hace pensar en el cuerpo) dice que, en la ciudad, todo elemento nos habla sobre nuestra cultura, sobre la manera en la que nos relacionamos, sobre lo que somos. Olivi postula que el grafiti “en cuanto performance visual que tiene lugar en el espacio público, permite la creación de heterotopías, a saber, espacios donde la «otredad» encuentra expresión y donde, durante un momento fugaz, la sociedad logra finalmente mirarse al espejo” (p. 76). La autora propone que la práctica del grafiti hace una irrupción en la ciudad tal y como ha sido diseñada, pues permite la entrada de determinadas subjetividades en un régimen social que no les tenía un lugar asignado, al contrario, se les negaba cualquier lugar.

Esta dimensión de resistencia cultural y subjetiva es rescatada por Bonilla (2013), quien propone que “el graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido entre más logra decir lo indecible en el lugar y ante el sector ciudadano que mantiene tal mensaje como reservado o de prohibida circulación social” (p. 8). Esto recuerda el hecho de que el grafiti fue inicialmente practicado por adolescentes en condición de exclusión social en las grandes ciudades de los Estados Unidos.

Otra definición que sigue una línea similar es la de Souza (2018), quien propone que la ciudad es “el lugar del acontecimiento cultural y del abrigo de diversidades de acciones, modos de vida y relaciones” (p. 86). Para esta autora, el grafiti no solo puede ser una forma de expresión o de embellecimiento de ciertos sectores del espacio público, sino que también tiene la capacidad de resignificar estos espacios. A esto, Ramírez, Celis, Rodríguez y Roza (2017) agregan que:

Cuando el autor de grafiti plasma su mensaje en la pared, el dibujo cobra vida al ser observado y sus características permiten enviar un mensaje indeterminado al observador. Este último lo recibe según las percepciones que tenga con respecto al ámbito social y cultural que vive en la ciudad (p. 86).

Esta invitación a un tercero, a un observador, esta pugna por hacerse visible en la ciudad, es también rescatada por Rodríguez (2014) cuando menciona que:

Los procesos sociales y luchas de poder que configuran la estética de una ciudad determinan, de manera concomitante, un ordenamiento sobre el derecho a hacerse visible en la ciudad, y al mismo tiempo, la invisibilidad a la que son relegados determinados grupos socioculturales, sus prácticas y artefactos culturales (p. 8).

Estos planteamientos llevan a Griffin (2019) a utilizar el concepto de *derecho a la ciudad* tomado de Lefebvre. Griffin argumenta que en las sociedades capitalistas neoliberales el derecho a la ciudad no es para el total de la población, sino que pertenece, únicamente, a las élites políticas y económicas, sin embargo, esto posibilita, en un sentido foucaultiano, la proliferación de movimientos de resistencias culturales y subjetivas que buscan la apropiación de la ciudad. El grafiti viene a ser una de estas formas de apropiación urbana, de reclamar el derecho a la ciudad y de ejercer una resistencia a través de una propuesta estética contrahegemónica. Para Griffin, siguiendo a Lefebvre, la apropiación de la ciudad debe darse desde quienes habitan esos espacios y no desde quienes los planean, por lo cual propone “entender el graffiti como una articulación simbólica y política del derecho a la ciudad” (p. 216). Además, enfatiza que “vale la pena resaltar la idea de que el derecho a la ciudad se reclama, no se ofrece, y que hay espacios de resistencia a través de las practicas geopolíticas de lo cotidiano” (p. 216).

Siguiendo esta línea, entendemos que el grafiti en relación con la ciudad se posiciona como una práctica de resistencia subjetiva y cultural, lo que refuerzan Ramírez, Celis, Rodríguez y Rozo (2017), quienes destacan la fuerza creativa del grafiti. Para estas autoras:

El fenómeno del grafiti se muestra como un ejemplo de la influencia de las imágenes en la ciudad; éste nace como una manera de expresión moderna, donde subyace el reclamo colectivo, la creatividad y las ansias por transformar el entorno de la ciudad, tomando muros y haciendo caso omiso de las restricciones y de lo que es privado, llevando indiscutiblemente a la libertad de expresión en medio de la ambivalencia que caracteriza las ciudades contemporáneas (p. 80).

Así, entendemos la importancia del grafiti como una práctica cultural mediante la cual algunas subjetividades se manifiestan en sistemas que no dan lugar a sus existencias, de ahí la proliferación de esta escritura independientemente de la cultura en la que se realice. A esto, Lechuga (2018) añade que, en la realización de grafiti, especialmente en las *piezas* y los murales, se suelen tomar elementos de la cultura misma en la que las personas productoras de grafiti están inmersas, acto realizado con la intencionalidad de subvertir tales elementos (como el uso de Micky Mouse para retratar irónicamente al imperialismo estadounidense) o de destacarlos con el fin sacarlos del olvido social (como el rescate de símbolos indígenas en diversos murales latinoamericanos). Aún más, podemos sumar lo que dice Llamosa-Escovar (2013), cuando menciona que:

la ciudad se reconoce a sí misma en el arte, pero excepcionalmente se construye a través de él. El *street art* no sería la excepción, es conjuntamente con todos los atributos que comprenden el ser de la ciudad, el performance que escribe sus pulsiones, reconoce las trazas de sus acciones, de sus pensamientos y de sus sentimientos. Hacer de esta forma es espiritualizar la acción, estableciendo con ello un saber alternativo (p. 28).

Finalmente, entendiendo que las ciudades han sido planeadas por las élites como dispositivos de control social, hemos encontrado que existen prácticas de resistencia en las cuales las ciudades se convierten en territorios en los que ciertas subjetividades se hacen visibles, haciendo que el derecho a la ciudad sea el resultado de una lucha por la posibilidad de existir entre las personas que la habitan y las élites que la planean. Estas aproximaciones a la ciudad desde el grafiti se nos hacen sumamente interesantes porque postulan a quien produce grafiti como alguien activo dentro de las relaciones sociales, quien, mediante su práctica, hace visible, de una forma disruptiva y contestataria, su subjetividad en un territorio determinado; a la vez que transforma tanto la ciudad como la cultura en la que escribe.

La ciudad de San Pedro de Montes de Oca

En este apartado describiremos, a grandes rasgos, el desarrollo sociohistórico de la ciudad de San Pedro de Montes de Oca. Esto para, posteriormente, analizar esta ciudad en su relación con la cultura del grafiti.

En el siglo XVIII, la ciudad de San Pedro fue primeramente conocida como Santiago de la Granadilla, posteriormente, se le conoció como San Pedro del Mojón. El 2 de agosto de 1915, mediante la Ley N 45, Alfredo González Flores otorgó el título de Villa a la población de San Pedro; luego, el 14 de noviembre de 1961, en la administración Echandi Jiménez, mediante la Ley N 2874, se le otorgó la categoría de ciudad (Rivas, 2013).

El cantón de Montes de Oca limita con los cantones de Goicoechea, La Unión, San José y Curridabat. Tiene una extensión de 1569 hectáreas, con altitudes entre los 1200 msnm y los 1340 msnm. La ciudad de San Pedro, específicamente, se ubica a 1200 msnm. El nombre del cantón proviene de Don Faustino Montes de Oca (1860-1902), quien fue considerado un impulsor sumamente importante en el desarrollo de la ciudad (Rivas, 2013).

En los inicios, quienes comenzaron a poblar San Pedro se dedicaron al cultivo del café. La importancia de esta práctica agrícola en los orígenes de la ciudad se evidencia en la actual distribución de sus calles, pues estas parten de un núcleo central en dirección al corazón de donde se ubicaban las diversas fincas (Rivas, 2013). Sin embargo, según Rodríguez-Gutiérrez, Ruiz-Fuentes y Murillo-Zamora (2020), en el censo del 2011, San Pedro registró un 100% de población urbana, de la cual, un 86.5% se dedica al sector terciario, de acuerdo con datos del Programa Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible.

Gracias a su cercanía y buen acceso con el cantón Central, lugares como Los Yoses y Barrio Dent se desarrollaron como sectores de alta calidad residencial. Además, con el establecimiento, a mediados del siglo XX, de la Universidad de Costa Rica, distritos como Mercedes y Sabanilla adquirieron una mayor plusvalía, dejando a Barrio Pinto como el distrito de vivienda más económica seguido de Lourdes y Monterrey (Rivas, 2013).

Ovares y Quirós (2015) mencionan que, en los años 2005, 2009 y 2011, la ciudad de San Pedro se ubicó en el primer lugar en el Atlas del Desarrollo Humano Cantonal de Costa Rica del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), lo que implica altos índices de educación y esperanza de vida, así como un bajo índice de pobreza. Sin embargo, en los tres años mencionados, también puntuó un bajo índice de seguridad ciudadana.

San Pedro es una ciudad que cuenta con un gran número de residentes temporales, compuestos, en su mayoría, por estudiantes que vienen de zonas más alejadas del país a realizar sus estudios universitarios (Rodríguez-Gutiérrez, Ruiz-Fuentes y Murillo-Zamora, 2020). Esto, en buena parte, porque el cantón cuenta con la sede central de la Universidad de Costa Rica y la sede central de la Universidad Estatal a Distancia, así como varias sedes centrales de universidades privadas como la Universidad Latina, la Universidad Creativa y la Universidad Fidélitas (Ovares y Quirós, 2015).

La mayor parte del cantón son zonas residenciales con poca afluencia de personas en los lugares públicos a causa de que, en las horas de la mañana y la tarde la población se encuentra trabajando o estudiando y en las horas de la noche se encuentra en casa. Sin embargo, en las zonas próximas a las universidades hay una dinámica distinta, pues en estas cercanías se da una mayor actividad económica. Locales como bares, sodas y cafeterías, entre otros negocios, permiten un mayor tránsito de la población en los espacios públicos cercanos a las universidades a cualquier hora del día, con la excepción de las madrugadas, pues estos locales suelen cerrar a las 9:00 de la noche y los bares, en su mayoría, trabajan hasta las 2:00 de la madrugada durante los fines de semana (Ovares y Quirós, 2015).

Otro factor a tomar en cuenta es destacado por Rodríguez-Gutiérrez, Ruiz-Fuentes y Murillo-Zamora (2020), quienes mencionan que la población de Montes de Oca no considera que la ciudad cuenta con un parque central, el cual es un espacio público que cultural e históricamente es reconocido como punto de encuentro clave desde la construcción de las aldeas en el siglo XIX. Para estos autores (2020) la inexistencia de “una política pública que articule las intervenciones en materia de espacios públicos y que permita tomar en cuenta estos aspectos y generar transformaciones reales en el uso y aprovechamiento del espacio público y en la convivencia de la población” (p. 11) genera un deterioro en “la cohesión social necesaria para la construcción de identidad y la participación ciudadana” (p. 11). A este problema hay que sumar la poca presencia de parques recreativos y espacios verdes en el cantón, pues estos autores señalan que, aun cuando los hay, estos espacios no invitan a la población, ya que se encuentran en un claro deterioro y no cuentan con la infraestructura adecuada para recibir personas; esto se evidencia en la falta de estructuras como toldos que protejan ante el sol o la lluvia y la ausencia de bancas para poder descansar y conversar. Estos puntos generan una pobre interacción comunitaria y un deterioro en el sentido de pertenencia hacia el lugar, lo que

hace que las personas no pasen más del tiempo necesario en los espacios públicos, sino que estos sean solo zonas de tránsito (Ovares y Quirós, 2015).

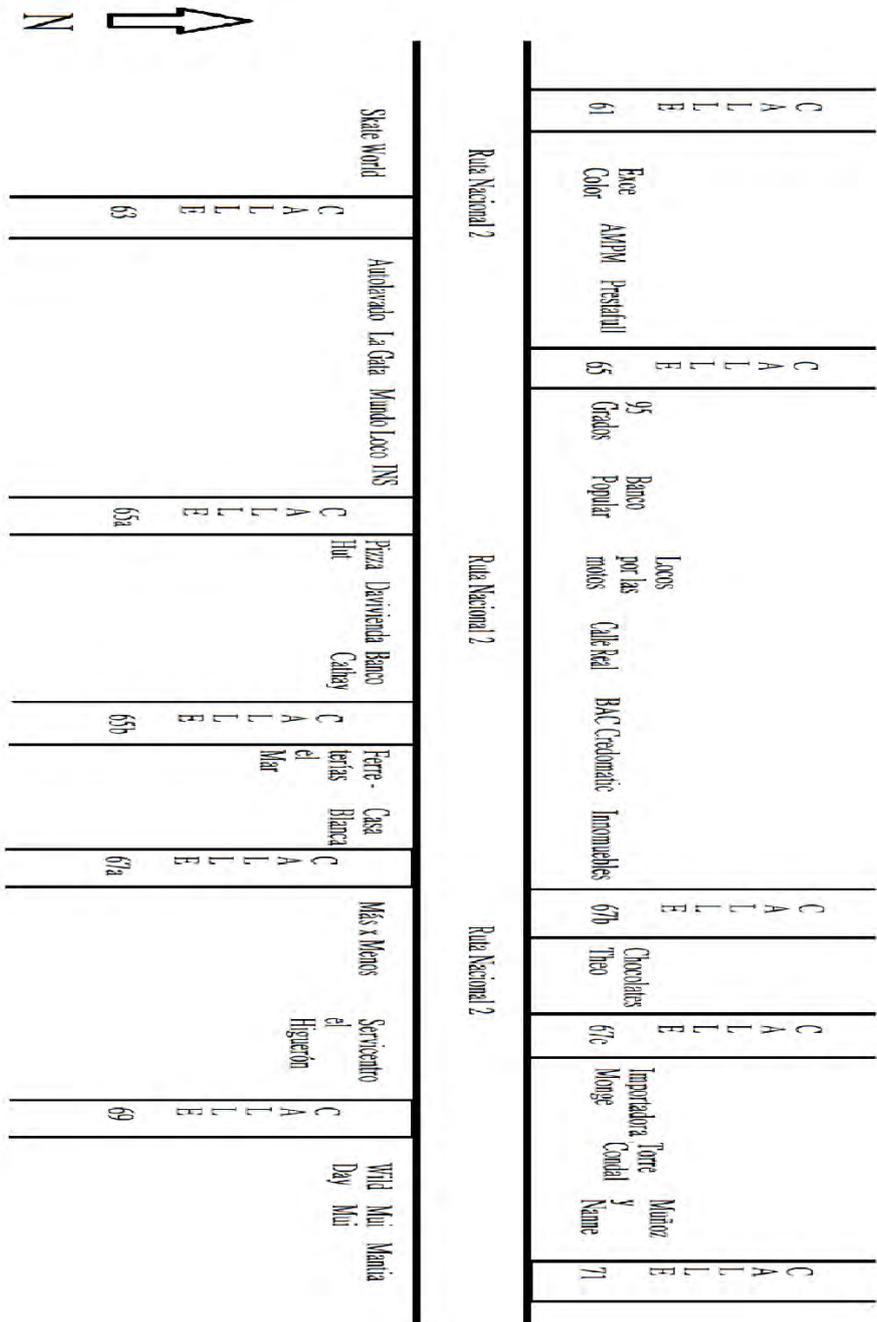
De este apartado podemos concluir que la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca es un centro urbano donde la presencia de distintas universidades fomenta la concentración de poblaciones diversas, pues es cohabitada por estudiantes del Gran Área Metropolitana (GAM) y estudiantes de las periferias, además de la población propia del cantón. La presencia de tales centros educativos ha impulsado los comercios cercanos a estos lugares, haciendo que en estas zonas se dé un mayor tránsito que en las zonas residenciales. Además, los espacios públicos de esparcimiento y de recreación son escasos y de poco provecho, lo que, aunado al punto anterior, supone un bajo sentido de pertenencia hacia la ciudad, haciendo que la misma sea concebida, casi exclusivamente, como un lugar de paso.

Un territorio que explorar: San Pedro desde el grafiti

El territorio que tomamos en cuenta para esta investigación es el espacio de la Carretera Interamericana ubicado en San Pedro de Montes de Oca, en San José, Costa Rica, específicamente los 800 m que corresponden al trecho entre el edificio de Jiménez y Tanzi, en la intersección de la Calle 71, y la entrada de la *Calle de La Amargura*, la intersección de la Calle 61 (ver Figura 1).

Figura 1

Mapa del territorio analizado



Fuente: Elaboración propia.

Este territorio es considerado uno de los dos *hall of fame* del grafiti en Costa Rica, de acuerdo con lo que sugiere la investigadora Villegas (2010); esto a causa de la gran concentración de *tags*, *bombas* y *piezas* que presenta. Además, este territorio cuenta con el Edificio Saprissa de la Universidad de Costa Rica, cuyas paredes han sido cedidas por la universidad, a través de los años, para ser objeto de intervenciones como *piezas* y obras que pueden considerarse propias de la corriente artística del muralismo. Cabe destacar que, el Edificio Saprissa recientemente fue el centro del primer encuentro internacional de grafiti en Costa Rica, denominado *Aliados*, en el 2018. Otro detalle para tomar en cuenta es que, dentro del territorio observado, se encuentra la tienda Arte Sur, que suministra aerosoles profesionales y accesorios como boquillas, además de marcadores, pinturas y herramientas tradicionales; esta misma tienda, vale mencionar, patrocinó el encuentro *Aliados* en el 2018.

Cabe destacar que, a lo largo y ancho de este territorio, se contabilizaron 50 locales comerciales en el costado norte de la Ruta Nacional 2, mientras que en el costado sur 42 locales comerciales. En el costado norte no se registró ninguna casa o lugar de residencia, mientras en el costado sur se observó una casa de habitación, en el extremo este, y un par de apartamentos o cuartos al otro extremo, en el cruce peatonal de la Calle 61. A la vez, el territorio recorrido no cuenta con espacios públicos, a excepción de una pequeña isla entre El Servientro El Higuierón y el establecimiento Wilday (ver Figura 2).

Figura 2

Único espacio público en el territorio explorado



Fuente: Elaboración propia.

La carencia de espacios públicos en San Pedro, el poco sentimiento de pertenencia al cantón, así como la gran proliferación de locales comerciales, señalan una ciudad donde la participación ciudadana es mínima. Es así como el grafiti, dentro de esta ciudad, se levanta como una resistencia cultural y subjetiva, una posibilidad de existir y hacer propia una ciudad que solo concibe a quienes la habitan como personas consumidoras. Por lo tanto, en el apartado siguiente, describiremos cómo el grafiti ha tomado la ciudad San Pedro de Montes de Oca.

Documentación fotográfica de grafiti en San Pedro de Montes de Oca

En la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca, a lo largo de la Ruta Nacional 2 o Carretera Interamericana, se realizó una documentación fotográfica de cada *tag* trazado entre la intersección de la Calle 71 y la Calle 61. Varios *tags* fueron registrados en una misma fotografía debido a su cercanía y no se hizo exclusión de ningún *tag* por su tamaño, visibilidad, legibilidad, superficie o material utilizados. Así, la documentación fotográfica constó de un total de 179 fotografías con 504 *tags*, 106 fotografías y 284 *tags* en el costado norte de la Carretera Interamericana, y 73 fotografías con 220 *tags* en el costado sur (ver Tabla 1).

Tabla 1

Distribución de las fotografías sobre la Ruta Nacional 2

Ubicación	Fotografías	Tags
Costado Norte	106	284
Costado Sur	73	220
Total	179	504

Fuente: Elaboración propia.

Dentro de las superficies utilizadas para la realización de los *tags* destacan las paredes de los locales comerciales, seguidamente las cortinas metálicas que estos locales utilizan para cubrir las ventanas y las puertas cuando están cerrados. Si contamos todos los *tags* realizados en superficies pertenecientes a locales comerciales tenemos 458 *tags*, lo que se entiende a causa de que el territorio analizado está compuesto, principalmente, de este tipo de establecimientos. A la vez, los elementos de uso público, como paradas de buses, señales de tránsito y teléfonos públicos, son las superficies menos utilizadas para la escritura de *tags* (ver Tabla 2).

Tabla 2

Distribución de los tags según la superficie utilizada

Superficie	Tags
Pared comercial	181
Cortina metálica	144
Basureros	50
Caja de medidores eléctricos	27
Lona publicitaria	16
Parada de bus	16
Postes	15
Ventana comercial	12
Cabina de seguridad	10
Señal de tránsito	9
Puerta comercial	8
Desagüe	5
Letrero prohibido estacionar	3
Muro bajo valla publicitaria	3
Columna comercial	2
Muro isla / parque	2
Teléfono público	1

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, se cuantificaron los *tags* legibles repetidos en el territorio analizado. Aquí se cuantificaron solo los *tags* que fueron claramente legibles, esto para evitar cometer errores,

como darle la autoría de una cantidad determinada de *tags* a personas grafiteras no correspondientes. A la vez, se detallan solo los *tags* repetidos, esto con el fin de apearnos a la consigna del *getting up*; además, es necesario destacar que se contabilizaron tanto *tags* individuales como *tags* de *crews*. Así, se registraron 34 *tags* distintos, para un total de 270 *tags* con las repeticiones respectivas (ver Tabla 3).

Tabla 3

Repetición de los tags en el territorio analizado

Tag	Cantidad	Tag	Cantidad	Tag	Cantidad
ABC	33	NOS	8	PALO	4
ACID	29	LSD	7	SICK	4
MISEK	23	TENETE	7	TOPAN	4
KAM	20	VAPE	7	GHETTO	4
LUNA	14	GROSE	6	LOCOS TOYS	4
DESK	12	KASE	5	DROP	3
SONC	11	SOUN	5	VARG	2
WOSK	11	DUNK	4	MONCHA	2
LUXUR	9	NEUR	4	SUCIO	2
CW	8	TOPAN	4	SOUK	2

Fuente: Elaboración propia.

Así, a través de la documentación fotográfica no solamente ilustramos la cultura del grafiti presente en San Pedro de Montes de Oca, sino que también logramos construir datos cuantificables que apoyan la elaboración de unidades de análisis a ser abordadas en la presente investigación. Las fotografías, más que ejemplificar gráficamente las palabras del texto, son

también texto, ya que nos hablan de la presencia de subjetividades específicas y las relaciones que estas entablan en el territorio mencionado. Con la documentación fotográfica el *getting up* se hace evidente y la territorialidad y la apropiación de la ciudad vuelve a los trazos de quienes en ella escriben. Sin más, ahora pasaremos a describir cómo la cultura del grafiti se desarrolla en la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca.

v.iii. El grafiti como cultura en San Pedro de Montes de Oca

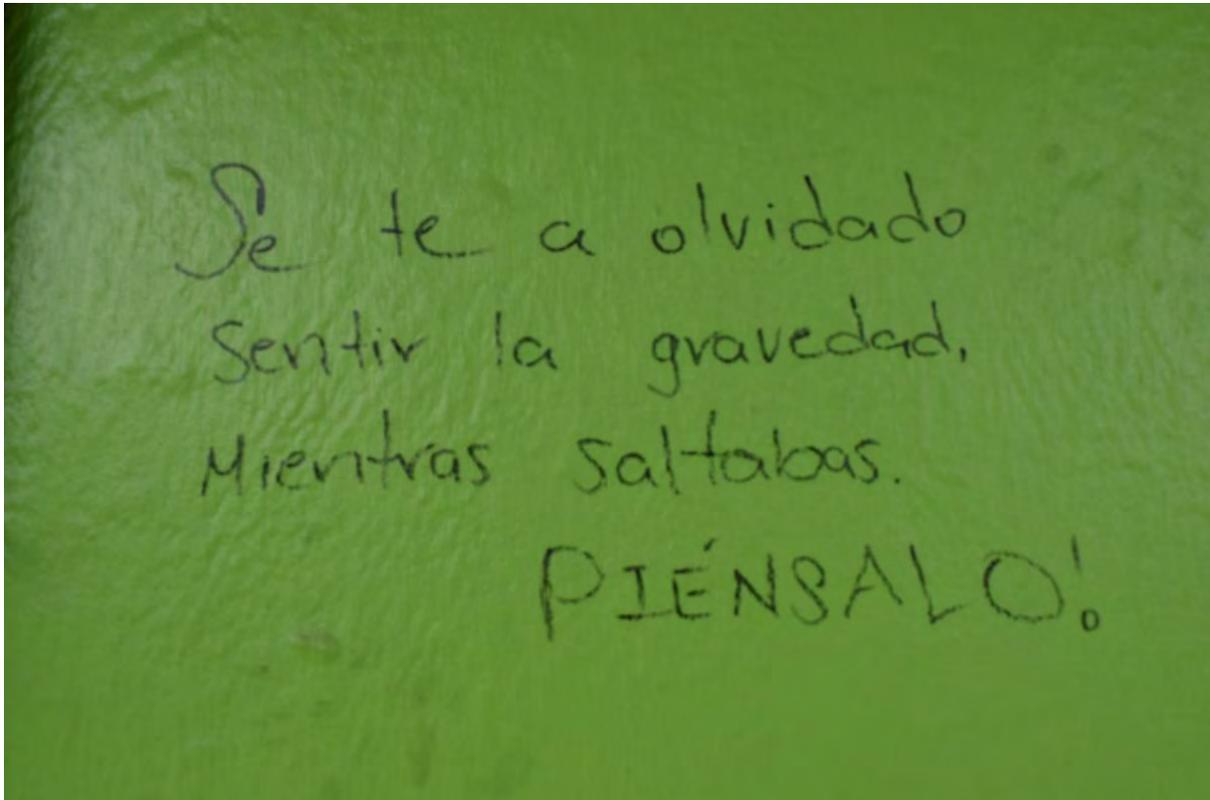
Si bien es cierto que ya hemos definido el tipo de grafiti que analizaremos en esta investigación, el grafiti que nace en el seno de la cultura *hip-hop*, es necesario destacar la diferenciación que este tiene con otras dos prácticas que suelen confundirse: las *pintas* o *pintadas* y el *street art* o *arte urbano*; todo esto, dentro del tejido urbano que presenta San Pedro de Montes de Oca.

El grafiti no es una *pinta*

Como se mencionó anteriormente, no cualquier inscripción en el espacio público es grafiti, razón por la cual Mendoza (2011) señala una distinción fundamental entre las *pintas* o *pintadas* y grafiti. Las *pintas* suelen ser aquellos mensajes con contenido claramente político (como los textos en los muros del mayo del 68) o poético (ver Figura 3), mientras que el grafiti es una escritura cifrada que “responde al deseo y la necesidad de 'dejarse ver' en lo individual para después mimetizarse en lo colectivo” (p. 71).

Figura 3

Pinta sobre una pared cerca de la Bomba El Higuerón (Calle 71).



Fuente: Elaboración propia.

Las *pintas* son mensajes verbales con claro contenido inteligible, realizadas con la intención de apelar al transeúnte, de causarle algo a cualquiera, son realizadas de manera legible y en espacios de fácil acceso y débil riesgo, las *pintas* son un medio para decir algo. El grafiti, por otro lado, no consiste en palabras con un contenido claramente legible, especialmente desde afuera del marco subjetivo de quien hace el *tag*, por lo que estas escrituras vienen a ser más que todo rasguños de existencia, donde el *getting up* es el propio fin de la actividad.

El grafiti no es *Street Art* (Arte Urbano)

De una manera similar, se suele confundir grafiti con arte urbano o *street art*. Una de las distinciones que realiza Rodríguez (2014) entre grafiti y *street art* es que en esta última hay cierta institucionalización de la práctica y el uso de materiales es más variado, pues se hace uso de estenciles y pegatinas, además que excede la escritura, pues también involucra esculturas, performances musicales, *clowning* etc.; mientras que el grafiti utiliza principalmente pintura en aerosol (aunque también rodillos y marcadores). Otra distinción fundamental que existe entre *arte urbano* y grafiti es que, en el primero, al igual que con las *pintas*, el código del mensaje es abierto, está hecho para todo el mundo, mientras que en el grafiti el código está cifrado, es una escritura, si se quiere, esotérica (López, 2020).

Por otro lado, los aspectos históricos del desarrollo del grafiti y su relación con la ilegalidad también son destacados por López como elemento de diferenciación. El autor señala que en los discursos tradicionales se considera la práctica del grafiti como una actividad vandálica y asociada con el crimen organizado, por lo cual, quienes producen grafiti deben ser objeto de persecución y sanción, situación que genera una fuerte estigmatización social. En cambio, el *arte urbano* o *street art* suele ser practicado por otro sector social, uno con mayor nivel educativo y posibilidades económicas, lo que genera otra reacción en el público espectador. De igual forma, aquí es importante mencionar que, dentro de las personas productoras de grafiti, la escritura *vandal*¹¹ continúa siendo considerada la esencia de esta práctica, situación que nos sugiere una posible reivindicación del estigma que se ha asignado a esta cultura.

¹¹ Grafiti que se realiza de forma ilegal.

Getting up o dejarse ver: el grafiti como cultura

Para aproximarnos a un entendimiento de la cultura del grafiti, existen diferentes criterios para que una escritura pueda ser catalogada como tal, entre ellos el uso de aerosoles (aunque también se ha hecho popular la utilización de otros materiales como marcadores, rodillos, *mops*, entre otros) y las superficies utilizadas (siendo mayoritariamente espacios que atraigan la mirada). Sin embargo, el criterio más importante para que esta escritura sea denominada grafiti es el hecho de que esta sea reconocida como tal para la comunidad que escribe grafiti (López, 2020) (ver Figura 4).

Figura 4

Panadería Samar



Nota. En esta panadería encontramos varios grafiti de múltiples dimensiones y estilos realizados con diferentes instrumentos y en diferentes superficies.

Fuente: Elaboración propia.

Por su parte, Junco (2019) propone que en la cultura del grafiti hay que tomar en cuenta las siguientes dimensiones: 1) el *getting up*, que es un concepto que hace referencia a la constancia y proliferación en la escritura de quien produce grafiti, esto con la intención de posicionarse dentro de la cultura grafitera; 2) el estilo, entendiéndolo como el aspecto característico de cada persona productora de grafiti; 3) el *can control* que corresponde a la técnica, al control de la lata, la precisión de los trazos y, finalmente, 4) el *estatus* de quien produce grafiti dentro de la cultura grafitera, estatus que se construye a partir de las tres dimensiones previas.

Otro elemento muy importante de la cultura del grafiti que deviene de la cultura *hip-hop* y que toma en cuenta las cuatro dimensiones propuestas por Junco (2019) es la necesidad de resolver los conflictos de una manera no violenta, es decir a través de un *clash*¹² (Rodríguez, 2014). En el *clash* ocurre un enfrentamiento artístico entre personas productoras de grafiti donde el estilo es quien dicta la victoria, la cual se otorga a través del reconocimiento de un público conocedor, pues este está compuesto por sus pares. Esto también es destacado por Bonilla (2013) bajo el concepto de *style wars*, donde la competencia es determinar quién tiene más estilo ante el escrutinio de la propia comunidad grafitera. De hecho, esta competencia interna, en la incipiente comunidad grafitera, llevó a la creación de estilos completamente revolucionarios; esto generó que la complejidad de las obras incrementara, claro está, sin dejar de lado las firmas o los *tags*, pues siguieron siendo la base del grafiti (Gómez, 2014).

Otro punto trascendental en la cultura del grafiti es de valor cuantitativo, esto lo vemos con el concepto de *getting up*. Para el sociólogo Rodríguez (2014), el grafiti tiene como único

¹² Un *clash* es una batalla meramente simbólica que determina cuál persona grafitera tiene mejores producciones.

fin el acto del *getting up*, que consiste en la creación de un nombre con la intención de saturar la ciudad y ganar de esta manera, no solo un espacio dentro de la cultura, sino también capital simbólico que posibilita el ascenso de quienes producen grafiti en la jerarquía de la misma comunidad. Este capital simbólico se alimenta, según Rodríguez, de tres puntos fundamentales:

- 1) La ilegalidad, obedece a un posicionamiento jurídico en las sociedades capitalistas donde la propiedad es privada, por lo que realizar grafiti es una contravención o un delito dependiendo de la jurisprudencia de la localidad, razón por la cual Rodríguez (2014) propone el grafiti como una táctica en la que se hace propio el lugar del otro, aunque sea solo de manera transitoria;
- 2) la presencia en el espacio público, que trata de la proliferación del grafiti en espacios de amplia visibilidad; y
- 3) la irracionalidad económica, pues el grafiti, al ser realizado de manera ilegal y en propiedad privada, no se puede vender, a pesar de que para su realización fue necesaria la inversión económica en materiales y en horas de trabajo.

Sobre la proliferación y presencia de la escritura en el espacio público se ha hablado bastante a lo largo del texto bajo lo que hemos señalado con el concepto de *getting up*. Respecto a la ilegalidad y la irracionalidad económica encontramos los pronunciamientos de Fernández (2018), quien señala que “toda aquella actividad que se aleje de su actividad natural – pintar en cualquier lugar su nombre con espráis y rotuladores – de manera ilegal y no remunerada, se entiende como otra cosa, algo que ya no es grafiti propiamente dicho” (p. 193).

Aquí se hace necesario precisar la distinción entre grafiti legal y grafiti ilegal. Para Lechuga (2018) el grafiti ilegal “es todo aquel que trasgrede esas normas, que asalta los muros o cualquier superficie que los seduce” (p. 74), mientras que el grafiti legal es “aquel que se

realiza en espacios públicos regulados y que son proporcionados por las mismas autoridades, por contrato directo con particulares y/o por convocatoria de alguna empresa u organismo gubernamental” (p. 74). Por su parte, Gómez (2014) también puntúa la distinción entre grafiti legal e ilegal, pues indica que en el primero se valora sobre todo la complejidad de la obra, ya por lo general suelen ser *piezas* que involucran diversos tipos de letras, amplia gama de colores y el uso de caracteres; mientras que en el grafiti ilegal es más usual la realización de firmas y *bombas*, donde el riesgo y la alerta suelen ser las constantes de la actividad (ver contrastes entre la Figura 5 y la Figura 6).

Figura 5

Grafiti ilegal. Varios tags sobre un basurero frente a Muñoz y Nanne (Calle 71)



Fuente: Elaboración propia.

Figura 6

Grafiti legal en el Edificio Saprissa (Avenida 7).



Nota. Este grafiti está fuera de los límites territoriales de esta investigación, sin embargo, se utilizó esta imagen, en representación de un grafiti legal, debido a que en el territorio analizado no se registraron grafiti legales.

Fuente: Elaboración propia.

Como se evidencia en la Figura 5 y la Figura 6, la diferencia entre el grafiti ilegal y legal es más que estética, se puede apreciar, incluso, cierta normalización, hasta sumisión en la expresión legal del grafiti, razón por lo cual Griffin (2019) señala que la legalización de ciertos espacios para la producción de grafiti no deja de ser un instrumento de control sobre su práctica. Esto lo podemos complementar con una cita de Sánchez (2010), quien destaca que el grafiti no

hace “caso de las restricciones y controles ejercidos sobre lo público y lo privado, y más aún da lugar a la discusión sobre la libertad de expresión en medio de la ambivalencia que caracteriza las ciudades contemporáneas” (p. 46). Habiendo expuesto esto, pasaremos a distinguir entre las tres formas de escritura más generales en el grafiti.

Manifestaciones del grafiti como cultura: distinción entre *tags*, *bombas* y *piezas*

En este apartado señalaremos la diferenciación entre *tags*, *bombas* y *piezas*. Las tres categorías mencionadas son manifestaciones del grafiti y se diferencian por el grado de complejidad, siendo los *tags* la forma de escritura más sencilla y que consta con mayor difusión. Los *tags* suelen ser monocromáticos y desarrollados con aerosoles o marcadores, aunque se pueden utilizar otros instrumentos dependiendo de los recursos y creatividad de quien firme; su realización es rápida y se desarrollan, exclusivamente, de manera ilegal. Además, suele ser el primer tipo de escritura que realizan quienes producen grafiti, pues es la propia firma, el elemento distintivo que ubica a quien produce grafiti dentro de la misma cultura (ver Figura 7 y Figura 8).

Figura 7

Tag sobre la Carretera Interamericana (Calle 71).



Fuente: Elaboración propia.

Figura 8

Diferentes tags en el parqueo de Ferretería El Mar (Calle 65B).



Fuente: Elaboración propia

Seguidamente, tenemos las *bombas* o *throw ups*. Estas son producciones de mayor tamaño, suelen tener dos o tres colores, uno para las líneas, otro para el relleno y otro para las sombras, sin embargo, también hay *bombas* monocromáticas o sin relleno. Su realización conlleva mayor tiempo que los *tags*, pues pueden tardar, usualmente, entre uno y diez minutos. Son escrituras que también se producen en la clandestinidad y pueden ser realizadas de manera conjunta (ver Figura 9 y Figura 10).

Figura 9

Bomba en las cercanías del Banco Cathay (Calle 65B).



Fuente: Elaboración propia.

Figura 10

Bomba en el parqueo de Ferreterías El Mar (Calle 65B).



Fuente: Elaboración propia.

Como podemos ver en la Figura 9, el *tag* se encuentra sobre la *bomba*, mientras que en la Figura 10 los *tags* se encuentran en la letra L y la letra A, lo que sugiere que esta *bomba* fue realizada en colaboración. Aquí es necesario destacar que estos *tags*, los que son utilizados para firmar una *bomba* o una *pieza*, no fueron tomados en cuenta para la presente investigación, puesto que estos no responden, propiamente, a la actividad del *tagging*, ya que los que encontramos en la Figura 9 y la Figura 10 son meramente la firma con la que quienes producen grafiti indican la autoría de la *bomba*.

Finalmente, tenemos las *piezas* o *pieces*, producciones de una amplia gama de colores y de gran tamaño, contienen letras y dibujos y, por su alto grado de complejidad, se suelen realizar con el permiso de las autoridades, aunque hay excepciones, como las realizadas en parques donde la práctica del grafiti ha sido normalizada (ver Figura 11 y Figura 12).

Figura 11

Pieza en el parque frente al Colegio Calasanz (Calle 67B).



Fuente: Elaboración propia.

Figura 12

Pieza en el Edificio Saprissa (Avenida 5).



Fuente: Elaboración propia.

Aquí se hace necesario destacar que las Figuras 11 y 12 corresponden a *piezas* o *pieces* que exceden, por pocos metros (ya que se encuentran entre una y tres cuadras al norte de la Ruta Nacional 2), los límites territoriales de esta investigación. Se incluyeron estas dos *piezas* externas debido a que en el territorio analizado no fue posible encontrar este tipo de manifestación del grafiti.

Las *piezas*, debido a su complejidad, suelen ser el último paso en la producción de quien realiza grafiti. Usualmente, para ejecutar este tipo de escritura se necesita haber elaborado incontables *tags* y *bombas*, aprendiendo así el control de los instrumentos y el comportamiento

de las superficies donde se plasma la obra. Por ende, quien produce las *piezas* suele ser una persona productora de grafiti con amplio reconocimiento por su trabajo dentro de la comunidad del grafiti. Sin embargo, vale la pena destacar que, quien escribe grafiti, por haber llegado a realizar *piezas*, no abandona la producción de *tags* o *bombas*, pues el *getting up* no es algo a lo que se renuncia, ya que esta práctica es más propensa a constatar la vigencia de quien grafitea.

Así, habiendo diferenciado las tres manifestaciones de grafiti más usuales, pues encontramos estas distinciones en los trabajos de Mendoza (2011), Rodríguez (2014) y López (2020), pasaremos a conceptualizar lo que entendemos por *tag* en esta investigación; recordando que la práctica de este tipo de escritura es la que mayoritariamente nos concierne, ya que es la médula espinal de la cultura del grafiti y la expresión que más se produce a lo largo y ancho del territorio analizado.

El *tag* como elemento fundamental del grafiti como cultura

El principio fundamental del grafiti es la escritura estilizada del pseudónimo de quien lo produce, es decir, su *tag*. El *tag* se distingue de las *bombas* y las *piezas* por su elaboración más simple y económica, lo que permite una mayor difusión. Esto hace que, independientemente del estatus de quien escriba grafiti, el *tagging* sea la práctica más habitual en la ciudad, pues es la manifestación más cruda de la cultura. Para González de Requena (2017):

el grafiti de firma que estamos analizando consiste sintácticamente en sintagmas nominales suboracionales; suele tratarse de nombres propios o sobrenombres, muchas veces acortados como hipocorísticos, y también encontramos expresiones formadas mediante siglas, o bien términos alfanuméricos que añaden guarismos, ya sea como abreviatura fonética o como información de coordenadas espacio-temporales (direcciones y fechas) (p. 17).

A esta definición podemos sumar otras aproximaciones teóricas con múltiples puntos en común. Para Cruz (2010), los *tags* vienen a ser “un diseño monocromático con un estilo caligráfico complejo en donde las letras regularmente se encuentran superpuestas y/o entrelazadas” (p. 103), a la vez, es el “elemento más significativo que permite el inicio de la vida del grafitero en donde se condensa la elección de estar fuera del orden establecido” (p. 109). El *tag*, para López (2020), es una palabra que carece de significado, pero en su lugar, ofrece una identidad, esto a causa de que el grafiti no es una escritura de código abierto, no es un mensaje con un contenido claramente inteligible, como se dijo en apartados previos, sino que es una escritura que representa a alguien (ver Figura 13 y Figura 14). Esto también es señalado por González de Requena (2017) cuando indica que:

el grafiti de firma realiza un acto performativo de identificación y singularización, en el cual resulta central la nominación y la inscripción textual de grafemas o letras. Sin embargo, este tipo de inscripción urbana no pretende registrar la autoría o propiedad, ni autenticar o autorizar ante la ley, sino que solo parece explorar estilísticamente el cifrado de la subjetividad y la autoexpresión estética al margen de la ley (p. 22).

Figura 13

Tags de sencilla realización producidos con marcador cerca del AMPM



Fuente: Elaboración propia.

Figura 14

Tag con mayor elaboración estilística realizados con aerosoles cerca de Excecolor



Fuente: Elaboración propia.

En la Figura 13 encontramos un *tag* escrito con marcadores en dos estilos distintos, ambos tienen un trazo simple que puede ser realizado con mucha rapidez. Por otro lado, en la Figura 14, tenemos el mismo *tag* de la Figura 13, pero realizado con aerosol y con un estilo más complejo, sin embargo, sigue siendo una escritura que tarda poco tiempo en ser trazada. En ambas figuras los *tags* han sido realizados de manera ilegal y sobre cortinas metálicas, a una distancia menor de 50m, además, es de destacar el carácter ininteligible de tales escrituras, pues es imposible de desentrañar qué quieren decir tales palabras sin una aproximación directa con la persona que así firma.

Ahora, sumaremos otra característica de gran importancia para conceptualizar la práctica del *tagging*, esta es, la apelación a una mirada espectadora. Para Bonilla (2013), durante la explosión del grafiti como cultura, “el destino final de esta narración, de esta interpretación es un lector, un receptor, una nueva subjetividad en la cual, gracias a lo que de común hay en la experiencia humana, lo narrado cobrará vida propia” (p. 18). Es decir, hay una apelación a un otro, pero ¿cuál otro? En este punto se hace necesario destacar el señalamiento que hace Santander (2017) sobre cuál es esa subjetividad observadora:

El graffitero por su parte, firma el muro con un seudónimo (tag o placa), que le otorga reconocimiento de una identidad creada y elegida. De esta forma, solo los observadores familiarizados con el grafiti podrán reconocer el trabajo del mismo escritor en diferentes puntos de la ciudad (p. 35).

Por lo tanto, quien observa no es cualquiera, es alguien *familiarizado con el grafiti*. Razón por la cual Junco (2019) señala que el *tag* “asegura al escritor mantener el anonimato hacia afuera y al mismo tiempo ganar el reconocimiento de sus trabajos hacia el interior, expresado en fama, prestigio, admiración o respeto” (p. 35). Por la misma línea se pronuncia Perinat (2005), quien propone en la realización de *tags* el objetivo “es «saturar» las calles para «hacerse ver» y empezar a ganarse un espacio y un nombre en la comunidad grafiti” (p. 2). Así, la escritura del *tag* abre un espacio para quienes producen grafiti dentro de la cultura, pues tal escritura trae consigo el reconocimiento de sus pares, lo que señala un claro aspecto comunitario en la práctica del grafiti de firma. Esto se puede ver representado en la Figura 15, donde podemos observar distintos *tags* ocupando un mismo espacio, generando así una noción de comunidad.

Figura 15

Tags cerca de otros tags en la entrada del Centro Comercial Calle Real



Fuente: Elaboración propia.

Esta inmersión en la comunidad grafitera genera alianzas y agrupaciones que se denominan *crews*, los cuales posibilitan la creación de *piezas* más elaboradas, puesto que son trabajadas en equipo (ver Figura 16); además, los *crews* también generan una posibilidad de pertenencia y reconocimiento, así como disputas por la territorialidad.

Figura 16

Bomba en Ferreterías el Mar, crew CW



Nota. En esta *bomba* encontramos diferentes *tags* que muestran su autoría colectiva, además encontramos el CW en la parte inferior de la última letra, el cual es el *tag* del *crew* realizador de esta *bomba*.

Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, cabe destacar que, dentro de la práctica del grafiti, dentro de su propia cultura, las rivalidades entre personas productoras de grafiti o entre *crews* no están ausentes (ya esto se mencionó anteriormente con el concepto de *clash* dentro de la cultura *hip-hop*). Esto es algo que incluso refuerza el aspecto comunitario del grafiti, pues da cuenta de las posibles interacciones que suceden dentro de la cultura. Una de las muestras más comunes de rivalidad

es hacer un *tag* sobre otro *tag*, lo que ante la mirada espectadora, es una clara evidencia de conflicto (ver Figura 17).

Figura 17

Tag sobre tag, disputa entre personas productoras de grafiti



Fuente: Elaboración propia.

Con todo lo dicho, alianzas y rivalidades, el aspecto comunitario del grafiti también es rescatado por Licona y González (2007) quienes exponen que “el tag o la placa es la firma del escritor grafiti, rúbrica que marca el espacio urbano y que permite reconocer al individuo dentro de la comunidad grafitera” (p. 104). En este punto incluso se utiliza la metáfora del bautismo dentro de la comunidad grafitera, para Mendoza (2011) el *tag* es un “pseudónimo, este es escogido por el joven ya que por un lado guarda su anonimato, pero por otro se auto-

bautiza con un nombre público, el cual será conocido por otros escritores de graffiti” (p. 102).

Prosigue diciendo que

es la primera acción del escritor, es lo que llamamos, «dejarse ver», (*getting up*), es decir, el acto de mostrarse ante otros para reconocerse, así como la búsqueda del reconocimiento colectivo; en primer lugar, el autor busca reconocerse en lo individual (p. 103).

Siguiendo la línea de una comunidad alrededor del graffiti y continuando con la metáfora del bautismo, tenemos los aportes de Gómez (2014), quien incluso añade unas cuantas características más al concepto de *tag*, como lo son el carácter clandestino de la escritura y la facilidad y velocidad de su reproducción. Gómez señala que:

Otro referente importante de la identidad graffitera es el “tag”, la “taga”, la “firma” o la “placa”, un pseudónimo utilizado para ser identificado de manera individual entre otros graffiteros, que representa una especie de bautismo en el campo del graffiti. Los escritores seleccionan de manera individual y/o colectiva un pseudónimo (preferentemente corto y con diferentes posibilidades estéticas) que asumen como propio, el cual puede cambiar parcial o totalmente durante su trayectoria. Una vez poseedor de una firma, los graffiteros salen a las calles a practicar de manera clandestina o ilegal la escritura, siendo esta práctica la que predomina en la ciudad, dada su relativa facilidad y velocidad con que se produce (p. 682).

Finalmente, para ir sintetizando las diferentes características que se han atribuido al graffiti de firma, hemos identificado un sentido de representación de las personas graffiteras a través su *tag*, lo que conlleva, mediante el *getting up*, es decir, su reproducción ad infinitum, al reconocimiento colectivo; reconocimiento que confiere un aspecto comunitario a la práctica

del *tagging*. Seguidamente, la realización de *tags* tiene un carácter clandestino o ilegal, a la vez, es la forma de escritura de grafiti que predomina en la ciudad a causa de la velocidad y facilidad con la que son realizados. Todas estas características, que se han encontrado en distintas investigaciones de tan diversas partes del mundo, están constantes en la práctica del grafiti en el territorio analizado en esta investigación (ver Figura 18 y Figura 19), lo que sugiere que, dentro de distintas sociedades, el grafiti como cultura, mantiene una esencia con repercusiones subjetivas y sociales muy específicas.

Figura 18

Numerosos tags en parada de bus



Fuente: Elaboración propia.

Figura 19

Numerosos tags en parada de bus II



Fuente: Elaboración propia.

Habiendo llegado a este punto, hemos señalado el desarrollo histórico del grafiti, hemos desarrollado lo que se entiende por grafiti como cultura y hemos llegado a la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca, donde hemos sido capaces de diferenciar, gráfica y teóricamente, las tres manifestaciones más comunes de esta cultura: los *tags*, las *bombas* y las *piezas*. A la vez, hemos definido el concepto *tag* en esta investigación como algo que representa a alguien y que da acceso a una cultura específica. Sin más, pasaremos al siguiente apartado donde expondremos los datos filológicos-referenciales de las entrevistas realizadas.

v.iv. Lectura filológico-referencial de las entrevistas a los sujetos grafiteros

Lectura filológico-referencial de las entrevistas a Grafitero 1

Condiciones de las entrevistas a Grafitero 1

El contacto con Grafitero 1 se dio a través de Instagram. Mediante un mensaje privado se le explicó sobre la investigación y el interés de entrevistarlo. Grafitero 1 se mostró interesado, así que se le preguntó si él tenía algún lugar de preferencia para realizar la entrevista; dijo que en su casa de habitación, en uno de los cantones que colindan con Montes de Oca. Se agendó la fecha, jueves 15 de abril del 2021 a las 7:00pm.

Esa noche en su casa se le comentó con mayor detalle el porqué de la entrevista, se le dieron los papeles del consentimiento informado, los cuales firmo con su *tag*. Sacó una tableta para reproducir música. La entrevista se extendió por poco más de hora y media sin interrupciones. Al final de la entrevista dijo que le avisara si esta había salido bien.

La segunda entrevista sucedió casi un mes después, fue un tanto difícil conseguir esta segunda entrevista, tal vez a causa de que es incómodo que las palabras propias sean objeto de investigación; esta entrevista se dio el domingo 16 de mayo a eso de las 8:30 pm en su casa de habitación. Esta vez la entrevista duró alrededor de 50 minutos y sucedió sin ninguna interrupción. Al final de la entrevista preguntó si le podía hacer llegar una copia de la tesis cuando esta estuviera terminada. Se le dijo que sí y se agradeció por su participación.

Grafitero 1: datos biográficos como grafitero

Comenzó a pintar en un curso de óleo a la edad de 10 u 11 años por iniciativa de sus padres. Primeramente, pintaba paisajes, ríos, montañas y atardeceres, las cosas “básicas” y “genéricas” que le enseñaron; luego, cuando se dio cuenta, estaba pintando. Señala que en el colegio le gustaba dibujar en la parte de atrás de los cuadernos, pero no era algo a lo que le

ponía atención, sin embargo, cuando ingresó a la universidad, a través del contacto con nuevas personas, se interesó por el arte de una manera más intensa.

Al ingresar a la universidad, entre los 18 y los 19 años, se trasladó desde las afueras de la GAM hacia San Pedro de Montes de Oca, allí vivía con su primo, pero después de una discusión buscó separarse y se fue a vivir a una casa habitada por grafiteros, quienes le mostraron una nueva cultura, esto fue entre los años 2015 y 2016. Estos grafiteros tenían estilos diferentes, señala a H, con un estilo más “artístico” y a T, con una inclinación hacia el *bombing*. Fue con este último con quien salía en las madrugadas. Primeramente, lo acompañaba para vigilar que no llegara la policía o algún tercero a causar algún problema, pero pronto empezó a pintar su propio nombre con una lata de espray.

Después de haber escrito su nombre, Grafitero 1, en diferentes ocasiones y en distintos lugares, comenzó a usar tal nombre para firmar los cuadros que pintaba en su casa, mientras que en la calle comenzó a firmar como A, un *tag* que ya había sido utilizado por otras personas antes y que fue utilizado por otras después de él. Sobre esto, menciona que conoció a un grafitero que utilizaba el *tag* A antes que él y que este no le reclamó cuando él comenzó a escribirlo, también señala que él ha visto a otro grafitero utilizarlo después de él y que no tiene problema con eso, pues, en sus palabras “me cuadra que, diay, que la gente pinte eso” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Destaca que, durante su estancia en la casa mencionada, se realizaban, a menudo, fiestas en las que llegaban otras personas que practicaban grafiti, quienes grafiteaban dentro de la casa y en “todas partes”, fue allí donde él comenzó a “ver a los artistas”. En la misma casa compartió con Y, quien pintaba antes que él y con quien salía a pintar en San Pedro y en Heredia. Pero esta actividad que realizaba con Y era algo esporádica y no fue sino hasta que se mudó nuevamente de casa que tal actividad se intensificó, pues compartiría el nuevo hogar con el G,

con quien llegó a vivir el grafiti de una manera similar a un deporte o a una adicción. Señala que desde antes de grafitear con el G pintaba en parques con otras personas grafiteras de mayor edad y trayectoria. Además, ya una vez viviendo con el G, entabló relaciones a través de las redes sociales virtuales con otras personas grafiteras, con quienes salía, principalmente, a pintar *piezas* en parques, por lo que él intentó mostrar esa otra parte del grafiti al G, pero el G prefería la actividad de madrugada.

Finalmente, el entrevistado se fue a vivir solo, aún en Montes de Oca, y comenzó a pintar solo o con las personas que conoció a través de las redes sociales virtuales. Menciona que en el año 2020 no estuvo pintando con tanta frecuencia a como lo hacía en los años anteriores, esta disminución en su actividad lo achaca a las restricciones que trajo consigo la pandemia del COVID-19. En ese año se limitó a pintar en parques de manera premeditada, cada vez con menor frecuencia, siendo los cuadernos y los lienzos donde encontró la satisfacción a su necesidad artística, aunque señala que “de vez en cuando sí estaría bien poder ir a pintar a un parque” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

La ciudad de San Pedro de Montes de Oca para Grafitero 1

Como hemos indicado a lo largo de esta investigación, San Pedro de Montes de Oca es uno de los territorios que consta con mayor presencia de grafiti en todas sus manifestaciones, sean estas *tags*, *bombas* o *piezas*. Pensamos que esta situación debe responder a circunstancias específicas de dicha locación, por lo que aprovechamos la entrevista con Grafitero 1 para preguntarle cuáles son los factores más determinantes que hacen de San Pedro un territorio tan frecuentemente utilizado. Entre estos factores destaca:

- La intelectualidad que representa la presencia de la Universidad de Costa Rica y otras universidades.

- Es un lugar donde reside una cantidad considerable de artistas.
- Es un lugar accesible pues comunica a San José con otras ciudades como Curridabat y Cartago.
- Es un territorio que cuenta con muchas superficies propicias para rayar, como lo son las cortinas metálicas de los locales comerciales.
- Cuenta con la presencia de la Tienda Sur, la cual supe de instrumentos profesionales para realizar grafiti.
- Es un territorio que ha sido sede de varios festivales de grafiti.

Lectura filológico-referencial de las entrevistas a Grafitero 2

Condiciones de las entrevistas a Grafitero 2

La primera entrevista con Grafitero 2 tuvo lugar el sábado 15 de mayo de 2021 en su casa de habitación. El contacto con Grafitero 2 se dio a través de Instagram. Se le comentó sobre la investigación y se le preguntó si estaría bien entrevistarlo, él respondió que sí y ofreció su número de teléfono para avanzar con el contacto. A través de mensajes por WhatsApp, se le comentó que su participación constaría en dos entrevistas, que la primera se trataría sobre su actividad como grafitero y sobre cómo vive él la práctica de producción de grafiti, la segunda entrevista, por otro lado, iría más dirigida a profundizar los elementos más interesantes para esta investigación suscitados durante la primera entrevista. Él escuchó y aceptó participar, así que se le preguntó por algún lugar en el que él prefiriera hacer la entrevista, él respondió que en su casa y propuso hacerla al día siguiente.

Llegado el día, en su casa, se le explicó con más detalle los intereses de la investigación, se le aseguró que la información sería anónima, por lo que su *tag*, o el de los demás que fuera

a mencionar, iba a ser cambiado, se le dijo que podía retirarse de la investigación en cualquier momento que él quisiera y se le extendió el consentimiento informado. Él puso atención a lo comunicado y aceptó participar en la investigación. La entrevista se extendió por poco más de una hora.

Para realizar la segunda entrevista el contacto volvió a realizarse vía WhatsApp, el contacto se dio un sábado y se agendó hacer la entrevista el siguiente lunes. Esta entrevista ocurrió el 7 de junio del 2021, alrededor del mediodía. La entrevista tuvo lugar, nuevamente, en su casa de habitación. Esta entrevista se extendió por unos 40 minutos, donde se profundizó en los aspectos más llamativos de la primera entrevista. La entrevista se desarrolló sin inconvenientes y una vez finalizada se le agradeció por el aporte que había hecho a la investigación.

Grafitero 2: datos biográficos como grafitero

Grafitero 2 comenta que desde edad escolar disfrutaba de rayar en múltiples superficies, sean estas los pupitres, baños, cuadernos, etc. Sin embargo, su encuentro con el grafiti se dio alrededor de los veinte años, cuando conoció a un grafitero, y al ver el trabajo y los instrumentos de este, Grafitero 2 quedó, en sus palabras, encantado. Este grafitero que conoció fue invitado por Grafitero 2 a su casa, donde el grafitero hizo una *pieza*, obsequiándole a Grafitero 2 las pinturas sobrantes; fue en ese momento y en su propia casa, donde Grafitero 2 hizo su primer grafiti, el cual provocó una inmensa admiración en él mismo.

Posteriormente, Grafitero 2 conoció a Q, otro grafitero de mucho renombre en la escena. Con Q, Grafitero 2 solía salir a patinar y, en algunas ocasiones, Q le regaló algunas latas para que Grafitero 2 pintara. Esto fue cuando Grafitero 2 tenía alrededor de 25 años, en ese momento Grafitero 2 escribía su propio apellido. Después de ese momento Grafitero 2 no se detuvo en su actividad, sino que siguió comprando latas por su cuenta y priorizó la

proliferación de su escritura desde lo cuantitativo. Sin embargo, cuando decidió dejar de escribir su apellido y cambiar su *tag*, optó por trabajar en mejorar la calidad de su escritura, por lo que siguió el consejo de un amigo tatuador, quien le sugirió utilizar herramientas de calidad para lograr mejores resultados.

En esas mismas fechas, Grafitero 2, a través de una relación de pareja que tuvo, fue incluido en un grupo de WhatsApp donde había otras personas grafiteras. Gracias a ese grupo conoció y salió con más artistas, luego, a través de Facebook, logró conocer aún más, con quienes se ponía de acuerdo para salir a pintar. Sin embargo, pronto Grafitero 2 tuvo conflictos con otras personas grafiteras, ya que su estilo, en ese momento, era “muy *vandal*”, pues solía rayar encima de las obras otras personas grafiteras; esto le ocasionó algunos problemas, por lo que redujo su contacto con otras personas grafiteras, conservando solo a aquellas con las que se llevaba bien y tenía una relación de apoyo recíproco. Con el paso de los años, Grafitero 2 afirma haber dejado de preocuparse por las opiniones de las otras personas productoras de grafiti y se ha centrado cada vez más en el desarrollo de su obra.

Actualmente, la calidad que ha conseguido y el lugar que se ha ganado dentro de la comunidad, le ha hecho conseguir trabajos remunerados desde la propia producción del grafiti, como lo son la realización de *piezas* para lugares comerciales como barberías, talleres, entre otros; estos trabajos se suman a su propio empleo, permitiéndole sostenerse económicamente. Sin embargo, Grafitero 2 afirma que conseguir solventar completamente sus necesidades económicas desde el grafiti es su norte y que es ahí hacia donde se dirige, por lo que su interés en desarrollar aún más su estilo y sus capacidades se mantiene vigente.

La ciudad de San Pedro de Montes de Oca para Grafitero 2

De igual manera a como lo hicimos con Grafitero 1, solicitamos a Grafitero 2 comentar sus impresiones sobre la ciudad de San Pedro de Montes de Oca. En su caso específico,

notamos que se inclina por definir este territorio como un espacio donde la velocidad y el riesgo son inminentes. Esta ciudad, específicamente la recta de la Carretera Nacional 2, en el trayecto entre Muñoz y Nanne y la entrada de la Calle de la Amargura, cuenta, para Grafitero 2, con las siguientes características:

- Es un territorio donde se concentra una amplia producción de grafiti *vandal*.
- Es un territorio de alto riesgo.
- Es un territorio de elevada vigilancia policial.

Así, habiendo contextualizado a los sujetos entrevistados a través de una breve reseña biográfica como grafiteros y, además, habiendo descrito las condiciones en las que se realizaron las entrevistas, presentamos la Tabla 4 a modo de resumen de los datos más importantes.

Tabla 4

Datos contextuales sobre los entrevistados

DATOS	GRAFITERO 1	GRAFITERO 2
Ocupación	Estudiante	Soldador
Edad	25 años	33 años
Género	Masculino	Masculino
Lugar de procedencia	Fuera de la GAM	Dentro de la GAM
Lugar de residencia	Goicoechea	Goicoechea

Entrevista 1 (fecha, hora, ubicación)	15 de abril del 2021 a las 7:00 pm. Casa de habitación del entrevistado	15 de mayo de 2021 a las 11:00 am. Casa de habitación del entrevistado
Entrevista 2 (fecha, hora, ubicación)	16 de mayo del 2021 a las 8:30 pm. Casa de habitación del entrevistado.	7 de junio del 2021 a las 12:30 pm. Casa de habitación del entrevistado
Inicio en el grafiti	18 años	25 años
Nivel educativo	Universitario	Desconocido
Influencias para comenzar a grafitear	Otras personas grafiteras con los que compartió casa de habitación cuando vivía en Montes de Oca.	Un conocido que era grafitero y que le hizo unos dibujos en su casa de habitación.
Comentarios sobre San Pedro de Montes de Oca	Territorio intelectual, de paso entre otras ciudades, cuenta con superficies propicias para el grafiti y con una tienda que supe de los instrumentos necesarios.	Territorio de amplia concentración de grafiti <i>vandal</i> , de alto riesgo y de alta vigilancia policiaca.

Elaboración propia.

v.v. Conclusiones de la lectura filológico-referencial

Desde la academia, específicamente desde la perspectiva arqueológica, se han encontrado rastros del grafiti en el arte prehistórico, con inscripciones de más de 40,000 años de antigüedad, donde la dificultad en la producción de los pigmentos y los riesgos que conllevaba la realización de las pinturas o escrituras es una constante que puede ser emparentada con la práctica del grafiti actual. Una vez en la Antigüedad, la perspectiva arqueológica interpreta como grafiti las escrituras informales que se alejaban de los cánones estéticos impuestos por las sociedades en las que aquellas fueron trazadas, siendo Pompeya el máximo ejemplo en Occidente, donde estas inscripciones se conservaron gracias a la capa de ceniza expulsada por el volcán Vesubio, evento que terminó inmortalizando la cotidianeidad de la ciudad. Estas escrituras informales no solo se registran en Pompeya, pues en otras ciudades romanas, así como dentro de la cultura Maya, donde las inscripciones informales abundaban en los objetos domésticos, se han encontrado evidencias de tal práctica. Sin embargo, la perspectiva arqueológica que estudia el grafiti en la prehistoria y en la antigüedad solo nos ofrece algunos rasgos comunes, algunos remanentes que pueden ser comparados con la práctica del grafiti en la actualidad, como lo son aspecto informal y el riesgo que conllevaba realizar las inscripciones.

Con la distinción que la modernidad hace entre propiedad pública y privada, el grafiti adquiere rasgos cada vez más actuales, como lo es la apropiación de los territorios. Así, en épocas modernas, encontramos las inscripciones militares de los soldados estadounidenses en Japón, la demarcación territorial de las familias extendidas, posteriormente pandillas, en Los Ángeles, y las *pintas* en la década de los 60's en el contexto de las luchas por los derechos civiles alrededor del mundo. Estos antecedentes del grafiti evidencian la ciudad como un territorio en disputa, tanto entre grupos de habitantes como entre estos y las élites que planean las ciudades. Así, el grafiti se convierte en algo que es más que una escritura informal con

algunos riesgos asociados, pues también llega a ser una posibilidad de resistencia, principalmente social. Sin embargo, haría falta algo más, algo que marcaría un antes y un después en lo que se entiende por grafiti, esto sería la cultura *hip-hop*, donde la resistencia cobraría un alcance subjetivo sin precedentes.

En Estados Unidos, en el tiempo entre guerras y en el posterior a la Segunda Guerra Mundial, se dispara la migración de población latina y afrodescendiente a las grandes ciudades. Esta población, en contacto con la vida en ciudad, desarrolló diferentes manifestaciones culturales, como el blues, el jazz y el soul. A finales de la década de los 60's y principios de los 70's, el soul, en contacto con las juventudes, produjo el *hip-hop*, cultura que nace y se fortalece en Nueva York. El *hip-hop* está compuesto por cuatro pilares: *DJs y MCs*, *break dance* y grafiti. Es en esta cultura que el grafiti toma como fundamento el *tag*, que es la firma que representa a quien escribe, y el objetivo del *getting up*, que consiste en hacerse ver a lo largo y ancho de la ciudad. Así, el grafiti llega a distinguirse de las *pintas*, aquellos mensajes de código abierto con contenido político o poético, y del arte urbano, que involucra actos teatrales, musicales, entre otros, para llegar a convertirse en una actividad cuyo fin no es otro más que su propia realización: *taguear por taguear, getting up*.

Posteriormente, con la globalización del grafiti, este llega a conquistar diversas ciudades alrededor del mundo, lo que hace poner especial atención al concepto de ciudad y la relación que esta tiene con el grafiti. En las investigaciones revisadas notamos que las ciudades son construidas desde las élites políticas y económicas y que la apropiación de la ciudad por parte de la población que las habita se hace desde distintas prácticas, donde el grafiti viene a ser un esfuerzo de suma importancia, pues es a través del grafiti que ciertas subjetividades se manifiestan reclamando espacios de los que han sido marginadas. Esto lo llegamos a ver en la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca, la cual cuenta con pocos y precarios espacios públicos

y, como se mostró a través de investigaciones previas, con una población que se siente muy poco apropiada de su ciudad. Al extenderse a distintas ciudades alrededor del mundo, como es el caso de la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca, el grafiti se posiciona como una cultura en sí, excediendo los límites del *hip-hop*, pero manteniendo la esencia del *getting up* donde la posición de quien produce grafiti dentro de la cultura se da a partir de la proliferación y constancia de su obra.

En nuestra documentación fotográfica cubrimos la Ruta Nacional 2 o Carretera Interamericana, entre las intersecciones de la Calle 71 y la Calle 61, donde realizamos 179 fotos con 504 *tags*. En el costado norte de la Ruta Nacional 2 registramos 106 fotos con 284 *tags*, mientras que en el costado sur 73 fotos con 220 *tags*. La diferencia cuantitativa entre ambos costados se puede adjudicar a que el costado sur de la Ruta Nacional 2 cuenta con locales de mayor extensión y con mayor vigilancia, como lo son el Servicentro el Higuerón o el supermercado Más por Menos. A la vez, se registraron *tags* en numerosas superficies, siendo las paredes y las cortinas metálicas de los locales comerciales las que registraron mayor concentración. De los *tags* registrados, fuimos capaces de leer 34 *tags* diferentes, los cuales se presentaron en 270 oportunidades. Finalmente, mediante la documentación fotográfica fuimos capaces de construir datos y de generar un texto que nos permite una comprensión sociohistórica de nuestro objeto de estudio.

Dentro de la cultura del grafiti, como se analizó en San Pedro de Montes de Oca, se privilegian aspectos cualitativos, como el control de los instrumentos y el estilo, así como aspectos cuantitativos, la ya mencionada proliferación de la escritura. Estos factores, aunados a la ilegalidad, son componentes que confieren un estatus determinado de quien produce grafiti dentro de la propia comunidad grafitera. Entre de las manifestaciones más comunes del grafiti como cultura encontramos tres: los *tags*, las *bombas* y las *piezas*. Estas difieren por su

complejidad, de menor a mayor respectivamente. Las *bombas* suelen ser grandes letras con relleno o sin relleno, realizadas rápidamente de manera ilegal y con una paleta reducida de colores. Las *piezas* son obras de gran complejidad, con una amplia gama de colores y suelen incluir tanto letras como dibujos; esta manifestación del grafiti suele hacerse de manera legal o en espacios donde el grafiti es bien visto o permitido.

Finalmente, el *tag*, el elemento esencial de la cultura del grafiti, la escritura que representa a quien escribe, a la vez que le da acceso a este en la cultura grafitera. Su realización es exclusivamente ilegal y su rápida ejecución hace que su reproducción sea la mayor a lo largo de la ciudad. Es la escritura con la que se inicia en el grafiti y la misma siga siendo ejecutada por quien grafitea a lo largo de su trayectoria. Es así como podemos constatar que el *tag*, a través del *getting up*, que es su reproducción ad infinitum, fue el inicio del grafiti dentro del *hip-hop* y continúa siendo la piedra angular del grafiti como cultura, razón por la cual es el objeto en el que se centra esta investigación.

Con respecto a las entrevistas, se realizaron dos a cada sujeto grafitero para un total de cuatro entrevistas. Ambos sujetos entrevistados son de género masculinos y residentes del cantón de Goicoechea (aunque uno viene de afuera de la GAM, mientras que el otro siempre ha vivido dentro de la GAM), el cual colinda con el cantón de Montes de Oca, cantón que comprende el territorio de nuestra investigación. Ambos entrevistados son adultos jóvenes, con edades entre los 25 y los 33 años, uno es estudiante universitario de Artes Plásticas y el otro funge como soldador, a la vez, ambos comenzaron el grafiti aproximadamente 7 u 8 años atrás. En ambos entrevistados también podemos notar que se iniciaron en el grafiti influidos por otras personas grafiteras y que a través de las redes sociales virtuales lograron conocer a más personas grafiteras con quienes han desarrollado vínculos y colaboraciones.

Para uno de los entrevistados, el Grafitero 1, la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca, específicamente en el territorio que respecta a esta investigación, cuenta con gran concentración de grafiti a causa de ser un territorio con grupos sociales intelectuales, donde residen artistas, a la vez que es una zona de paso entre otras ciudades y cuenta con la presencia de la Tienda Sur, que proporciona instrumentos profesionales de grafiti; además, señala que esta ciudad ha sido sede de eventos internacionales relacionados al grafiti. Para Grafitero 2, por su parte, San Pedro de Montes de Oca se caracteriza por ser una zona de alto riesgo para la producción de grafiti donde la vigilancia policiaca es muy elevada, por lo que es un lugar donde se realizan, exclusivamente, manifestaciones de grafiti *vandal*, es decir, aquellas escrituras ilegales y de rápida ejecución.

VI. LECTURA SEMIÓTICO-LITERAL

Tal como se vio en el apartado metodológico, en Baños-Orellana (1999), la lectura semiótico-litera es “lo que la obra dice en sí misma, por el formato de su lógica, por la orografía de su estilo” (p. 226). Esto requiere un sumo respeto al texto, un esfuerzo por no añadir más de lo que este presenta (proeza verdaderamente complicada), por lo cual es necesario ubicarse en una función semiótica (Murillo, 2010). Una lectura semiótico-litera construye signos basados en la letra del texto, en lo que este dice, lo que faculta que la interpretación del texto no pierda como fundamento la materialidad de este.

Aquí, cabe desatacar que entendemos un *signo* desde la premisa peirciana que postula que un “signo es lo que representa algo para alguien” (visto en Murillo, 2010). Ese alguien para quien el signo representa algo es una función semiótica, no una persona; por eso es tan importante, en esta segunda lectura, limitarse al texto, porque ese signo tiene su fundamento no en los supuestos de quien lee, sino en lo fáctico de lo que se lee.

Sin embargo, hay que señalar que quien hace esta lectura, al tomar un significante para la construcción de uno o varios signos, es interpelado por tal significante, razón por la cual Murillo (2010) señala que, en la construcción del signo, hay: “un lector – posiblemente en transferencia – y un texto” (p. 107). Esta lectura, que sucede transferencia, hace que un signo puede ser leído de otra manera por otra persona interpretante o, incluso, que tal signo pueda no ser tomado en cuenta; lo que hace que el signo, para quien lea, se limite a una interpretación de varias posibles. Por eso es necesario recalcar la trascendental importancia de “dejarnos llevar por lo que el texto dice (no lo que 'quiere decir')” (Murillo, 2010, p. 115). De esta manera, quien interpreta puede formular una conjetura “aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico” (Eco, 1998, p. 41). Así, siguiendo a Murillo, es el texto el que marca el límite para la interpretación.

Por lo tanto, en la lectura semiótica de las entrevistas realizadas, se toman significantes que sobresalen por su recurrencia o particularidad, a estos significantes se les dio un seguimiento cronológico a lo largo de las entrevistas con el fin de presenciar los cambios que sufren a lo largo del discurso.

vi.i. Lectura semiótico-litera l de las entrevistas a Grafitero 1

Para realizar la lectura semiótica de la entrevista a Grafitero 1 pasaremos a nombrar los significantes que sobresalieron durante esta. Estos significantes fueron señalados en diferentes ocasiones y, durante las entrevistas y su proceso de transcripción, insistieron en ser tomados en cuenta, estos fueron: *anónimo, firma, tag, todas partes, sociedad, policía, basureros, madrugada y personaje.*

Anónimo

Grafitero 1 (15 de abril del 2021) comienza la entrevista hablando del arte, señala que, **en un principio, la producción del arte se hacía desde el anonimato**: “antes del renacimiento los artistas eran *anónimos*, porque pintaban para Dios, no como para tener ego.” Sin embargo, señala que, incluso desde el *anonimato*, hay cierta permanencia en la Historia: “sí, aun así, los *anónimos*, diay, están en la Historia del Arte, pero, diay, es *anónimo*”.

Para Grafitero 1, este *anonimato* tiene similitudes con la práctica del grafiti y se remonta al “arte rupestre, el arte que hacían en las cuevas, como todo... todo *anónimo* y lo hacían en las paredes.” (15 de abril del 2021). Posteriormente, en su narración sobre la producción del grafiti podemos notar una ruptura con lo *anónimo*, pues el grafiti pasa de ser *anónimo* a casi *anónimo*: “en la cosa del grafiti ya va más como marcar un territorio y que otra gente vea que uno estuvo ahí, aunque el nombre de uno sea casi que *anónimo*.” Sobre este casi *anonimato* señala que:

Los grafitis son, diay, *anónimos* a la vista pública cuando pasa alguien que no tiene nada que ver con el grafiti y ve el... un nombre o una palabra y no saben ni siquiera que eso es un nombre o que hay alguien que está ahí pintando, tal vez piensan que simplemente escribió una palabra por hacer el daño o quién sabe por qué razón, entonces, diay, desde ese punto de vista es... diay, es *anonimato*, es *anónimo*, pero luego dentro del... dentro del mundo del grafiti las personas se conocen, entonces sabe que hay una persona que firma con una palabra específica y ya... es un amigo, tal vez, entonces pasa por ahí y ve “oh, vea ahí estuvo... mi compa” y luego ve y “oh, vea donde se trepó este mae”... o... como ese tipo de cosas. Y ya ahí no es tan *anónimo*, sino que es el ego de alguien que va ganando puntos dentro de... dentro de un juego del grafiti que tiene ahí diferentes competidores, digamos, se puede ver así, o se puede ver, diay, como compañeros o... o lo que sea (15 de abril del 2021).

Por lo tanto, con el significante *anónimo* encontramos que:

- Evoca a las producciones artísticas previas al Renacimiento, remontándose, incluso, al arte rupestre.
- Esta producción *anónima* no refiere a un ego, a alguien a quien se le pueda atribuir la obra, sin embargo, no deja de ser un testimonio de alguien que dejó algo.
- El grafiti viene a ser “casi *anónimo*” en cuanto quien lo produce es desconocido para las personas que no están familiarizadas con el grafiti, pero, a la vez, permite el reconocimiento de quien lo realiza en la cultura grafitera, este reconocimiento sucede a través del acto de firmar.

Firma

El significante *firma* comienza siendo una ruptura con el *anonimato*, un hito del Renacimiento, pues **a partir de la *firma* es posible lograr un reconocimiento** específico:

En el Renacimiento la gente empieza a reconocer, como, artistas, así, que pintan muy bien, entonces quieren que les pinten autorretratos. Entonces ya ellos empiezan a *firmar* las obras y empiezan a salir los artistas... los artistas famosos y así y, diay... ya eso hace que uno quede en la Historia del Arte (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Con la cita anterior podemos notar que **la *firma* refiere a alguien y que permite que algo de ese alguien perdure**. Una idea similar se vuelve a ver en la siguiente cita, donde ya no solo basta con firmar y quedar en la Historia, sino que existe la posibilidad de alcanzar lugares de privilegio dentro de la Historia de acuerdo a la calidad de quien produce:

La *firma* del artista... que es esto... lo que lleva al cambio del Renacimiento, digamos, que ya son artistas y ya tiene el ego de un artista que entre más pichudo sea más... más marcado en la historia del arte va a quedar (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

En esta misma línea, otra mención sobre el significante *firma* como una posibilidad de hacer que algo perdure, se da cuando describe que, independientemente del estilo y la obra de quien produce, lo que se hace se *firma*, haciendo que eso que se hizo refiera a quien lo creó: “pero al final, aunque uno haga *personajes* o lo que sea, siempre pone como la *firma* y ya eso es algo que queda ahí y siempre que uno pase, diay, va a ver ahí el nombre de uno” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Como hemos venido descubriendo, **el acto de *firmar* no solo remite a la posibilidad de perdurar, sino también al reconocimiento de quien firma:**

Dentro del mundo del grafiti las personas se conocen, entonces sabe que hay una persona que *firma* con una palabra específica y ya... es un amigo, tal vez, entonces pasa por ahí y ve “oh, vea ahí estuvo... mi compa” y luego ve y “oh, vea donde se trepó este mae” ... o... como ese tipo de cosas (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Este punto de **ser reconocido por otras personas tiene relación con la apropiación de un nombre**, esto se puede notar cuando Grafitero 1 (15 de abril del 2021) narra sus primeras experiencias como productor de grafiti, cuando se inició como acompañante de otro grafitero: “lo empecé a hacer cuando salía con... con un compa que era mayor que se llama N, bueno, así *firmaba* y, diay, pintaba con él porque le agarraba una lata y me iba por ahí a escribir mi nombre”. En este punto, cuando menciona “escribir mi nombre” se le preguntó por cuál nombre, a lo que respondió: “A¹³ pintaba yo”. Prosigue diciendo que posteriormente empezó a pintar en la “calle como A, pero ya había otros A, entonces ya había *firmas* con A por todas partes, pero ahí cae la vara de que no estaban activos, digamos, entonces yo pude tomar el nombre”. Este punto que señala, de no estar activo, rompe un poco con la noción que se había generado de perdurar a través de la *firma*, pues parece que **no solo se trata de *firmar*, sino de seguir *firmando***.

Una de las últimas menciones del significante *firma* es para **indicar una diferenciación entre su vida personal y la actividad que realiza en el grafiti**, actividad en donde se encarna un *personaje*: “siempre hay una separación de la vida personal con el *personaje*, que es el artista y es el nombre del que *firma*” (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Así, siguiendo el significante *firma* logramos identificar que:

¹³ Letra utilizada para encubrir el *tag* de Grafitero 1.

- La *firma* es empleada, desde el Renacimiento, para asociar una obra a quien la produjo.
- La *firma* posibilita la permanencia de quien firma en la Historia.
- Es la *firma* una escritura que permite el reconocimiento de un alguien por otras personas.
- En la cultura del grafiti, no solo se trata de tener una *firma*, sino de mantenerla *activa* según su reproducción constante, pues de otra manera, alguien más podría tomar la *firma inactiva*.
- A través de la *firma* y, de su escritura, en el grafiti se accede a un *personaje* que difiere de quien firma es en su vida cotidiana.

Tag

La primera mención del significante *tag* viene vinculada con la búsqueda de estar en todas partes, para Grafitero 1 (15 de abril del 2021): “en el arte más moderno, que es el grafiti, se busca más como... bueno digamos, en lo que nosotros conocemos, se busca poner el *tag*, se busca poner el nombre por todas partes”. Esto se vuelve a señalar cuando dice, a propósito de las categorías del grafiti, que “cuando uno empieza lo más común es los *tags*, bueno, diay, escribir el nombre de uno por todas partes”.

Finalmente, hubo un tercer momento en el que Grafitero 1 (15 de abril del 2021) volvió a vincular el significante *tag* con estar en todas partes, esto fue cuando se le preguntó sobre su actividad actual:

Como en el grafiti hay tantas maneras de expresar, últimamente lo que me ha gustado es hacer stickers en digital, me gustaría hacer más, eso es más accesible y se puede

pegar por todas partes, casi como lo que me gustaba hacer con los *tags*, que era por todas partes.

Por lo tanto, parece válido concluir que, basándonos en las palabras de Grafitero 1:

- El *tag* es la escritura del nombre de quien grafitea con la consigna de abarcar todas partes.
- El *tag* es una referencia a un alguien, pues nombra a quien lo produce.

Todas partes

En la primera entrevista a Grafitero 1 (15 de abril del 2021), llama particularmente la atención la frase: *todas partes*. Primeramente, ***todas partes* es visto como una búsqueda**: “se busca poner el nombre por *todas partes*” o “hay maes que buscan estar por *todas partes*, en cada esquina sin importar... sin importar, diay, o sea, sin importar nada”. Como podemos ver, primero señala “poner el nombre por...”, pero luego lo cambia por “estar por...”; **como si el acto de poner el nombre en *todas partes* posibilitara el acto de estar en *todas partes***.

Esta búsqueda de poner el nombre en *todas partes* o de estar en *todas partes* se ve como algo implícito en la práctica del grafiti de firma, **algo que sucede desde el propio comienzo**, casi como si ese fuera el mismo inicio de tal actividad: “al principio yo igual solo estaba experimentando con el espray y pintaba mi nombre así, por *todas partes*” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021). Incluso afirma que “cuando uno empieza lo más común es los *tags*, bueno, diay, escribir el nombre de uno por *todas partes*”. Esto se reafirma cuando narra sus primeros encuentros con el grafiti, cuando habitó una casa con otras personas productoras de grafiti: “venían otros grafiteros y grafiteaban la casa y grafiteaban por *todas partes* y estaban ahí enfiestados y ahí empecé a... bueno, a ver a los artistas”.

De hecho, parece ser que la posibilidad de nombrarse en *todas partes*, o de estar en *todas partes*, es uno de los atractivos para iniciar en el grafiti, esto se puede ver en las palabras de Grafitero 1 (15 de abril del 2021) cuando señala que antes de comenzar a grafitear: “no les ponía tanta atención a otros grafiteros creo, bueno, le ponía atención a los que estaban por *todas partes*, entonces eso era lo que me llamaba mucho la atención”. Sin embargo, en cierto momento, **la atracción por estar en *todas partes* se vuelve casi un imperativo**, pues una vez iniciado, Grafitero 1, ve un deber, casi una misión, por estar en *todas partes*, esto llega a ser incluso comparado con una actividad deportiva:

Entonces... hay personas que van pintando por *todas partes* y quieren tener un grafiti en cada provincia por ejemplo, entonces pintan en cada lugar y van siendo como retos personales para cada artista, tal vez el reto personal de un artista sea pintar por todo el país y el del otro sea... casi que... casi que estampar el nombre por todo... por toda una calle, por toda una acera, digamos, o ponerlo la máxima cantidad de veces posible, solo por... solo por hacerlo como un deporte casi (15 de abril del 2021).

La misma metáfora del deporte es utilizada para narrar su experiencia grafiteando con el G: “porque con él... él ya... él sí lo veía más, así como... más deportivo, como ir a pintar y hacerlo por montón. Entonces le gustaba pintar la firma por *todas partes*”. Sobre esta misma metáfora prosigue indicando que:

Puede ser que sean puntos para uno o... puede ser que para uno sea puntos pintar por *todas partes*, que haya un grafiti en cada esquina o que para otros sean puntos pintar una pared gigantesca, así, con letras gigantesca (15 de abril del 2021).

Así, siguiendo la frase *todas partes* podemos contemplar que:

- Poner el nombre por *todas partes* es homologado a estar en *todas partes*.

- La posibilidad de *taguear* por *todas partes* uno de los atractivos para iniciar en la práctica del grafiti de firma.
- Tal atractivo inicial gira en un imperativo, en un deber.

Sociedad

La *sociedad*, en la primera entrevista a Grafitero 1 (15 de abril del 2021), **comienza siendo un otro que ofrece una mirada**, que observa al grafiti de una manera peyorativa: “la *sociedad* los ve como... como maleantes tal vez o... como pintas, maes arratados, digamos... y, diay, no, hay muchos que son estudiados o lo que sea”. Para Grafitero 1, esta mirada de la *sociedad* está anclada en prejuicios, pues:

Cuando la *sociedad* ve como a alguien pintando ya piensan que está haciendo una vulgaridad o escribiendo malas palabras y no precisamente es así. Incluso, pueden escribir una mala palabra que, si lo hacen de una manera estéticamente o, no sé, artísticamente, diay, aceptado para la *sociedad* lo pueden aceptar o puede que no, eso es lo variado del grafiti, que puede ser aceptado y puede que no y, diay, depende del estilo, de donde se haga, de las intenciones con las que se haga (15 de abril del 2021).

Este punto de que la *sociedad* sea un otro que ofrece una mirada es más que evidente cuando, en la segunda entrevista, se le preguntó sobre la importancia de la *sociedad* para el grafiti, a lo que respondió: “diay, es importante como espectadores, como las personas que lo ven, que lo consumen” (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Volviendo a la primera entrevista, en una nueva mención de la *sociedad*, podemos notar que **la aceptación de quien grafitea dentro de la *sociedad* puede suceder si se siguen ciertos criterios** determinados por esta. Otro detalle que podemos notar en las menciones del

significante *sociedad* es que, en cada cita, Grafitero 1 (15 de abril del 2021) parece indicar un tipo de separación entre quienes producen grafiti y la *sociedad*:

Es interesante, como cuando alguien tiene un *personaje* y lo va mejorando y entonces se va viendo, digamos, el *personaje* en un lugar y en otro, haciendo diferentes cosas y uno ya reconoce como a ese artista por ese *personaje* y luego viene siendo tan así que por los colores y hasta por los trazos se reconoce a un artista. Aunque tal vez en la *sociedad* no lo... no lo vean tan así, pero uno como artista sí llega a ver todo eso.

Por lo tanto, podemos constatar que **la mirada de la *sociedad* difiere de la mirada de la comunidad grafitera**, por lo que hay, al menos, dos miradas. Esto vuelve a ser reforzado en la siguiente cita, donde la separación entre grafiti y *sociedad* se hace más evidente:

En cuestión de artistas creo que es igual, los grafiteros son artistas, como los artistas en general, pero la *sociedad*... está muy cerrada... y muy, eh... distraída, concentrados en otras cosas, en el teléfono o en lo que sea, que tal vez no le ponen atención al ambiente y a los cambios del ambiente, cuando pasan por un lugar solo ven como unas letras, pero no distinguen como para... para centrarse y leer que hay una palabra que dice algo y que alguien la hizo y que hay algo detrás de eso y que, diay, la gente tal vez no... no... ni siquiera piensa en un grafiti (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Aquí es necesario destacar el señalamiento de que **la mirada de la *sociedad* no es solo algo que necesariamente condena, sino que hay alguna posibilidad de ser visto por esta con aceptación**, sin embargo, tal aceptación ocurre solo si se cumplen ciertos criterios estéticos socialmente celebrados:

Es como lo que hablamos al principio creo, lo de los *tags* y las *bombas* y las *piezas*, pero para resumirlo así, más exacto, tal vez la *sociedad* vea ese producto como: uno,

vandalismo y, otro, artistas. Entonces, bueno, esa distinción está en cada uno, pero obviamente si alguien escribe un... un nombre simple, por lo general lo vaya a ver como... como vandalismo y, si alguien hace algo con varios colores y de cierta manera acomodado, puede ser que lo vean como algo más artístico (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Este mismo punto de ser aceptado por la *sociedad* salió en colación en la segunda entrevista, cuando Grafitero 1 menciona que, a través de ciertas actividades públicas, el grafiti puede generarse un espacio dentro de la *sociedad*; señala que esto era algo se estaba haciendo antes de la pandemia del COVID-19:

Acá en Costa Rica se estaba haciendo un espacio como... bueno en El Hidrante, que era la tienda, al principio, en Costa Rica. Hacían exposiciones donde llegaban todos los grafiteros, había conciertos de rap, era la escena del hip-hop. Eso es un espacio dentro de la *sociedad*, lo que pasas es que con el coronavirus todo eso ya se... se disolvieron muchas cosas que necesitaban más fuerza en vez de menos y totalmente, al recibir menos, ya desaparecen (16 de mayo del 2021).

Otra mención que encontramos del significante *sociedad* es para nombrar **un espacio donde es posible ingresar a través del grafiti**, pues una vez que las superficies se han rayado, el grafiti pasa a ser parte de la *sociedad*:

Es como algo que va más allá, algo que no solo... o sea algo que al principio uno está creado como uno, como persona, pero que luego se va a agregar a una *sociedad* y va a crear un conjunto adentro de la ciudad, con los edificios, con otros grafitis a la par y ya crea algo más grande (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Este mismo punto de integrarse en la *sociedad* es señalado una vez más cuando indica que: “al tener máxima exposición... se agrega totalmente... se introduce a la *sociedad* o a donde está expuesto, hace parte... bueno y al estar en las calles, hace parte de toda la gente que está pasando por ahí” (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Finalmente, como podemos leer en las entrevistas a Grafitero 1, la *sociedad* es considerada:

- Una mirada, pues cada vez que se menciona el significante *sociedad* viene seguido del verbo ver en alguna conjugación.
- La mirada de la *sociedad* contrasta con la mirada de la comunidad grafitera, ya que la comunidad grafitera, compuesta por artistas, tiene una sensibilidad distinta que le permite reconocer a alguien ahí donde observe un *tag*.
- Esta mirada de la *sociedad* se distingue porque se apresura a juzgar peyorativamente la práctica del grafiti de firma, sin embargo, también se señala que es posible conseguir la aceptación de la *sociedad* si se cumplen con ciertos criterios, mayoritariamente estéticos.
- Un espacio al que se puede ingresar a través del grafiti, en donde el grafiti llega a ser parte de la *sociedad*, de la ciudad y de la gente que transita.

Policía

En teoría, la *policía* es una institución social que se encarga de la vigilancia y el cuidado de la población. Sin embargo, en palabras de Grafitero 1 (15 de abril del 2021), la *policía* es descrita **como un otro que mira y que carece de accionar**, esto lo podemos leer en una de las anécdotas que narra sobre su inicio en la actividad grafitera, cuando acompañaba a otro grafitero: “ahí fue donde vi, así como que pasaba la *policía* y no hacía nada y yo... ¡varas, la

policía no hace nada y nos está viendo así... pintando!” Esta misma inactividad policiaca es mencionada en dos ocasiones más, esto se dio en una nueva narración sobre su actividad grafitera como acompañante y novel grafitero:

Él salía, así como de fiesta y después, como a la 1 o 2 se iba a pintar, entonces, diay... ahí pasaba uno pintando y a veces amanecía y... también la *policía*, diay, veía que uno estaba pintando algo bien y, diay, lo dejaba (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Una tercera mención de la *policía* como un otro que observa y no actúa es señalada a continuación, sin embargo, hay que destacar que, a pesar la pasividad de esta institución, no deja de ser un ente ante el cual hay que estar preparado, como si fuera necesario **vigilar a quien vigila**; veámoslo: “yo estaba atrás cuidando de que no viniera la *policía* o que no pasara algo, aunque nunca pasó nada, aunque la *policía* nos viera o lo que fuera” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Posteriormente, la *policía* es nombrada en dos ocasiones más, pero en estas nuevas ocasiones, si bien no señala de qué manera actúa tal institución, parece que esta interviene de una manera más activa, por lo cual se refuerza la necesidad de estar preparado:

El hecho de que uno se prepara... psicológicamente y físicamente para salir de madrugada, diay, a exponerse a cualquier cosa porque pueden salirle otras personas o la *policía* y ver lo que uno está haciendo y no le va a cuadrar y van a pasar cosas (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Esto es señalado, nuevamente, en la siguiente mención del significante *policía*: “llevar la mentalidad de que pueden pasar cosas, puede parar la *policía* y uno va a tener que dar explicaciones, entonces tiene, tiene como su preparación” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021). Posteriormente, en la segunda entrevista, cuando se le pregunta por los encuentros con la

policía, donde esta tiene un rol más activo, indica que: “nunca he tenido consecuencias con la *policía*, lo máximo es que me hayan quitado unas latas” (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Así, podemos notar en las palabras de Grafitero 1 que la *policía* es:

- Un otro que observa, pues el verbo *ver* viene conjugado después del sustantivo *policía*.
- Una mirada que vigila, pero que no suele actuar.
- Una mirada ante la cual hay que protegerse.

Basureros

A lo largo de las entrevistas a Grafitero, la predilección de este para firmar en los *basureros* fue notable. La primera mención del significante *basureros* se dio cuando hipotetizó **un encuentro posible con su propio tag**:

Como que de pronto uno estaba esperando el bus en un día normal y volvía a ver para una esquina y estaba el grafiti de alguien o el grafiti de uno... en un *basurero* o algo así, entonces... o una sticker o lo que sea, entonces ya es como... empieza a llamar la atención eso... rayar en lugares que uno... por los que uno anda es bastante común, digamos (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Posteriormente procedió a categorizar los *basureros* **como una superficie de su agrado personal** para firmar, sin embargo, es de recalcar, que una vez que firma el *basurero*, este adquiere un valor distinto al que tenía antes:

Había, así como... *basureros* sucios que a mí me gustaba escribir mi nombre cada vez que pasaba por ahí con diferentes marcadores y diferentes tintas, entonces ya había como un momento en que era casi como un cuadro ahí con *tags* del mismo nombre en diferentes estilos (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Es como si **a través de la firma un *basurero* puede pasar a ser otra cosa**, en este caso, algo parecido a un cuadro. Una tercera mención de los *basureros* es para hacer referencia a los lugares donde comenzó a realizar su práctica, donde los *basureros* figuran como sitios propicios para firmar:

Siempre pasábamos en San Pedro, pero no pintábamos tanto, era uno, unos ahí esporádicamente, por las líneas del tren o en *basureros*, o ahí pintábamos *bombas* o así, y ahí era donde yo estaba empezando a aprender un poco (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Posteriormente, los *basureros* son mencionados como **“lugares adecuados” para rayar o pintar**, haciendo referencia a que hay lugares donde la firma es más permitida que en otros:

Por eso que yo casi que nunca estaba nervioso, porque siempre pintaba en lugares adecuados... y... muchas veces, diay, uno sí pintaba en lugares así, que nadie había pintado, pero uno sabía que estaba bien, digamos, porque... porque era un lugar como aislado, digamos, no... no estaba dañando como la entrada de un... como la entrada de un negocio de alguna persona que se esté ganando la vida con ese negocio, sino en algún *basurero* o algo así... o... sí un... algo así como, no buscarle hacer daño a una casa, digamos. Entonces por eso uno estaba tranquilo porque uno rayaba en lugares... como adecuados, se puede decir (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Una última mención de los *basureros* es para hacer referencia, nuevamente, a lugares **donde su escritura es permitida**:

Mmm... por lo general como cortinas. Las cortinas de los negocios siempre... siempre se rayan, porque, diay, al día siguiente, a las siete de la mañana, se abren las cortinas y

ya todo está, todo está bien, ya en la noche otra vez las bajan. Eh... también... en lugares donde ya están grafitados puede ser, o en *basureros*... o sí, depende... depende de lo que el artista quiera (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Así, podemos observar cómo los *basureros* son:

- Una superficie donde es posible encontrar su nombre.
- Una superficie permitida para escribir.
- Espacios donde la resignificación es posible a través de la firma.

Madrugada

Otro significante que nos llamó la atención a lo largo de las entrevistas a Grafitero 1 fue el significante *madrugada*. La primera mención de tal significante es cuando narra su **inicio** como grafitero, cuando acompañaba a otro compañero:

Yo salía con T y lo veía a él... y lo acompañaba y ahí fue donde vi, así como que pasaba la policía y no hacía nada y yo... ¡varas, la policía no hace nada y nos está viendo así... pintando! Y era porque, diay, él buscaba lugares donde se podía pintar, aunque fuera así de *madrugada*, porque, diay, siempre salíamos de *madrugada* (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Posteriormente, notamos cómo la *madrugada* es también **el horario predilecto** de otras personas grafiteras para ejercer su actividad, esto lo vemos cuando comenta sobre la espontaneidad con la que sucede el grafiti de firma:

Eso de que uno va y hay un lugar así y uno pone un *tag* y al otro día ve que otra persona lo... puso otro entonces es como: “ah, este mae pasó casi que a la par mía, la misma

madrugada digamos, este mae acaba de pasar por aquí y uno: ¡jué!” Entonces... y luego uno no sabe quién es el que pinta (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Algo similar vuelve a ser mencionado cuando describe cómo en la cultura del grafiti se mezclan personas de distintos grupos sociales “hay muchos que son estudiados o lo que sea o estudiados de arte así súper buenos y que igual salen en la *madrugada* a pintar con otros grafiteros más humildes y todo bien, digamos” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021). Posteriormente, el escenario de la *madrugada* es considerado **un momento que ocasiona más riesgo que otros**, por lo cual necesario estar preparado: “el hecho de que uno se prepara... psicológicamente y físicamente para salir de *madrugada*, diay, a exponerse a cualquier cosa” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Finalmente, la última mención del significante *madrugada* es para diferenciar entre el **estilo de grafiti *vandal*** y el grafiti que se realiza en parques y en lugares permitidos, lo que nos vuelve a traer a colación el grafiti de firma como aquel que no complace a la sociedad, aquel que se decanta por lo marginal:

Pero ahí no pintaba... el G no iba con... como con ellos, él era como más... más de pintar en la *madrugada* y vandalismo y así. Porque... digamos, con los otros maes sí íbamos a pintar al mediodía a un parque y ahí almorzar y todo como... todo súper bien; con el G sí era de pura *madrugada* y hacer ahí vandalismo (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Por lo tanto, como podemos leer en las entrevistas a Grafitero 1, la *madrugada* viene a representar:

- La coordenada temporal mayormente utilizada por Grafitero 1 y otras personas productoras de grafiti para realizar la práctica de grafiti de firma.

- Un horario de alto riesgo.
- Un horario vinculado al vandalismo.

Personaje

La primera mención del **significante *personaje*** hace referencia a algo que se puede crear en el grafiti y que lleva la propia firma: “aunque uno haga *personajes* o lo que sea siempre pone como la firma y ya eso es algo que queda ahí.. y siempre que uno pase, diay... va a ver ahí el nombre de uno” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021). En la segunda mención de este significante se vuelve a asociar el *personaje* a la escritura de un nombre: “luego está el *bombing* que ya eso es escribir el nombre de uno, pero hacer letras gordas como globos o *personajes* o algo así”.

Una tercera mención del significante *personaje* se da cuando describe su propio estilo, donde señala que le gustaba **crear *personajes* y acompañarlos de letras**: “hacer *personajes* era algo que me gustaba bastante, entonces hacía como las letras y un *personaje* acompañándolas, haciendo diferentes cosas” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021). Posteriormente, señala que **estos *personajes* que crea pueden ser leídos de múltiples formas**, al menos menciona dos posibilidades de leerlos, ya desde la perspectiva infantil o desde la perspectiva adulta:

Cuando yo diseño un *personaje* le hago unos ojos grandes y unas proporciones que se ven bastante claras, como que un niño podría identificarlas si fuera una caricatura, pero puede ser que tenga otro trasfondo, que un adulto lo pueda ver de otra manera (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

En la siguiente mención del significante *personaje* podemos observar cómo **el *personaje* puede ser asociado con quien lo produce**, a la vez, **el *personaje* evoluciona a través de su realización**:

Es interesante, como cuando alguien tiene un *personaje* y lo va mejorando y entonces se va viendo, digamos, el *personaje* en un lugar y en otro haciendo diferentes cosas y uno ya reconoce como a ese artista por ese *personaje* y luego viene siendo tan así que por los colores y hasta por los trazos se reconoce a un artista (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Siguiendo al significante *personaje*, encontramos que la producción de un personaje era una actividad usual que hacía con el G: “luego yo le enseñé al G como las letras rellenas y planeábamos ir a hacer vandalismo así con letras re... rellenas y a lugares y lo estuvimos haciendo, era interesante, pintar ahí *personajes* y así” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021). Posteriormente, indica que la creación del *personaje* es una actividad que le gustaría retomar: “sí me gustaría hacer... sí me gustaría pintar de nuevo, así como con espray en un parque y pintar ahí como alguna ilustración, un *personaje* o algo”. Así, en estas dos menciones podemos destacar que **la creación de *personajes* es una actividad interesante y placentera** para Grafitero 1.

Finalizando la primera entrevista vuelve a mencionar **el significante *personaje* para hacer referencia a un papel que actúan quienes producen grafiti** en las redes sociales:

Es Instagram, en específico, que permite lo que son, diay, las imágenes y videos... y ahora con las historias se puede subir como el día a día de las personas, entonces casi que los grafiteros o, en general las personas, se meten en un papel en las redes sociales, como si fueran un *personaje* y empiezan a postear cosas o a publicar cosas y, en

específico, los artistas publican sus obras, eso genera otro tipo de exposición (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Posteriormente, en la segunda entrevista, Grafitero 1(16 de mayo del 2021) utiliza **el** **significante *personaje* para hacer referencia a aquel que tiene el nombre del artista que firma**. A la vez, este *personaje* no se interpreta en todo momento, por lo que **hay una separación entre el *personaje* y la vida personal**:

Por otro lado, como artista que uno es y que está firmando con un nombre, tiene como un estilo, o como una personalidad, eso hace que ya uno sea como un *personaje*, por decirlo así, que es el que tiene ese nombre, entonces, a pesar de que la persona sea natural, digamos, puede... puede también comportarse como ese *personaje* si quiere, en diferentes momentos de la vida, por cualquier razón, digamos, incluso por inspiración de ese *personaje* que es uno mismo, entonces siempre... siempre hay una separación de la vida personal con el *personaje* que es el artista y es el nombre del que firma (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Esta distinción que marca el significante *personaje* respecto a la vida cotidiana no es tajante, pues **existen espacios donde se pueden mezclar**, especialmente cuando se está entre pares, entre otras personas productoras de grafiti:

El de la vida cotidiana puede ser el que tiene una profesión o es el papá o hijo o lo que sea y que tiene de pronto amigos que hacen también grafiti y ahí se puede mezclar un poco la vida... lo personal y lo del *personaje*. Pero más que todo en los ámbitos familiares y laborales es donde más se separa ahí la vida personal de la vida del artista (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

En la siguiente mención del **significante *personaje***, podemos notar que este está **vinculado con una función: la función de artista**. Esta función, en la vida cotidiana, se puede ver relegada entre otras funciones que quienes producen grafiti de firma también ejercen:

Sucede, supongo, porque como artistas hay ciertos momentos en los que uno está haciendo la función de artista y en la vida uno necesita concentrarse para cumplir otras funciones como ser padre o trabajar o ser estudiante o..., no siempre puede estar como pensan... o sea, sí puede pensar como un artista siempre, pero ya pasarse como a un *personaje* o algo más... algo más creado sí es como diferente (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Posteriormente, el **significante *personaje*** se extiende a otros campos artísticos, como la música, sin embargo, señala que, **en el grafiti, la distinción entre el *personaje* y quien vive cotidianamente es menos pronunciada:**

Muchas veces hay cantantes que tienen un *personaje*, se comportan de una manera, así pueden ser los artistas muchas veces, aunque por lo general en el grafiti son más naturales, se comportan muy como... en la vida cotidiana y como artistas se comportan muy similares (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

La última mención del **significante *personaje*** la encontramos cuando dice que **a través de la obra se conoce al *personaje*, pero a través de la interacción se conoce a la persona:**

Si son personas que solo se ven en la calle o en eventos, pues uno tiene una perspectiva más alejada de lo que en realidad esa persona es y uno la ve más como ese *personaje* se expresa, pero si uno llega a conocer a esa persona y llega a convivir y a estar en su casa y todo, digamos, uno puede ver más como la vida personal de esa persona (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Concluyendo este apartado podemos señalar que el significante *personaje*:

- Hace referencia a algo que se puede crear a través de la actividad del grafiti.
- Evoluciona a lo largo de la producción de quien lo produce.
- Puede ser leído de múltiples formas, dependiendo de quién sea la persona espectadora.
- Hace referencia a quien lo produce.
- Puede ser un papel que actúan las personas grafiteras dentro de la propia comunidad grafitera.
- Delimita una diferenciación entre la vida ajena al grafiti y la vida en función del grafiti.
- Está vinculado a la función artística.

Conclusiones de la lectura semiótico-literal de las entrevistas a Grafitero 1

De las entrevistas con Grafitero 1 destacan los significantes: *anónimo, firma, tag, sociedad, policía, basureros, madrugada y personaje*, así como la frase de significantes combinados: *todas partes*.

El significante *anónimo*, en las entrevistas, remite a la producción artística antes del Renacimiento, aquella que no se puede atribuir a alguien en específico porque es *anónima*. Para Grafitero 1, el grafiti tiene algo de *anónimo*, pues las personas fuera de la cultura del grafiti no asocian la obra con quien la realiza, sin embargo, las personas dentro de la cultura del grafiti sí son capaces de distinguir a esa persona productora, en tanto que esta tiene una *firma*. La *firma*, al ser reconocida por las personas dentro de la comunidad del grafiti, permite que la comunidad grafitera no vea en la *firma* una palabra cualquiera, sino a alguien en específico.

El significante *tag*, por su parte, es el nombre elegido por las personas grafiteras, además, su escritura se realiza con la intención de estar en *todas partes*. Para Grafitero 1, la posibilidad de estar en *todas partes* es un elemento atractivo para comenzar en la práctica del grafiti, este atractivo es, precisamente, lo que le hace que quien quiera grafitear se produzca un nombre con la consigna de escribirlo en *todas partes*. Esta atracción, una vez dentro de la cultura, gira en un mandato o en un deber.

Por otro lado, los significantes *sociedad* y *policía* son, ambos, miradas de un otro. La *sociedad* es una mirada peyorativa y cargada de prejuicios que se diferencia de la mirada de la propia comunidad grafitera, la cual es sensible a reconocer a un alguien en cada *tag*. Sin embargo, la *sociedad* ofrece una posibilidad de reconocimiento a quien produce grafiti, siempre y cuando el grafiti que realice se adapte a ciertos criterios estéticos y morales, lo que hace que el grafiti de firma no sea un tipo de grafiti aceptado. Por otro lado, la *policía* es también un otro que observa; es una mirada que vigila y a la que hay que vigilar, puesto que, aunque suele ser un observador pasivo, es un observador potencialmente peligroso. Por lo tanto, la *sociedad* y la *policía* son dos miradas externas al grafiti que se diferencian de la mirada interna de la comunidad grafitera.

Sobre los significantes *basureros* y *madrugada*, el primero hace referencia a la superficie mayormente utilizada para grafitear por Grafitero 1, siendo los *basureros* lugares que pueden ser resignificados a través de la *firma*. La *madrugada*, por su parte, hace referencia a la coordenada temporal donde la práctica del grafiti es mayoritariamente realizada.

Finalmente tenemos el significante *personaje*, el cual tiene que ver con la función de artista, función en la que se crea y se nombra a un *personaje*. Mediante el *personaje* se reconoce a otra persona grafitera, se adquiere un lugar dentro de la comunidad. Además, este *personaje* evidencia una vida paralela, pues es casi exclusivo de la escena del grafiti.

vi.ii. Lectura semiótico-litera de las entrevistas a Grafitero 2

En este apartado pasaremos a nombrar los significantes que sobresalieron durante las entrevistas a Grafitero 2. Algunos de estos significantes también fueron destacados en la lectura semiótica de la entrevista a Grafitero 1, estos significantes compartidos fueron: *tag*, *firma* y *policía*. Otros significantes destacados son particulares de Grafitero 2: *nombre*, *todo lado*, *todo el país*, *vandal*, *bonita(s)* y una serie de significantes relacionados con *una propuesta teatral*.

Firma

El significante *firma* fue utilizado de manera recurrente por Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) durante la primera entrevista. La primera vez que este significante fue utilizado fue para indicar que **la *firma* no corresponde a una palabra**, lo que cautiva el interés del propio entrevistado: “Mae, que, digamos, mi *firma*, X¹⁴, no es ninguna palabra, mae, ¿usted ha visto, usted ha visto?”. Prosigue señalando que, el hecho de que la *firma* no tenga un significado evidente es también algo que descoloca a quienes la observan:

La gente dice, “¿qué putas es eso, mae?”, creo que como en China es como algo, mae, como por debajo, mae, como bajo, es como no sé, una vara como debajo del mar es, algo como abajo o *underground*. Algo así quiere decir, pero en China. En Estados Unidos, en inglés, no significa nada tampoco, mae (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

La tercera mención del significante *firma* corresponde a la respuesta que tiene que darle a quienes la observan, quienes, al verla en distintos lugares, se ven interpelados. Aquí vale la pena señalar que el entrevistado destaca que **la *firma* es propia y que solo le pertenece a él**:

¹⁴ Se designa la letra X para encubrir el *tag* de Grafitero 2.

Mujeres, hombres, todo, me lo han dicho, “mae, hasta en los buses veo eso, ¿qué es eso, un montón de gente, un grupo?” “No esa es mi *firma*, solo la mía”. Entonces queda como loca la gente y me dicen “mae, pero ¿cómo hace para ponerla en tanto lado, huevón?” Yo, “diay, majadero que es uno” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Posteriormente, en una narración sobre un contacto que tiene en Instagram y que reside en Rumanía, podemos notar que **la propia *firma* puede ser escrita por otras personas en su representación**, veamos:

Un día de estos conocí una... bueno no la conocí porque fue por... por Instagram, a una mae de Rumanía y, mae, hemos hablado un pichazo y se ha hecho muy buena... buena amiga, pero por... por Instagram porque yo no conozco Rumanía y ella no conoce aquí. Entonces la vez pasada me dijo: “me encantaría una *firma* mía en Costa Rica” y le hago: “*puf*... con mucho gusto”, yo fui, hice un grafiti y puse la *firma* de ella, entonces ya ella súper feliz, ¿ya?, la posteó en sus historias y todo eso, entonces ya ella puso una *firma* mía en Rumanía también, entonces ya X estuvo en Rumanía (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Sobre esta misma narración añade que tal escritura de **la *firma*, en la comunidad del grafiti, permite una presencia no corporal** en lugares que no ha visitado: “Es usted sin estar allá y la gente lo aprecia tanto en la vara que ¡*puf!*, hasta la misma *firma* suya en otro país” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Posteriormente, vuelve a utilizar el significante *firma* para asemejarlo con el significante *tag*: “un *tag*, un *tag* es una vara que es un toque, ¡*pla!*, es una vara rápida, la vara e que usted tiene que hacer una *firma* con estilo, rápida, ilegal” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Finalmente homologa ambos significantes: “El *tag* es la *firma* suya”.

Continuando con la entrevista encontramos que la escritura de **la firma viene a ser una forma de hacerse respetar**: “a mí me encanta, mae, ir poniendo su *firma*, mae, ir poniendo, mae, su respeto por todo lado, mae, una vara muy tuanis, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Cabe destacar que esta forma de hacerse respetar es también disfrutada por quien *firma*.

Posteriormente, algunas menciones del significante ***firma*, en las entrevistas, hacen referencia al reconocimiento que otras personas pueden hacer de él** a través de esta. Comienza poniendo el ejemplo de sus familiares: “en mi familia, mae, mis tíos: 'mae, vi una *firma* suya por allá', o, mae: 'por todo lado andás vos', entonces ¿ya?, son gente que ya... que ya saben de uno, huevón” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Luego, pone el ejemplo del dueño de un local donde fue contratado para hacerle un grafiti en la fachada de este:

Fíjate que... que le hice un grafiti un día de estos a un... a un muchacho en el local y el mae quedó súper feliz conmigo, mae, con el grafiti... quedó tan feliz con el grafiti que conmigo como persona, digamos, y hoy en la mañana estábamos hablando, el grafiti se lo hice hace una semana, ya nos hicimos súper compas, huevón, y me mandó unas fotos de unas *firmas* que yo había hecho en un puente por allá, unas *firmas* viejísimas y yo: “mae, *wow*, ¿adónde es esto?” Me dice: “mae, por tal lado y tal lado”. Y yo: “uy mae, sí, ya me acordé donde fue”; entonces ya le expliqué: “esa vara fue hace cuatro años, lo hice con tal espray y toda la vara”. Pero entonces ya la gente, mae, ya la gente que ya lo conoce a uno y todo, entonces ya ponen más atención a la calle, son cosas que antes no hacían, huevón, porque digamos, antes de conocerlo a este mae, el mae decía: “mae, nunca he visto su *firma* o sí la he visto, pero... pero nunca le había puesto atención”, pero ahora el hombre anda viendo en todo lado donde dice mi *firma*, el hombre anda viendo en todo lado donde mi *firma* está, el hombre *chuku*, foto y todo y me la manda (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

En la segunda entrevista el **significante *firma* viene unido al deseo de que esta escritura dé testimonio de quien la escribe, similar a una huella**: “adonde yo vaya, mae, siempre llevar mi *pilot* y llevar mi lata de espray, mae, por más chiquitica que sea la *firma*, mae, que ahí esté, ahí quede” (Grafitero 2, 7 de junio del 2021). Esta noción del **significante *firma*** se extiende al final de la segunda entrevista, cuando el entrevistado propone que **aun cuando muera, su *firma* lo mantendrá con vida**: “yo sé que voy a tener mis amigos que cuando yo me muera van a poner mi *firma* en la calle, entonces el hombre no va a morir”, finalmente señala que: “el grafiti, mae, no para, como estamos hablando, ¿verdad?, y, diay, aunque uno muera, mae, ahí las *firmas* van a seguir en la calle, mae, va a costar demasiado que tapen todas, digamos, ¿verdad?”.

Así, al seguir el **significante *firma*** a lo largo de las entrevistas con Grafitero 2, encontramos que:

- La *firma* no corresponde a una palabra concreta, no tiene contenido claramente legible.
- La *firma* es propia.
- La *firma* puede ser escrita por otras personas en representación de quien originalmente firma así.
- La *firma* permite una presencia no corporal.
- La *firma* viene a ser una forma de hacerse respetar.
- La *firma* facilita el reconocimiento de quien la escribe por parte de otras personas.
- La *firma* es una huella de quien la escribe
- La *firma* es una escritura que mantiene con vida a quien la produjo.

Tag

El significante *tag* es primeramente señalado como uno de los tipos de grafiti que el entrevistado realiza en el contexto donde reside. El *tag*, junto a las *bombas*, **posibilita establecer relaciones con la comunidad** en la que vive:

Si un gueto no tiene grafiti, mae, es raro, mae, entonces yo, que me pase a este, mae, yo les estoy tirando fuerte, parejo. Ya empiezo a conocer a la gente de aquí y me dicen: “uy, mae, qué bueno, sí con razón yo he visto *bombas* y *tags* y todo eso que antes no había aquí, huevón” y más bien me chotean, ¡puf!, mae: “qué tuanis, mae” y me llevo muy bien con la gente, mae (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

La segunda mención del significante *tag* hace referencia a **las formas en las cuales se marca un territorio** desde el grafiti: “poniendo *tags*, poniendo *tags* y *tags* y *bombas* y *piezas*, entonces, ya la gente sabe: 'uy, mae, este mae anduvo aquí, este mae es de por aquí o no sé, le cuadra estar en este spot, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Una tercera mención del significante *tag* es para señalar la jerarquía de las manifestaciones del grafiti, siendo **el tag el elemento más básico**: “eso es una regla en el grafiti que ya todos la sabemos que es: *tag*, *bombing*, *pieza*, *character* y *producción*, así es como va, es una escalera” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Posteriormente, el significante *tag* es utilizado para narrar sobre un encuentro que tuvo con unos policías en San Pedro de Montes de Oca, justamente en el trayecto del territorio que tomamos como objeto de estudio para esta investigación:

Imagínese que la vez pasada estaba pegando un *tag*, huevón, y llegaron dos policías, mae, pero llegaron así, era de noche y llegaron, pero, mae, me los topé así de frente y yo pego, termino el *tag* y lo veo así en mi cara (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Esto lleva al entrevistado a decir que “el *tag* es *tag*, mae, el *tag* uno lo hace totalmente siempre ilegal, mae”, finaliza señalando que “el *tag* me encanta por eso” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). **El encanto ilegal del *tag*** es tal que hace que su práctica se haga de manera cotidiana, pues, en palabras del entrevistado: “todos, todos, todos los días hago *tags*, todos los días; en mi bulto siempre ando un *pilot*, un espray, lo que sea, un *drip*, lo que sea, siempre ando”.

Siguiendo al significante *tag* volvemos al momento señalado en el apartado previo, cuando se asemeja al significante firma, para, posteriormente, homologarlo con este el: “un *tag*, un *tag* es una vara que es un toque, *¡pla!*, es una vara rápida, la vara es que usted tiene que hacer una firma con estilo, rápida, ilegal” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Seguidamente señala: “el *tag* es la *firma* suya”.

Otra mención del significante *tag* denota **la necesidad de estar vigente** dentro de la comunidad del grafiti, puesto que una vez que desaparecen los *tags*, queda muy poco de la persona a quien el *tag* representa:

Hay que estar en la escena, hay que estar activo, mae. Si usted no está activo usted no existe, huevón. Hay muchos maes que han sido leyenda, digamos, pero, diay, usted ya no ve ni un fucking *tag* de ellos en la calle, entonces, ¿cómo se llama la obra, huevón? (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

En la segunda entrevista notamos que **el *tag* evoluciona a lo largo de la actividad en el grafiti**, pues el estilo de tal escritura se llega a pulir con el paso del tiempo: “ah sí, yo veo los *tags* de hace varios años y digo: 'mae, qué vergüenza, huevón, qué basura, mae' y después ya veo otros mejores y digo yo: 'uy, mae, ese quedó fresa, mae'” (Grafitero 2, 7 de junio del

2021). Este mismo punto se extiende en la siguiente cita, donde el entrevistado denota cierta pena al presenciar la diferencia entre sus primeros *tags* y sus *tags* actuales:

Antes yo hacía mis *tagsillos* y todo y yo en ese tiempo yo los veía y decía que que bueno, años después decía yo: “uy, mae, qué vergüenza, ojalá alguien lo tape, huevón, pasen y me le hagan algo encima y lo quiten, huevón”, después yo puedo llegar y hacer algo mejor, pero... pero sí, hay muchas varas que yo he hecho, muchos *tags* y toda esa vara que, mae, hasta me da una pena, huevón, a como he hecho otros, viejos, que me encantan y ahí están todavía (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Finalmente, la última mención del significante *tag* es una definición que condensa los significantes *firma* y *nombre*, aunado a características como estilo, velocidad y *vandal*, además de su ubicación, a saber, la calle: “el *tag* es algo que uno tiene que hacer en la calle, *vandal*, rápido, con estilo, eso sería el *tag*. El *tag* es el *nombre* y la *firma*” (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Por lo tanto, para cerrar con el recorrido del significante *tag*, podemos concluir que:

- El *tag* es la manifestación más básica del grafiti.
- El *tag* es una forma de marcar el territorio.
- El *tag* posibilita establecer relaciones con otras personas.
- El *tag* tiene un encanto ilegal que refuerza su realización.
- El *tag* permite que las personas productoras de grafiti se mantengan activas dentro de la comunidad.
- El *tag* evoluciona a lo largo del tiempo conforme se adquiere experiencia en la práctica.

- El *tag* es el *nombre* y la *firma*.
- El *tag* se realiza en la calle rápidamente, con estilo y de manera ilegal.

Nombre

Un tercer significante que va por la misma línea del *tag* o de la *firma* es el significante *nombre*. Este significante es primeramente mencionado cuando narra **el proceso que lo llevó a construir su *tag***: “antes ponía mi apellido, entonces reduje todo y lo hice una sola cosa y desde ahí, mae, hace tres... como tres años, le empecé a dar duro con ese *nombre*” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

La segunda vez que se utiliza este significante en el curso de la entrevista es para señalar **el deseo de que su *nombre* sea visto**:

No es como que queremos que me ubiquen, pero como que sepan que *¡puf!*, que por ahí estuvo, tampoco es que quiero que sepan quién soy, cómo soy, nada más quiero que vean mi *nombre ¡puf!*, por todo lado y digan: “mae, ¿qué putas es esto?” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

La tercera vez que este significante es utilizado es **para indicar que alguien existe**, esto se presenta cuando narra un trágico evento en el que uno de los amigos con quien empezó en la práctica del grafiti falleció. El entrevistado menciona que “el día de la vela, yo fui e hice un grafiti al *nombre* del hombre” continúa “yo quise dejar el *nombre* del mae porque, diay, porque el mae ya no lo iba a volver a poner nunca, entonces yo lo puse por él, entonces le hice las letras, *¡puf!*, todas las letras” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

La cuarta vez que se utiliza el significante *nombre* es cuando su producción hizo **un giro de lo cuantitativo a lo cualitativo**, este giro viene marcado por **el cambio de su *nombre***:

Después ya cuando empecé y cambié el *nombre*, ya empecé a tratar de hacer más calidad que cantidad, y ya después aprendí, como le estaba contando ahora, que tengo un amigo que es tatuador, ¿verdad?, el mae que me tatúa a mí, el mae me dijo: “vea, mae, si usted quiere hacer varas de calidad tiene que usar materiales de calidad”, entonces ahí fue donde yo abrí los ojos y dije: “¡uy, mae, sí!”, con lo que compro dos latas baratas compro una, pero me rinden como casi lo mismo porque la otra es como puro alcohol, se me va a gastar (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

La cita anterior evidencia que el *nombre* no es algo que se da, sino que es algo se construye, en palabras del entrevistado, **es algo que se descubre**: “lo va descubriendo, exacto, sí, uno va viendo a ver qué letras también le gustan más a uno o qué letras le quedan mejores y ahí es donde uno va descubriendo el *nombre* de uno, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Continuando con el significante *nombre*, notamos que, al igual que con la firma, el *nombre* es propio y quien toma el *nombre* ajeno como propio se puede ver expuesto a distintas consecuencias:

Yo ya me apoderé de ese *nombre*, ese *nombre* es solo mío, ya no hay nadie que lo ponga ni nadie que lo vaya a poner porque si lo va a poner, lo exploto, tanto en la pared y si hay que ir a otro... a otro nivel también, huevón, porque ese es mi *nombre*, huevón (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Esto lleva al entrevistado a plantear **la noción de originalidad** dentro del grafiti, especialmente en lo respectivo a la construcción del *nombre* propio: “la vara es crearse un *nombre* original, que nadie lo tenga, para mí, ¿verdad?, yo siento que la vara es estar siempre original, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Este punto sobre **la construcción de un nombre propio y cómo este nombre genera un vínculo con los otros** es retomado en la

segunda entrevista cuando el entrevistado indica que: “el *nombre* es lo que a uno le guste como le digan, lo que uno se invente” (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Continuando con la segunda entrevista encontramos que la escritura del *nombre* se realiza sin discriminación de lugares, pues **se busca que este se vea** sin importar mucho el dónde, además, podemos notar, en la siguiente cita, que **la escritura del *nombre* hace que quien lo lea se pregunte por quien lo escribe:**

En un transporte público, en un letrero, en una señal de tránsito, en cualquier pared, mae, en cualquier cortina, que se vea del *nombre* de uno, mae, y que la gente diga: “mae, ¿qué significa eso, mae?, ¿quién será este mae?”, ¿ya?, eso es lo que a uno le cuadra, que se vea bastante (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Finalmente, el significante *nombre* es utilizado para señalar que **cuando alguien que produce grafiti muere, su *nombre* suele ser escrito por sus colegas, esto como una forma de mantener a quien fallece en la escena:**

Hay amigos que han fallecido en esto, digamos, en esta... en esta onda, que hasta el día de hoy uno ve a otra gente que pone hasta los mismos *nombres* de ellos, como para recordarlos, o de respeto... aunque ya la gente haya partido uno les puede mandar un saludito, un recuerdo, una *pieza*, una *bombita* (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Así, podemos concluir que, en las entrevistas con Grafitero 2, el significante *nombre* refiere a:

- Un proceso de construcción y descubrimiento.
- Un deseo por ser visto.
- Un referente de alguien.

- Un ejercicio de originalidad.
- Una escritura que genera un vínculo entre quien lo escribe y quien lo lee.
- Un recuerdo, un guiño.

Todo lado y todo el país

En este apartado seguimos la frase significativa *todo lado*, a esta le sumamos la frase significativa *todo el país* que pensamos que hace referencia a una misma cosa. Veámoslo a continuación. La frase significativa *todo lado* es primeramente utilizada para indicar el deseo de que reconozcan que él ha pasado por un lugar, **como una huella**, lo que se logra a través del reconocimiento de su nombre:

Como que no... no es como que queremos que me ubiquen, pero como que sepan que *¡puf!* que por ahí estuvo, tampoco es que quiero que sepan quién soy, cómo soy, nada más quiero que vean mi nombre puf, por *todo lado* y digan: “mae, ¿qué putas es esto?” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Esta intención de **estar en *todo lado* es algo que genera placer**, pues el entrevistado señala que “a mí me encanta, mae, ir poniendo su firma, mae, ir poniendo, mae, su respeto por *todo lado*, mae, una vara muy tuanis, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). **Estar en *todo lado* es un reconocimiento** que se recibe no solo desde lo interno de la comunidad del grafiti, sino que también es destacado por quienes lo observan en las calles: “porque ya, mae, he conocido gente y todo, mae, que me dicen: 'mae, yo veo esa mierda en *todo lado*, mae, hasta en los buses” o, “mae, mis tíos: 'mae, vi una firma suya por allá', o, mae: 'por *todo lado* andás vos””, y finalmente: “ahora el hombre anda viendo en *todo lado* donde dice mi firma, el hombre anda viendo en *todo lado* donde mi firma está”.

Esto lo podemos complementar con estar en *todo el país*, que es **uno de los objetivos** que el entrevistado tiene como grafitero: “yo trato de marcar por *todo el país*” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Cuando se le preguntó sobre los avances respecto a este objetivo responde:

Por *todo el país* sí, el único lado que sí me falta de marcar es Limón, mae. Limón y pronto voy a ir, si Dios quiere, voy a ir a explotar Limón. Voy a explotar Limón porque ya exploté Guápiles, Siquirres, toda esa vara. Solo me falta Limón, huevón (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Es interesante que **este objetivo de estar en *todo el país* se asume con gusto**, desde el placer, y no como una máxima o una ley, no es una sentencia, es una motivación: “como estábamos diciendo, estar en *todo el país*, sí, a mí me encanta, digamos, mae, yo adonde yo vaya, mae, siempre voy a llevar mi *pilot* y llevar mi lata de espray, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Incluso, en la segunda entrevista podemos notar que, aun estando en *todo el país*, lo que sigue es: “dejarlo bien rayado y seguir por *todo lado*” (Grafitero 2, 7 de junio del 2021). Esto llevó a plantear la pregunta sobre la **infinitud de los lugares a rayar**, a la que el entrevistado respondió:

No se acaban, mae, no, no, no, no, esa vara no termina, huevón, por más que sea el barrio de uno siempre hay donde rayar, mae. Qué rajado, ¿verdad, mi her? No se termina, mae, usted puede ir a un pueblo, mae, y raya bastante ese día, pero si usted llega otro día puede rayar más, entonces sí, eso es un vacilón también del... parte de la vara (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Por lo tanto, podemos concluir que estar en *todo el país* o *todo lado* es:

- Es una huella que se deja por los lugares donde se pasa.
- Es un reconocimiento que personas propias y extrañas de la comunidad del grafiti realizan.
- Es uno de los objetivos de la actividad grafitera, cuya realización genera placer.
- Es una búsqueda interminable, pues los lugares a rayar no tienen límite.

Policía

La *policía* es un significante que fue utilizado en reiteradas ocasiones. La primera vez que se mencionó este significante fue cuando el entrevistado narró sobre sus primeras aproximaciones al grafiti de firma, cuando escribía su apellido en las paredes y hacía evidente su autoría ante **quien observaba**: “sí, llegaba la *policía*, ya veía mi apellido, ya veía el grafiti: 'ah qué lindo'” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Posteriormente, vuelve a mencionar a la *policía* cuando describe que él no practica grafiti a una hora determinada, sino que oscila entre el día y la noche, describiendo la noche como **un escenario peligroso**:

Sí, eso es lo más bonito de esta vara, de que... yo es que... yo grafiteo de noche o de día, a cualquier hora, esa vara no me interesa, más bien a veces de noche es más peligroso, mae, porque hay menos gente, y la gente que está en la noche no es no es... sí, es gente rara, los mismos *policías* son unos hijoeputas, a como uno se encuentra *policías* muy tuanis también (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Una tercera mención de la *policía* se da en el momento en que indica la **diferenciación entre los grafiti con cierta correspondencia con los cánones estéticos y los que se separan**

de estos, siendo los grafiti agradables a la vista permitidos por la gente y la *policía*, aunque estos grafiti también son realizados de manera ilegal:

Pero sí, hay veces que a uno ya le gusta hacer como varas más bonitas e igual *vandal*, pero más dedicadas y pasa hasta la misma *policía* y ven la vara y ni lo joden a uno, mae. Pero si usted llega y hace una vara media rara ahí o, vulgar o, algo así, ahí todo el mundo le va a caer encima (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Esta permisión que la *policía* ha hecho de la práctica del grafiti vuelve a salir a colación en la segunda entrevista, cuando Grafitero 2 habla de cómo el grafiti es cada vez más aceptado por la sociedad, sin embargo, destaca que aún hay *policías* represores:

Como estamos hablando, ya se ve como más aceptado esto también, hay muchas veces que los mismos *policías* pasan y ya, más bien no le dan mucha pelota a la vara, también depende de donde uno lo haga, mae, igual hay unos que son unas cerdas, como todo, pero sí se han abierto como más puertas, ya más aceptado que antes (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Finalmente, la última mención que hace del significante *policía* es cuando narra una vez que, en San Pedro de Montes de Oca, justo en la recta que comprende esta investigación, tuvo un **encontronazo** con la *policía*, encontronazo que llegó a los golpes y a la visita al juzgado:

Imagínese que la vez pasada estaba pegando un *tag*, huevón, y llegaron dos *policías*, mae, pero llegaron así, era de noche y llegaron, pero, mae, me los topé así de frente y yo pego, termino el *tag* y lo veo así en mi cara y le hago “*¡ra!*” y lo levanté al toambo, mae, lo hice levantado y lo tiré al piso y después ya ahí me cayeron los toambos encima,

mae, me pichasearon, me llevaron, me llevaron a corte, demanda, multa, por esa acción (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Por lo tanto, la *policía* es señalada desde dos funciones opuestas:

- Como un espectador que puede tolerar la práctica del grafiti si esta ha sido realizada cumpliendo con ciertos cánones estéticos y de locación.
- Como un ente represor para la actividad grafitera, donde las consecuencias negativas para el grafitero van desde una paliza hasta una sentencia en el juzgado penal.

Vandal

La primera mención del significante *vandal* es cuando Grafitero 2 describe su actividad grafitera en sus comienzos, donde tenía **rencillas con otras personas productores de grafiti** por rayar encima de estas: “sí, tuve varias bronquillas con maes porque, diay, como yo era muy *vandal*, entonces por allá me cagaba en varas de otra gente y todo” (15 de mayo de 2021).

Prosigue la entrevista y el significante *vandal* es utilizado para describir **un estilo de grafiti menos depurado**, un estilo con el que comenzó a grafitear, pero que ha ido mejorando conforme continúa su trayectoria como grafitero:

Vieras que yo más carajillo, empezando en la vara, como hacía varas bien feas, entonces pasaba un carro y me decía: “¡hijoeputa, vagabundo!”, pero ya cuando ven que uno hace cosillas más bonitas la gente pasa y está el sonido del pito, entonces antes pasaban y hacían: “PIIIIIIIIIIP” y apretaban el pito a todo... “¡hijoeputa, vago!”. A como hay otro sonido de pito que es: “pi-pip-pi-pip-pip-pip” apoyando la vara, entonces son varas que a uno a veces, mae, le da mucha risa, huevón, porque ya la gente a veces lo ve mejor, mae, ya el grafiti ya no se ve tan *vandal* o tan maleante como cuando hace una

mierda, porque si uno hace una mierda, a la gente no le va a gustar, si usted hace una cosa, mae, con colores, bonita, buen relleno, buenas sombritas y la vara, la gente te va a apoyar, van a pasar y le van a decir “uy, mae, me encanta, deme su número, me gustaría algún grafiti en mi local, me gustaría en mi casa, en donde sea”. Entonces son varas que uno a veces, mae, diay, va aprendiendo con el tiempo, mae, hay como que dedicarle más amor a la vara, hacerlo más bonito y usted va a tener más apoyo, mae (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Una tercera mención del significante *vandal* se da cuando se le preguntó sobre su definición de tal significante, donde destaca que es la realización **de un grafiti veloz que culmina con la apropiación de un espacio ajeno**. Sin embargo, luego prosigue con su definición y el *vandal* cambia, la rapidez de su producción, por una mayor dedicación:

El *vandal* es *vandal*, el *vandal* es llegar y *bum bum*, 5 minutos y ahí quedó la *pieza* y nadie vio nada y al otro día la ven, *fun* y: “mae, ¿en qué momento hicieron esto?” Eso es el *vandal*, llegar y apropiarse de una vara que no es suya, que es de un... una propiedad privada, que es una pared, que es una cortina de un local, lo que sea. Pero sí, hay veces que a uno ya le gusta hacer como varas más bonitas e igual *vandal*, pero más dedicadas y pasa hasta la misma policía y ven la vara y ni lo joden a uno, mae (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

La cuarta mención del significante *vandal* es **para describir el territorio** que toma esta investigación, un territorio exclusivamente *vandal* para la actividad grafitera:

Ahí, digamos, en esa zona que usted me dice, Muñoz y Nanne hasta la Calle, todo eso es puro *vandal*. Todo eso es puro *vandal*, porque yo nunca he llegado ahí a hacer nada

así, mae, como muy elaborado tampoco, porque ahí siempre es un puro calor, huevón, ahí es un puro calor (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

En la segunda entrevista podemos notar la mención del significante *vandal* como el **inicio de la propia actividad grafitera, como lo que permite el reconocimiento de quien realiza el grafiti**, tanto por la comunidad grafitera como por el público en general:

Totalmente, sí, el *vandal*, ahí es donde uno empieza y empieza a conocer gente del mismo medio, ¿verdad?, uno va y sale ¡pun! y pinta por allá, ya la otra gente lo ve y dice: “ah, mae, ¡pun! vamos a pintar un día”, entonces ahí, como en el *vandal* es donde todo empieza. Ya después la gente, cuando ya lo ve a uno o en las mismas redes sociales, ya le hablan por aparte a uno y le preguntan si uno puede hacer alguna cosa y, diay, uno verá si lo hace o no (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Este punto lo podemos reforzar cuando el entrevistado nos menciona que consiguió sus primeras ofertas de trabajo como grafitero a partir de su trayectoria dentro de lo *vandal*: “como dos años tal vez, puede ser, así como los primeros trabajos, estuve como tres años dándole duro al *vandal* y ya después ahí se han visto un poco de frutos” (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Finalmente, en la última mención del significante *vandal* a lo largo de las entrevistas, volvemos a encontrar la dimensión del placer, pues describe **el *vandal* como algo netamente placentero**:

Diay, que es lo más rico que hay... ir a pegar algo así sin permiso, la adrenalina, mae, pasa gente, pasan carros, usted tiene que estar en todas con los tombos también. Diay, mae, es demasiado tuanis el *vandal*, demasiado, mae, la adrenalina que uno siente en la calle cuando tira ese poco de espray, así adonde a usted nadie le dio permiso, diay, mae,

es una sensación que es inexplicable, ¿verdad?, así es mi rey, a sí, es puro sazón (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Así, a lo largo de las entrevistas a Grafitero 2, pudimos observar que el significante *vandal* hace referencia a:

- Un estilo ilegal de producción de grafiti, que suele realizarse con suma velocidad y en donde no se prioriza la depuración de la obra.
- Una forma de grafiti que pretende hacer propio un lugar ajeno.
- Una forma de grafiti que trae consecuencias negativas con la policía.
- Una descripción de un territorio caracterizado por la abundancia de grafiti ilegales.
- El inicio de la actividad grafitera, lo que permite el reconocimiento de quien grafitea ante sus pares.
- Una práctica del grafiti de sumo placer para quien la realiza.

Bonita(s)

En este apartado daremos seguimiento al significantes *bonita(s)*, este significante llamó la atención porque fue señalado por Grafitero 2 múltiples veces a lo largo de las entrevistas y su primera mención es relativa al inicio de su actividad grafitera, de hecho, el entrevistado comenta que hacer cosas *bonitas* fue **una consigna** que se le dio al comenzar a grafitear: “entonces me regalaba las latitas y me decía: 'mae, haga algo, cosas *bonitas*, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Prosigue diciendo que esta persona que le regaló sus primeras latas le decía: “Sí, 'cosas *bonitas*, no haga esos rayones de la Ultra, por favor' me decía: 'por favor'. Y yo: 'mae, está bien papito, conoce, gracias' y ¡fun!, y me iba y ya hacía la vara como un poquito más decente”.

Posteriormente, utiliza el significante *bonitas* en la entrevista para diferenciar la reacción que la gente tiene cuando lo observan realizar su actividad, **es diferente el trato que recibe si hace cosas *bonitas* a cuando realiza cosas no *bonitas*:**

Pasaba un carro y me decía: “¡hijoeputa, vagabundo!”, pero ya cuando ven que uno hace cosillas más *bonitas* la gente pasa y está el sonido del pito, entonces antes pasaban y hacían: “PIIIIIIIIIIP” y apretaban el pito a todo... “¡hijoeputa, vago!”. A como hay otro sonido de pito que es: “pi-pip-pi-pip-pip-pip” apoyando la vara, entonces son varas que a uno a veces, mae, le da mucha risa, huevón, porque ya la gente a veces lo ve mejor, mae (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Seguidamente, el significante *bonita(s)* es nuevamente utilizado para distinguir **el tipo de grafiti que sí es aceptado por la sociedad**, de hecho, señala que este **tipo de grafiti puede abrir las puertas a una posibilidad de mercantilizar la obra:**

Porque si uno hace una mierda, a la gente no le va a gustar, si usted hace una cosa, mae, con colores, *bonita*, buen relleno, buenas sombritas y la vara, la gente te va a apoyar, van a pasar y le van a decir: “uy, mae, me encanta, deme su número, me gustaría algún grafiti en mi local, me gustaría en mi casa, en donde sea” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Este grafiti *bonito* también **es valorado por la misma policía:** “pero sí, hay veces que a uno ya le gusta hacer como varas más *bonitas* e igual *vandal*, pero más dedicadas y pasa hasta la misma policía y ven la vara y ni lo joden a uno, mae” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Finalmente, menciona el significante *bonitas* cuando señala que tras la realización de este tipo de grafiti intenta **dejar el lugar donde estuvo mejor que a como lo encontró:** “entonces yo

procuro cuando voy a hacer cosas *bonitas* o digo yo, cosas *bonitas*, entre comillas que... para mí, digamos, dejar todo limpio”.

Así, vemos que el significante *bonita(s)* hace referencia a:

- Una consigna que le dio quien lo inició en el grafiti.
- Una diferenciación entre el tipo de grafiti que es aceptado por la sociedad y el que no lo es.
- Un tipo de grafiti que puede ser valorado económicamente.
- Una forma de mejorar el territorio y la comunidad.

Significantes relacionados con una propuesta teatral

En este apartado señalamos cuatro significantes que asemejan el grafiti a una propuesta teatral. Estos significantes son: *escena*, *obra*, *grafinovela* y *show*. A estos cuatro le agregamos la frase *un segundo yo*. Esa frase y estos significantes, si bien no fueron señalados en múltiples ocasiones, destacaron por su semántica.

El primero de estos significantes es *escena* y hace referencia a un lugar donde es posible acceder a través de la actividad, del ejercicio del grafiti; a la vez, **cuando esta actividad cesa, quien realizó los grafiti ya no es**: “Si usted no está activo no está, exacto, usted lo ha dicho, totalmente, usted ya desapareció de... de... de la escena digamos” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Grafitero 2 prosigue completando su idea de la siguiente forma:

Hay que estar en la escena, hay que estar activo, mae. Si usted no está activo usted no existe, huevón. Hay muchos maes que han sido leyenda, digamos, pero, diay, usted ya no ve ni un fucking *tag* de ellos en la calle, entonces, ¿cómo se llama la obra, huevón? (15 de mayo de 2021).

Ya con la cita anterior podemos ver que la *escena* forma parte de una *obra*, aun cuando la frase con la que cierra es una pregunta retórica común, no se le puede dejar de tomar en cuenta como una particularidad, ya que sigue la propuesta de una *escena* que desemboca en una *grafinovela*: “y está lo que es la *grafinovela*” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Este *significante* apeló a una definición en la misma entrevista, a lo que respondió equiparándola a un *show*, otro *significante* que remite al teatro:

Diay, que es el show de toda la vara, huevón, los *beefy*... digamos que una guila anduvo con este mae grafitero y que la guila anda con otro mae ahora, entonces es una *grafinovela* siempre, es un puro chingue, mae, chingue feo (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Esta teatralidad del grafiti se complementa con el *personaje*, **un personaje al que se accede a través del *tag* y mediante la práctica de la actividad de *taguear***: “yo no soy grafiti, ¿ya?, yo tengo mi vida aparte de eso, eso es como otra... segunda, es un segundo yo, digamos” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). Este *segundo yo* del grafiti difiere de las actividades ajenas al mismo grafiti:

El grafiti, mae, a pesar de tantos años que ya lo llevo haciendo, el mae no me da de comer, no me da mi casa, el mae no me paga mi apartamento, entonces, mae, yo tengo que hacer otra vida para... para sobrevivir, para salir con todo, huevón, sea lo que sea, mi comida, mi apartamento, mi casa, mis salidas, mi fiesta, salir con la nena o lo que sea, yo tengo que hacer otras varas también. Diay, por dicha, mae, después de tantos, me salen, ya me está saliendo trabajo de esto mismo, de grafiti comercial, pero no es que yo sea X todos los días, no. Yo a veces soy un mae que tiene que trabajar, huevón, no solo del grafiti, huevón, ¿me entiende? No estar... el grafiti es una forma de vida, pero también uno tiene otra vida, huevón (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Por lo tanto, **este personaje, al que el grafiti permite existir, es visto como un segundo yo**, como una segunda vida; en palabras de Grafitero 2 (15 de mayo de 2021): “es como Clark Kent y Superman, ¿sí o no?”, a esto añade en la segunda entrevista:

Diay, que es una vida como paralela a la normal de uno, huevón, que es como para un desestrés de uno, mae, lo que a uno le gusta, un hobby más que todo, porque igual uno tiene la vida de uno, las otras vidas, mae, tiene una familia, tiene su casa, sus amigos, que no tienen que ver con el grafiti, no todo es grafiti. Eso sería (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Finalmente, se le preguntó si cuando él muera, su *personaje* quedaría vivo, a lo que respondió:

Totalmente, ese nunca, mae... no va a parar, huevón, él va a estar ahí, yo sé que voy a tener mis amigos que cuando yo me muera van a poner mi firma en la calle, entonces el hombre no va a morir. Qué loco, ¿verdad?, sí, mae, sí, hay amigos que han fallecido en esto, digamos, en esta... en esta onda que hasta el día de hoy uno ve a otra gente que pone hasta los mismos nombres de ellos, como para recordarlos, o de respeto... aunque ya la gente haya partido uno les puede mandar un saludito, un recuerdo, una *pieza*, una *bombita*. El grafiti, mae... el grafiti, mae, no para, como estamos hablando, ¿verdad?, y, diay, aunque uno muera, mae, ahí las firmas van a seguir en la calle, mae, va a costar demasiado que tapen todas digamos, ¿verdad?, qué vacilón, mae (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Por lo tanto, con la serie de significantes que agrupamos en este apartado, podemos observar que:

- Hay un *performance* en la práctica del grafiti que permite a quien firma entrar como un *personaje* a una *obra*, donde la duración de tal personaje en la *escena* depende de lo activo que se mantenga escribiendo su nombre, su firma, su *tag*.
- Este *personaje* que se crea puede extender la vida de quien firma más allá de la vida biológica de este; pues este personaje puede mantenerse aún más tiempo *vivo* a través de los tributos que realiza la comunidad grafitera al escribir el nombre de ese personaje que quieren que perdure.

Conclusiones de la lectura semiótico-litera1 de las entrevistas a Grafitero 2

En las entrevistas a Grafitero 2 destacan los significantes *tag, firma, nombre, todo el país / todo lado, policía, vandal, bonita(s)* y una serie de significantes relacionados, semánticamente, al teatro: *escena, obra, show, grafinovela y segundo yo*.

Los significantes *tag, firma y nombre* pueden ser agrupados en una misma categoría, pues apelan a la construcción de un *nombre* para comenzar en la práctica del grafiti; una vez iniciada esta práctica se busca la reproducción ad infinitum de esta escritura. Esta escritura se realiza de manera ilegal y hace que quien firma sea reconocido por otras personas, tanto dentro de la propia comunidad grafitera como desde afuera de esta. Esta escritura busca ser realizada en *todo lado*, en *todo el país*, este es el propio objetivo de grafitear, objetivo tiene una connotación tanto de deber como de placer.

Los significantes *policía y vandal* son utilizados en distintas ocasiones. El significante *policía* hace referencia a la institución policiaca, una institución que restringe la práctica del grafiti, ya que esta es una actividad que sucede desde afuera de la ley; sin embargo, es posible ganar el beneplácito de la *policía* mediante la realización de obras consideradas *bonitas*, ya que estas obras, por su belleza, son avaladas. Por otro lado, está el *vandal*, que hace referencia a un

estilo de grafiti rápido y poco depurado por su carácter ilegal, sin embargo, destaca la posibilidad de una práctica *vandal bonita*, esta es la práctica ilegal de un grafiti pero que, por sus dimensiones estéticas, logra obtener el visto bueno de la *policía* y de la sociedad.

Finalmente, tenemos una serie de significantes que hacen referencia, de manera semántica, a lo teatral desde la práctica del grafiti, estos significantes son: *escena, obra, show, grafinovela* y *segundo yo*. En la teatralidad del grafiti, quien grafitea se construye como un *personaje (un segundo yo)* de una *obra*; así, la reproducción ad infinitum de su *tag* es lo que mantiene al personaje activo en la *escena*; además, los conflictos entre *personajes* son los que sostienen el *show* de la *grafinovela*.

vi.iii. Construcción de signos integrando las entrevistas de Grafitero 1 y Grafitero 2

En ambas entrevistas destacamos los significantes *tag* y *firma*, siendo estos uno de los puntos medulares de esta investigación. En ambos casos, estos significantes aluden al acto de nombrarse, lo que trae el reconocimiento de quien firma ante gente externa e interna de la comunidad del grafiti. A la vez, en las entrevistas a Grafitero 1, destacamos el significante *anónimo*, que hace referencia a la producción artística que no se puede ligar a alguien en específico; esta condición de anonimato cambia cuando las obras de arte se comienzan a firmar y el vínculo entre la obra y quien la produce se hace legible. Por otro lado, de las entrevistas a Grafitero 2, destacamos el significante *nombre*, el cual se vincula a esta función de reconocimiento de un alguien a través de la *firma*. Por lo tanto, proponemos que los significantes *tag, firma, anónimo* y *nombre* pueden ser agrupados bajo el signo: *nombrarse*, pues estos significantes hablan de la construcción de un nombre que permite el reconocimiento de quien se nombra en la comunidad grafitera y la sociedad en general.

Un segundo signo que hemos podido construir es el de la *omnipresencia*. Este lo construimos basados en la frase significativa *todo el país y todo lado*, de Grafitero 2, y de la

frase significativa *todas partes*, de Grafitero 1. Estas frases significantes hacen referencia a un objetivo característico de la práctica del grafiti de firma, el cual consiste en escribir el *tag* en todos los lugares habidos y por haber, como se ha mencionado anteriormente, consiste en una reproducción ad infinitum de la firma. Esto se ha visto como un mandato, como un deber, pero también algo que resulta fundamentalmente atractivo y placentero de realizar. Además, la *omnipresencia* es un signo que habla sobre la posibilidad de estar en todas partes, de estar más allá del cuerpo y de perdurar un tanto más que este.

Un tercer signo es la *mirada*, este es construido a partir del seguimiento los significantes *sociedad* y *policía*, exclusivamente de las entrevistas a Grafitero 1. Ambos significantes fueron utilizados como sustantivos acompañados del verbo *ver* en alguna de sus conjugaciones. Estos significantes nos llevan a un punto sumamente interesante, a saber, la función espectadora; una referencia ineludible a un otro, sea la *sociedad*, la *policía* o la propia comunidad grafitera, hay alguien que observa y que da cuenta de la existencia de quien firma. Aquí vale la pena volver a resaltar que, con la mirada de la *sociedad*, se mencionaba, paralelamente, otra mirada opuesta, la mirada de la propia comunidad grafitera, por lo que esta mirada también fue tomada en cuenta para la construcción de este signo.

Otro signo construido exclusivamente de las entrevistas a Grafitero 1 fue el signo del *no lugar*. Este signo fue construido a partir de los significantes *basureros* y *madrugada*. Ambos significantes crearon una imagen particular, pues los basureros no son, generalmente, objetos atractivos, sin embargo, para Grafitero 1 (y podríamos decir que para la mayoría de personas grafiteras, tal y como se vio en el primer capítulo) los basureros resultan una fuente de inspiración, además no solo son superficies predilectas para firmar, sino lugares donde la escritura es permitida. La *madrugada*, por su parte, indica una coordenada temporal donde el tránsito por la vía pública es poco usual y conlleva ciertos riesgos. Ambos significantes

permiten pensar en el grafiti como una escritura que se realiza desde el *no lugar*, por lo que proponemos el *no lugar* como un cuarto signo.

Relacionado con el signo del *no lugar* y tomando en cuenta los significantes *policía*, *vandal* y *bonita(s)*, destacados de las entrevistas a Grafitero 2, proponemos el signo *posibilidades de acceder a la sociedad*, pues, a través de los significantes mencionados, notamos como Grafitero 2 ha conseguido el reconocimiento de su escritura por parte de personas propias y ajenas a la comunidad del grafiti; pero, aún más, ha llegado a conseguir que su grafiti sea valorado económicamente, al punto de lograr mercantilizarlo. Esta posibilidad de empleo se ha desarrollado con relativo éxito, lo que ha hecho que Grafitero 2 tenga como meta convertir el grafiti en su mayor fuente de ingresos. Por lo tanto, vemos como una escritura que se da desde el *no lugar* puede, a la vez, generar *posibilidades de acceder a la sociedad*. Ambos signos van de la mano, pero cada uno tiene su propio peso, por lo que se hace más práctico mantenerlos por separado.

El sexto y último signo es construido con el significante *personaje* de las entrevistas a Grafitero 1 y de los significantes *escena*, *obra*, *show*, *grafinovela* y *segundo yo* de las entrevistas a Grafitero 2. Este signo lo llamaremos *propuesta teatral* y hace referencia a una *escena* donde se interpreta a un *personaje* que toma por nombre el mismo del *tag*. A través de la reproducción del *tag*, quien firma encarna un papel y este *personaje* se mantiene activo mientras los *tags* se mantengan activos. Este es quizás el signo que queda menos claro, parece que con una aproximación desde afuera del grafiti es casi incomprensible, pero es tal vez el signo que amarra los anteriores y el que condensa, más intensamente, los objetivos de esta investigación, por lo que nos encargaremos de desarrollarlo lo más detalladamente posible en el próximo apartado. A modo de resumen, presentamos la Tabla 5 que detalla los signos que hemos construidos y los significantes con los que los construimos.

Tabla 5*Signos y significantes en la lectura semiótico literal*

SIGNO	SIGNIFICANTES	GRAFITEROS
Nombrarse	Anonimato, firma, tag, nombre	G1 y G2
Omnipresencia	Todas partes, todo el país, todo lado	G1 y G2
Mirada	Sociedad, policía	G1
No lugar	Basureros, madrugada	G1
Posibilidades de acceder a la sociedad	Policía, vandal, bonita(s)	G2
Propuesta teatral	Personaje, escena, obra, show, grafinovela y segundo yo	G1 y G2

Fuente: Elaboración propia.

VII. LECTURA PSICOANALITICO CONJETURAL

El método de las TLECU, después de la lectura filológico-referencial y de la lectura semiótico literal, propone una tercera lectura, la psicoanalítico-conjetural, es en esta última lectura en la que nos encontramos. Aquí, la importancia pasa, de lo que el contexto y la obra dicen, a lo que el lector lee; así, esta lectura consta de las conjeturas que quien lee realiza de lo que leyó; claro está, tales conjeturas se apoyan en la rigurosidad de las dos lecturas previas (Murillo, 2010).

Durante la lectura filológico-referencial fue posible hacer un recorrido histórico del grafiti en general hasta llegar a la especificidad del grafiti de firma como una práctica propia de las ciudades actuales, siendo la Ciudad de Montes de Oca una de ellas. Además, a través de la documentación fotográfica, logramos registrar las distintas superficies en las que este tipo de escritura se suele realizar, al igual que evidenciamos la constancia e insistencia con la que ocurre esta escritura.

En la segunda lectura, para ser fieles a la literalidad del texto, hicimos un seguimiento de los significantes que más llamaron la atención a lo largo de las entrevistas, por lo que esta lectura fue hecha significativa por significativo. Posteriormente, los significantes fueron agrupados en distintos signos, lo que hizo necesaria la introducción de un *alguien*. Recordemos que no trabajamos con signos conmemorativos, donde la relación entre el signo y lo que el signo significa está definida y es solo una; sino que hablamos de signos indicativos, donde la relación de dos se rompe para ser una relación de al menos tres, pues, como ya hemos citado, según Peirce: un signo es algo para alguien (Le Gaufey, 2004).

En este momento, en la construcción de las conjeturas, se hace necesario destacar el concepto de abducción que plantea Peirce, concepto bajo el cual señala que las conjeturas no son conclusiones definitivas, sino tan solo son conclusiones probables, pero con un nivel de

plausibilidad tal que quien investiga las puede dar por válidas. Además, no olvidemos que las conjeturas no dejan de estar respaldadas por la rigurosidad de las dos lecturas previas (Murillo, 2010).

Ahora, ¿adónde los significantes, en su desplazamiento indefinido, pero no infinito, condujeron a quien lee?, ¿qué tiene que decir del texto quien lo ha leído? Ya la obra ha hablado, los significantes corrieron y se detuvieron; es momento de realizar algunas conjeturas al respecto.

vii.i. Sobre las posibilidades de nombrarse

Esta investigación, al proponerse identificar los efectos subjetivos de la práctica del grafiti de firma, toma como punto de referencia teórico el devenir del sujeto en el psicoanálisis, específicamente desde la perspectiva lacaniana. Aquí es necesario recordar el apartado del marco teórico donde expusimos la historieta, que propone Lacan, denominada *los desfiladeros de la demanda*; la cual hace referencia al momento en el cual el sujeto solicita al Otro el significante que lo signifique. Esta demanda del sujeto tiene un desenlace terrible, pues el Otro carece de tal significante, ya que el Otro, también, está en falta.

Así, haciendo uso los datos de la lectura filológico-referencial, de los signos que construimos en el capítulo anterior y de la historieta de *los desfiladeros de la demanda*, pasaremos a plantear algunas conjeturas sobre los efectos subjetivos de la práctica del grafiti de firma.

Un nombre para existir

El signo *nombrarse* fue formado por los significantes *anonimato*, *firma*, *tag* y *nombre*. Proponemos que el *nombre*, la *firma* y el *tag* son escrituras que se realizan con el fin de salir del *anonimato*, con el propósito de ser alguien. Aquí se podría objetar y decir que esas personas

que hacen sus *tags* ya eran alguien antes de firmar, puede que sí; sin embargo, como pudimos notar en la primera entrevista con Grafitero 1, es, a través de la firma, que se alcanza lo que este propone como un hito crucial del Renacimiento, pues una vez que quien produce una obra procede a firmarla, hace propio algo que no era suyo, que era de Dios: “antes del Renacimiento los artistas eran *anónimos*, porque pintaban para Dios, no como para tener ego” (Grafitero 1, 15 de abril del 2021). Por lo tanto, es con la firma que, quien la realiza puede arrancarle algo a ese Dios y decirle: *no todo*.

Esa imagen del Renacimiento: arrancarle algo a Dios y que ese algo sea el ego, es prueba de que el acto de firmar es un acto que no deja a nadie intacto, pues este acto deja un hueco. Podemos interpretar que a través del acto de firmar se pierde el estatuto de lo divino para ser alguien, se deja de ser Uno para ser un resto incompleto. Esto hace posible relacionar el arrancar un ego de los dominios de Dios con el movimiento que hace el sujeto lacaniano en *los desfiladeros de la demanda*. Aquí se hace necesario destacar que, según Le Gaufey (2010), durante *los desfiladeros de la demanda* ocurre una “súbita sustracción del Otro, el sujeto se desvanece, queda marcado por un *fading* característico” (p. 18). Este desenlace de la historietta subjetiva se plantea como una tragedia común, pues recordemos que es un acontecimiento que no deja a nadie ileso:

Ahora bien, frente a esa nueva exigencia se produce lo que Lacan llama “una tragedia común” (al sujeto y al Otro), a saber, que este Otro no tiene los medios para contestar y darle al sujeto su signo de sujeto. Este Otro no puede reconocer al sujeto en su cualidad de sujeto (Le Gaufey, 2009, p. 4).

Esta tragedia común marca el paso de la batería de los significantes al tesoro de los significantes; del primer concepto al segundo hay una diferencia, hay algo que falta: “el sujeto no es entonces un significante sino que en verdad es lo que le falta al Otro, donde 'todos' los

significantes se reúnen” (Le Gaufey, 2007, pp. 126 y 126). Por lo tanto, podemos entender que esta falta en el Otro, esta incapacidad de producir un significante que acoja al sujeto es, precisamente, lo que propicia la misma existencia del sujeto que propone Lacan. Nunca una falta fue tan necesaria e insoportable al mismo tiempo:

No hay un desfile indefinido de sujetos, sino una extraña confrontación en la cual, sometido por el sujeto a la pregunta acerca de la veracidad de lo que enuncia, el Otro pondría de manifiesto eso que, el resto del tiempo, queda velado: su fundamental incompletud. Este Otro, que se encuentra definido como el “tesoro de los significantes”, capaz de desarrollar cuantos se quiera y aún más, no está en condiciones de producir a ese que testificaría del destino de su amor o de su buena voluntad y valdría, desde entonces como significante/signo de ese sujeto del que se ocupa (Le Gaufey, 2010, p. 17 - 18).

Siguiendo a Grafitero 1 (15 de abril del 2021), podemos proponer que firmar no es solo un hito del Renacimiento, sino también un hito del renacimiento en minúscula; es decir, no solo como una etapa de la Historia Universal, sino también como un acontecimiento de la historia subjetiva. Es con el acto de firmar que quien produce el arte pasa a ser alguien, pues, si bien es cierto que la propia obra es suficiente para dejar una prueba de existencia, tal y como ocurría en las producciones anónimas, es la firma la que hace que tal obra sea asociada a quien la produjo, es a través de la firma, del acto de nombrarse, que se marca una separación, que se efectúa un corte.

Por lo tanto, proponemos que, a través de la firma, de la escritura del *tag*, hay un movimiento que le permite al sujeto sustraerse del Otro. Este punto lo fundamentamos con los señalamientos en los cuales quienes firmaban en el Renacimiento se rehusaban a ser más el

medio donde Dios actuaba; quienes, al precio de perder la Divinidad, se pronunciaban como mortales:

Digamos, en la historia, digamos, del arte rupestre, si ellos pintaban, se pintaban cazando y así, y eso era como un culto al Dios, digamos, pero ya en el arte más moderno, que es el grafiti, se busca más como... bueno digamos, en lo que nosotros conocemos se busca poner el *tag*, se busca poner el nombre por todas partes o poner *bombas* o hacer *piezas*, pero siempre con la firma del artista... que es esto... lo que lleva al cambio del Renacimiento, digamos, que ya son artistas y ya tiene el ego de un artista que entre más pichudo sea más... más marcado en la Historia del Arte va a quedar y... y como el arte se expande tanto, en el grafiti también (Grafitero 1, 15 de abril del 2021).

Con lo expuesto hasta aquí, podemos notar que, a través del acto de firmar, el *tag* permite vislumbrar que allí hay un alguien y que ese alguien existe. Podemos notar que es a través del *tag* que el sujeto se hace una pregunta por su propia existencia y que ante esta pregunta encuentra su respuesta en el acto: *¿Quién soy?, alguien, puesto que acabo de firmar*. Sin embargo, no es posible saber quién es, pues el grafiti de firma no se trata de un ejercicio identitario, sino existencial. Esto va de la mano con el sujeto lacaniano, pues, según el abordaje que realiza Le Gaufey (2010), el sujeto, aparte de carecer de reflexividad y de saber, carece también de identidad: “es así en el caso del movimiento por el cual Lacan aleja el saber de ese sujeto aún por venir, luego la identidad y hasta ese atributo fundamental que es la reflexividad” (p. 9).

Sobre la no identidad del sujeto podemos recordar lo que señala Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) cuando menciona: “yo no soy grafiti”. Efectivamente él no es grafiti, el grafiti es algo que él produce y que constata su existencia. Sin embargo, esto que él produce no alcanza a definirlo, no llega a significarlo. Es por esto que proponemos que el grafiti de firma no es una

práctica esencialista, es decir, no busca una esencia del sujeto, sino que es una práctica de existencia, pues permite a un sujeto existir. Tal falta de esencia es propiamente la condición del sujeto según Lacan:

Una existencia sin esencia: en tanto que plegado a una definición que regula su producción, el sujeto del significante sólo vale, pues, desposeído de toda esencia que lo enrolle sobre sí mismo, sobre un ser que posea su propia inercia, su propia consistencia (Le Gaufey, 2010, pp. 139-140).

Por lo tanto, concluimos este apartado con el planteamiento de la primera conjetura: en la práctica de grafiti de firma se produce la existencia de un sujeto. Es posible establecer una relación entre la historieta de *los desfiladeros de la demanda* y el acto de *nombrarse* que permite la práctica de grafiti de firma. En la historieta lacaniana, el sujeto, al demandar el significante que lo signifique; se las ve con la incompletud del Otro, puesto que este carece de tal significante. En el grafiti de firma, quien firma, hace un movimiento similar al del arte en el Renacimiento, es decir, arranca un ego a Dios. En ambos casos se marca una separación, se efectúa un corte que hace hueco en lo que parecía completo. Es precisamente ese hueco, ese agujero, lo que permite la existencia subjetiva.

El valor representativo del tag

Como hemos podido observar desde la lectura filológico-referencial, cuando expusimos diferentes definiciones de *tag*, nos dimos cuenta de que el *tag* no es una palabra inteligible, sino que su función radica en representar a alguien. Este valor de representar que tiene el *tag* lo hemos llegado a apreciar, claramente, en las entrevistas a Grafitero 2 (15 de mayo de 2021), quien menciona: “mae, que, digamos, mi *firma*, X, no es ninguna palabra, mae, ¿usted ha visto, usted ha visto?”. Proponemos que esta cualidad representativa del *tag* viene a ser algo muy parecido al significante en el psicoanálisis, pues recordemos que “el significante, al revés del

signo, no es lo que representa algo para alguien, es lo que representa precisamente al sujeto para otro significante” (Lacan, 6 de diciembre de 1961, p. 23).

Empecemos con lo más sencillo (y casi obvio) en cuanto al valor representativo del *tag*: el *tag* representa a un sujeto. Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) menciona que cuando alguna persona que lo conoce ve su *tag*, puede ver que Grafitero 2 pasó por allí, es decir, puede ver en el *tag* una especie de huella: “en mi familia, mae, mis tíos: 'mae, vi una *firma* suya por allá', o, mae: 'por todo lado andás vos', entonces, ¿ya?, son gente que ya... que ya saben de uno, huevón”. Así, podemos ver la noción de una huella que remite a un sujeto, ese “por todo lado andás vos” que escucha Grafitero 2 cuando sus familiares observan alguno de sus *tags*. Pero, esta huella no es, propiamente, el sujeto, sino tan solo su representación. La propuesta del *tag* como una huella también es compartida por Grafitero 1 (15 de abril del 2021) cuando señala:

Dentro del mundo del grafiti las personas se conocen, entonces saben que hay una persona que firma con una palabra específica y ya... es un amigo, tal vez, entonces pasa por ahí y ve: “oh, vea ahí estuvo... mi compa” y luego ve y: “oh, vea donde se trepó este mae” ... o... como ese tipo de cosas.

Por lo tanto, cuando alguien con alguna relación con el mundo del grafiti (llámense personas grafiteras o sus amistades y familiares) ve un *tag*, cuando ve una firma, ve una representación de quien firma, pero solo eso, no más. Esto hace necesario resaltar que la representación que hace un significante de un sujeto es definida por Le Gaufey (2010) de la siguiente manera:

El sujeto no se contempla para nada en el significante, es el otro polo del verbo “representar” el que viene a tomar el relevo, ese polo que se puede calificar de político (en el sentido en que un diputado puede representar a su circunscripción) (p. 125).

Con lo anterior, podemos notar el valor del significante no es, precisamente, representar, sino fallar en su representación, pues la representación que hace un significante de un sujeto no alcanza nunca una unidad entre ambos. Esta fue, precisamente, la ruptura que hizo Lacan con respecto al signo lingüístico de Saussure, recordemos que para Lacan “pertenece a la naturaleza del significante que él promueve 'no poder significarse a sí mismo'” (Le Gaufey, 2014, p. 37). Es, exactamente, esa incapacidad del significante de significarse a sí mismo lo que le permite cumplir con la función de hacer signo de un sujeto:

Un significante, ¿es simplemente representar algo para alguien? ¿Es ésta también la definición del signo? Lo es, pero no solamente. Añadí otra cosa la última vez, cuando les recordé la función significante –que el significante no es simplemente hacer *signo a alguien*, sino, en el mismo momento del resorte significante, hacer signo *de alguien*. (Lacan, 26 de abril de 1961, p. 298).

Entonces, tenemos que el significante representa al sujeto, pero que esta representación es fallida, puesto que el significante no es uno con el sujeto, sino que tan solo hace signo de él. Proponemos que algo similar al planteamiento lacaniano de que el “significante vira hacia el signo” (Lacan, 1993, p. 25), es lo que busca Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) con la escritura de su *tag*, puesto que este señala que, a través de su firma, pretende que quienes observen su *tag* se hagan preguntas: “que se vea del nombre de uno, mae, y que la gente diga: 'mae, ¿qué significa eso, mae?', '¿quién será este mae?' ¿ya? eso es lo que a uno le cuadra, que se vea bastante”. Veamos otro ejemplo aún más claro:

No es como que queremos que me ubiquen, pero como que sepan que *¡puf!*, que por ahí estuvo, tampoco es que quiero que sepan quién soy, cómo soy, nada más quiero que vean mi nombre *¡puf!*, por todo lado y digan: “mae, ¿qué putas es esto?” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Por lo tanto, con lo expuesto anteriormente, podemos ver que el valor del *tag* de representar a quien firma es celebrado en cuanto no puede representar a ese sujeto en su totalidad, pues como se evidencia, no se busca que ubiquen a quien firma o que se sepa quién es. Lo que celebra Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) es la capacidad del *tag* de generar un signo, de plantear la pregunta: “¿qué putas es esto?”, “¿quién será este mae?”. Este planteamiento del *tag* como un significante que vira a signo propone, nuevamente, el grafiti de firma como una práctica de existencia, mas no de esencia.

Habiendo expuesto lo anterior, proponemos que situarse frente a una pared y crear algo que no estaba allí posibilita tres existencias (existencias que son efecto del significante, es decir efecto del *tag*): 1) la existencia de lo que ha sido creado, 2) la existencia de quien lo creó y 3) la existencia de quien observa la creación. Esto conduce a pensar que la actividad de realizar grafiti de firma tiene una función muy similar a la función del sujeto lacaniano tal y como la propone Le Gaufey (2010): “el sujeto barrado inventado por Lacan funciona, finalmente, como una formidable bomba de vacío, un instaurador de existencia a causa de la contingencia que insufla en los lazos significantes y pulsionales” (p. 140).

Esta función del sujeto es posible gracias a que la representación que un significante hace del sujeto solo puede fallar. Es esta condición la que hace del sujeto una función que permite operar con significantes, es decir, ubicarse en el intervalo entre S1 y S2:

Su nuevo sujeto, ahora claramente definido como “representado por un significante para otro significante”, está en adelante localizado entre la materialidad de los significantes sin sentido y la espiritualidad de las significaciones que pueblan la dimensión del sentido. Esta ubicación entre sentido y no-sentido hace de este sujeto la llave maestra del proceso semiótico por el cual se vinculan significaciones y referentes (Le Gaufey, 2009, p. 7).

Finalmente, para cerrar con este apartado, señalamos la segunda conjetura: el *tag* viene a ser un significante en el sentido más estricto de su definición, es decir, algo sin esencia, sin concepto, cuya función radica en representar a un sujeto. Esta representación que hace el significante no alcanza una unidad con el sujeto, pues el significante no puede significar al sujeto, pero puede hacer signo de él. Es, precisamente, la posibilidad de hacer signo del sujeto lo que lo coloca a este entre S1 y S2, es decir, en un vacío con la posibilidad de operar con otros significantes. A la vez, el significante, a falta de su capacidad de significar al sujeto, despropia a este de cualquier identidad, lo que refuerza la propuesta del grafiti de firma como una práctica, fundamentalmente, de existencia.

vii.ii. El encuentro con la mirada

En las entrevistas a Grafitero 1 destacamos que los significantes *policía* y *sociedad* se distinguen por ser agentes gramaticales cuya acción radica en *ver*, es decir, para Grafitero 1, tanto la sociedad como la policía ofrecen una mirada; de igual forma lo hace la comunidad que produce grafiti, que ofrece una mirada que se encuentra en oposición a la mirada de la sociedad. En este momento, es necesario destacar la noción de *getting up* que mencionamos en la lectura filológico-referencial y que corresponde a lo que podría ser considerado la consigna del grafiti actual, pues este término hace referencia a *hacerse ver* o *dejarse ver* a través de la escritura ad infinitum del *tag*.

Comenzaremos destacando la oposición entre las miradas de la sociedad y la de la comunidad grafitera. Grafitero 1 (15 de abril del 2021) destaca que la sociedad se apresura a juzgar la práctica del grafiti de firma, que hay un prejuicio inherente en su mirada, ya que esta asocia la escritura de grafiti de firma con el hampa y lo vulgar. Esta mirada de la sociedad no permite ver que con cada *tag* hay un alguien que lo produjo, que lo escribió, que corrió el riesgo de dejar una huella. Caso contrario sucede con la mirada de la comunidad grafitera, la cual es

sensible a reconocer que en esos trazos alguien proclamó su existencia. Esto se relaciona con una mirada más dedicada a reconocer las irrupciones que se dan en la ciudad, los cambios que esta experimenta; esta mirada de la comunidad grafitera es la mirada *artista*. Recordemos lo que dice el propio Grafitero 1:

En cuestión de artistas creo que es igual, los grafiteros son artistas, como los artistas en general, pero la sociedad... está muy cerrada... y muy, eh... distraída, concentrados en otras cosas, en el teléfono o en lo que sea, que tal vez no le ponen atención al ambiente y a los cambios del ambiente, cuando pasan por un lugar solo ven como unas letras, pero no distinguen como para... para centrarse y leer que hay una palabra que dice algo y que alguien la hizo y que hay algo detrás de eso y que, diay, la gente tal vez no... no... ni siquiera piensa en un grafiti (15 de abril del 2021).

Sumada a estas dos miradas encontramos la mirada de la policía, una mirada ante la cual es necesario desconfiar, porque a pesar de que la policía pocas veces interviene, no deja de ser un peligro potencial para quien realiza la escritura del grafiti. Esta mirada es particular porque no solo tiene esta connotación de vigilar a quien vigila, sino que también se distingue por casi no prestar importancia, por casi no reconocer a quien realiza la escritura del grafiti de firma. Este aspecto del reconocimiento, como señalamos, es más evidente por el lado de la propia comunidad grafitera, pues a través de la escritura de grafiti de firma se pasa a formar parte de una comunidad, para bien y para mal, con todas las implicaciones que formar parte de un grupo conlleva: disputas territoriales, rencillas, formación de alianzas y rivalidades, búsqueda de capital social, etc.

Por lo tanto, es en este punto, el del encuentro con la mirada, donde podemos encontrar una posibilidad de reconocimiento por parte de quien produce grafiti de firma. Esto nos lleva a pensar en el movimiento que hace el sujeto en *los desfiladeros de la demanda*, momento en

el cual el sujeto se desdobra en objeto para hacer que el Otro lo observe y, en el mismo acto, hacer que este Otro se revele, también, en falta:

De la misma manera que cuando Pedro hace caer a Pablo, el que cae, el sujeto del verbo caer, es Pablo, aquí, cuando el sujeto se hace objeto de la mirada, el que mira es el Otro. Ese momento tan particular de lo que en su tiempo se llamó la “tragedia común” en la cual el que no cesa de llamarse “sujeto”, frente a la repentina ausencia en el Otro del significante que lo habría autenticado como sujeto, se producía como objeto para ese Otro, ese movimiento de pánico encuentra aquí su régimen de cruce: el funcionamiento de la pulsión. Proponiéndose ahora como objeto para el Otro, por intermedio del juego pulsional el sujeto promueve con astucia a la dignidad de sujeto a ese Otro del cual esperaba hasta allí satisfacción, amor y reconocimiento de su propia cualidad de sujeto. (Le Gaufey, 2010, p. 137).

Esta posibilidad de *hacerse ver* en el desdoble del sujeto en objeto obliga a introducir el concepto de objeto *a*, pues este es el objeto en el cual el sujeto *se* desdobra, recordemos que “el *objeto a* es el objeto de semejante sujeto, aquello que el grafo del deseo daba a leer desde el comienzo de la fórmula de la fantasía: $\$ \diamond a$ ” (Le Gaufey, 2011, p. 148). Habiendo introducido la noción de objeto *a*, se hace necesario puntualizar, brevemente, alguna de sus características.

Según Le Gaufey (2011) en su obra, *El objeto a de Lacan*, dicho objeto se caracteriza porque no es especular, es parcial, es pulsional y además es ectópico; explicaremos estas propiedades a continuación. Es parcial porque no es total, no alcanza una unidad ni simbólica (uniana) ni imaginaria (unaria), por lo que no es como cualquier otro objeto del mundo que conocemos. Además, no es especular, ya que este objeto no se encuentra en el otro, escapa de toda investidura narcisística, de toda representación. Siguiendo con sus características, el

objeto *a* es pulsional porque es el objeto causa de deseo, es decir, “no es aquello hacia lo cual el deseo tiende, sino lo que debe ser situado 'detrás' del deseo”; es el objeto que impulsa el deseo, no hacia el cual el deseo se dirige. Finalmente, el objeto *a* es ectópico, porque está fuera de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario.

Entonces, ¿qué es este objeto *a*? Ante esta interrogante, Le Gaufey (2011) propone “llamar 'objeto' a lo que, a primera vista en esta historia, merecería más bien llamarse 'acontecimiento': la ruptura” (p. 68). De acuerdo con Le Gaufey: “él es el objeto, con una condición: que este objeto no surgiera como resultado de un corte (este es un objeto de la realidad) sino que fuera un corte” (p.32). Entonces, podemos entender que el objeto *a* es un corte, una ruptura. Más adelante el mismo autor plantea:

Pero desde que el sujeto estaba planteado como no siendo imaginario ni simbólico (¡ni real!) —y entonces como no siendo *nada*— era necesario darle al cabo un objeto que gozase de las mismas propiedades, a saber, una común exclusión de la esfera del ser. “El *objeto a* no es ningún ser”, podía decir Lacan el 22 de octubre de 1973, sin detenerse en el paralogismo de su frase (Le Gaufey, 2011, p. 193).

Un corte, una ruptura, un objeto excluido de la esfera del ser, tal es el objeto en el cual el sujeto se desdobla. Desde nuestra lectura, proponemos que algo similar a la noción de objeto *a* como un corte, una ruptura, viene a ser lo que Grafitero 1 (15 de abril del 2021) señala como hito del Renacimiento y que nos ha dado tanto de qué hablar: el corte que permite al artista del Renacimiento arrancar su propio ego de los dominios de Dios, o como también interpretamos, el corte en el cual el sujeto encuentra su caída al sustraerse del Otro.

Aquí es necesario hacer algunas precisiones, aclarar ciertos puntos. En el acto de *nombrarse*, que indicamos en el apartado anterior, no queremos decir que el *tag* viene a hacer

de objeto *a*, ya que, como habíamos propuesto, el *tag* es un significante cuyo valor radica en representar y hacer signo de un sujeto. Lo que queremos plantear aquí es que, a través de la *escritura* de este significante que es el *tag*, a través de la *actividad* que representa el acto de nombrarse, es posible el desdoblamiento del sujeto en objeto, es posible *hacerse ver* y llevar a cabo un corte.

Destacamos que efectuar un corte es posible en la práctica del grafiti de firma. Hay un corte estético, pues cada gota de pigmento que cae sobre una superficie que no fue designada para ser rayada hace un corte visual, ya no hay más Un color. Hay un corte político y social en la escritura del *tag*, pues se hace caso omiso de una contravención en el acto en el que se hace parcialmente propia una propiedad privada. Hay un corte en el orden de la ciudad, en el statu quo, pues la ciudad llega a ser tomada por las personas que la habitan y no por quienes la planearon. Hay un corte subjetivo, pues es un movimiento con el cual el sujeto *se produce, se sustrae del Otro*.

Por lo tanto, concluimos este apartado resaltando la tercera conjetura: a través del acto de realizar grafiti de firma, empero, a través de su actividad, de su escritura, del ejercicio de firmar, de la consigna del *getting up*, es posible realizar un corte. Este corte es el mismo que planteábamos con la metáfora del Renacimiento, en el cual quien firma *se arranca* de los dominios de Dios. A través del acto de firmar, quien produce grafiti *se hace* objeto sin perder su calidad de sujeto, lo cual comparamos con el desdoblamiento del sujeto lacaniano en objeto *a*. En este desdoblamiento es posible atraer la mirada del Otro, lo que expone su falta. En este *hacerse ver* por el Otro se efectúa un corte en el cual el sujeto encuentra su caída.

vii.iii. Omnipresencia: *getting up*, deseo y goce.

Tal y como acabamos de exponer en el apartado previo y como se vio en la lectura filológico-referencial, el *getting up* apunta a *hacerse ver*. Sin embargo, el *hacerse ver* que

propone la práctica del grafiti de firma no se satisface con la realización de un único *tag*, al contrario, pretende la reproducción ad infinitum de la firma; pues se busca escribir el nombre en todo lugar, hacer el *tag* en todas partes. A la vez, conviene recordar que la consigna del *getting up* fue entendida, en la lectura filológico-referencial, como el propio motor de la práctica del grafiti de firma. Esto es respaldado por Grafitero 1 (15 de abril del 2021) quien señala que el *getting up* es inherente a la cultura del grafiti:

Bueno digamos, en lo que nosotros conocemos, se busca poner el *tag*, se busca poner el nombre por todas partes o poner *bombas* o hacer *piezas*, pero siempre con la firma del artista... que es esto... lo que lleva al cambio del Renacimiento, digamos, que ya son artistas y ya tiene el ego de un artista que entre más pichudo sea más... más marcado en la Historia del Arte va a quedar y... y como el Arte se expande tanto, en el grafiti también, entonces, diay, hay maes que buscan estar por todas partes, en cada esquina sin importar... sin importar, diay, o sea, sin importar nada.

A esto podemos sumar lo que propone Grafitero 1 cuando indica: “no les ponía tanta atención a otros grafiteros, creo, bueno, le ponía atención a los que estaban por todas partes, entonces eso era lo que me llamaba mucho la atención” (15 de abril del 2021). Por lo tanto, podemos acordar que la consigna del *getting up* es la piedra angular del grafiti y uno de los principales atractivos para comenzar en esta actividad. El *getting up* es similar a una fuerza, es un impulso, se sigue rayando, se sigue firmando; es el principio de la práctica del grafiti de firma y también su fin, esto lo podemos ver desde que el grafiti surgió como cultura en la ciudad de Nueva York.

Ahora, no está de más decir que el planteamiento de realizar una escritura ad infinitum, de realizar una escritura que abarque todos los lugares, todas las partes, es inalcanzable. Esto conduce a la idea de que la consigna de *hacerse ver* no llega a satisfacerse de ninguna forma,

pues si acaso es posible pensar que tal satisfacción solamente tiene alcances parciales. Esta parcialidad recuerda que una de las características del objeto *a* es, precisamente, que este es parcial; sin embargo, aquí conviene recalcar otra de las características de este objeto, ser el objeto causa del deseo:

De tal modo que la idea según la cual este "objeto causa" no es aquello hacia lo cual el deseo tiende, sino lo que debe ser situado "detrás" del deseo, lo que para Lacan es una manera de imaginarizar lo que sostiene al deseo cuando éste, al ponerse en marcha, se dirige hacia otra cosa (Le Gaufey, 2011, p. 66).

Es así como, tanto el deseo (en términos psicoanalíticos) como el *getting up* apuntan a un inalcanzable, pues ambos no pueden ser satisfechos; sin embargo, esta misma insatisfacción es lo que permite que se siga deseando, que se siga firmando. Esta noción del *getting up* como un inalcanzable es señalada por Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) cuando indica que tiene por meta rayar todo el país y que, por ahora, solo le falta la provincia de Limón; pero, cuando se le pregunta por el momento en el que llegue a dejar su firma en Limón, señala que entonces seguirá rayando, que los lugares para firmar no se terminan, que siempre hay oportunidades para hacer un *tag*:

No se acaban, mae, no, no, no, no, esa vara no termina, huevón, por más que sea el barrio de uno siempre hay donde rayar, mae. Qué rajado, ¿verdad, mi her? No se termina, mae, usted puede ir a un pueblo, mae, y raya bastante ese día, pero si usted llega otro día puede rayar más, entonces sí, eso es un vacilón también del... parte de la vara (Grafitero 2, 7 de junio del 2021).

Como podemos notar, por mucho que Grafitero 2 haya dejado su *tag* por todo el país, su ejercicio no acaba, pues siempre habrá otro lugar para firmar, otro lugar en donde dejar su

huella. Proponemos que cuando Grafitero 2 (7 de junio del 2021) señala que los lugares para firmar no terminan, por lo cual su deseo siempre estará insatisfecho, es, precisamente, “la diferencia entre el objeto de la demanda y el objeto causa del deseo, diferencia marcada por un 'eso no es eso' que descalifica al primero al medirlo con la expectativa del segundo” (Le Gaufey, 2011, p. 188). Recordemos, el objeto *a* es el objeto causa del deseo, pero no es el objeto que lo satisface, “el *objeto a* es, por lo tanto, un objeto *causa* porque por definición la causa no se presenta al llamado; incluso es eso lo que la califica como causa, *como tal*” (p. 66).

Por lo tanto, con lo expuesto hasta aquí, tomando en cuenta que la consigna del *getting up* tiende a un inalcanzable y que se asemeja al deseo en términos psicoanalíticos a causa de su perenne insatisfacción y constante empuje, es lícito proponer que en el grafiti de firma hay algo del sujeto viéndoselas con el deseo. Sin embargo, es necesario mencionar que no hay solo deseo en la consigna del *getting up*.

Aquí podemos destacar las palabras de Grafitero 1 (15 de abril del 2021), cuando señala que la práctica del grafiti de firma lo llevó a gastar todo el dinero del que disponía, esto es algo que le provocó malestares considerables: “hubo un momento en que era muy... como obsesión y pintábamos mucho y gastábamos toda la plata que nos entraba en espray y... era demasiado obsesivo”. Esto nos hace recordar que el sujeto, en su caída, no solo se las ve con el deseo, sino también con el goce:

“Jouissance”, “goce” dicen sin ambages que es una forma de placer que no es en absoluto el placer en el sentido freudiano, esa disminución más o menos brutal de las tensiones que llevó a incurrir a Freud en el “principio de Nirvana”, sino por el contrario una forma de intensificación de ciertas tensiones, cuya liberación futura será fuente de placer (Le Gaufey, 2007, p. 189).

Siguiendo con el tema del goce, Grafitero 1 (15 de abril del 2021) no se limita a plantear que su práctica llegó a asemejar una obsesión, sino que también compara tal actividad con una adicción: “era así como una adicción, íbamos por latas de spray para pintar y las gastábamos e íbamos y luego uno ya con costo como... tenía para comprar la comida, pero igual prefería ir a pintar”. Cuando Grafitero 1 señala que prefería pintar sobre comer o, anteriormente, cuando indicaba la consigna del grafiti de estar en todas partes *sin importar nada*; vuelve a hablar del goce tal y como lo propone Le Gaufey (2014):

Esa intuición —¿acaso hace falta subrayarlo? — está de acuerdo con Freud en Más allá del principio de placer, para quien las pulsiones de vida no son más que un rodeo más o menos amplio a través del cual el individuo retorna al estado inorgánico de donde salió. No hay ningún maniqueísmo en este punto: la pulsión de muerte siempre termina triunfando. La prohibición referida al goce a la vez oculta y pone de relieve su “inexistencia”, similar a la de un número inconmensurable, pero es a partir de allí que ambos —el goce fuera del cuerpo y la prohibición que protege de él— cobran fuerza y le señalan al sujeto su lugar de perdición segura (p. 129).

Por lo tanto, en la caída del sujeto, este se ve inmerso en una relación particular entre deseo y goce; aquí conviene señalar que el objeto *a* no es solo el objeto causa del deseo, sino que también es el plus-de-gozar (Lacan, 13 de noviembre de 1968). En el próximo apartado nos extenderemos más sobre el goce, pero en este momento solo queremos enfatizar que la práctica del grafiti de firma no está exenta de este (hasta ahora entendido como ese más allá del placer o esa intensificación brutal de las tensiones), pues la consigna del *getting up* conduce tanto al deseo, como al goce.

Sin más, para finalizar con este apartado, planteamos nuestra cuarta conjetura: en la práctica del grafiti de firma hay una puesta del goce y del deseo del sujeto en juego. Nos

apoyamos en la consigna del *getting up*, donde entendemos que el mismo motor de la actividad del grafiti de firma es precisamente el acto de firmar; es decir, no basta con hacer un *tag*, se trata de seguir firmando. Esto lo comparamos con la falta de un objeto que satisfaga el deseo, misma falta que produce el goce; pues, así como el objeto *a* es el objeto causa de deseo, este objeto es también el plus-de-gozar. En la actividad del grafiti de firma, el *getting up*, la búsqueda por estar en todos los lugares, no encuentra satisfacción alguna; es esta falta la que genera el propio movimiento, la que causa que el sujeto siga firmando *sin importar nada*.

vii.iv. El no lugar y la resistencia subjetiva

Este signo fue construido a partir de los significantes *basureros* y *madrugada* rastreados en las entrevistas a Grafitero 1. Ambos significantes generaron una sensación particular, pues los basureros no son superficies que puedan considerarse apetecibles desde un punto de vista hegemónico. A la vez, no es común el tránsito en la ciudad a horas de la madrugada, usualmente es el tiempo donde la mayor parte de la sociedad descansa y quienes se mantienen en vigilia a esas horas son poblaciones muy particulares. Sin embargo, en la lectura filológico-referencial, observamos que muchos de los *tags* fotografiados se realizaron sobre basureros y, como vimos en el segundo capítulo, el tiempo de la madrugada es el momento en el que más se produce grafiti.

Por lo tanto, comenzaremos a problematizar el tema de la ciudad desde la arista de la madrugada, proponiendo que el solo hecho de transitar a esa hora es ejercer un derecho cuyo ejercicio se ve limitado por quienes planean la ciudad. Seguidamente, hablaremos de la apropiación y resignificación de los territorios que es posible mediante la práctica del grafiti de firma a través de lo que conjeturamos con el seguimiento del significante *basureros*.

El no lugar: reclamar la ciudad

El no lugar es un concepto desarrollado por el antropólogo Marc Augé (2000). Para Augé, “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (p. 83). Estos no lugares hacen referencia a esos espacios de la ciudad que son condenados al anonimato y a la soledad, son espacios de tránsito y consumo; en donde las relaciones entre quienes circulan se limitan al intercambio de bienes y servicios. Para Augé “el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (p. 107).

En las ciudades de los tiempos posmodernos abundan los no lugares. De hecho, como hemos podido observar en el primer capítulo de esta investigación, la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca se distingue por ser una zona con pocos espacios dedicados al encuentro (tal vez solo las universidades), sino que cuenta, mayoritariamente, con no lugares dedicados al consumo. Esto se hace más evidente en el trayecto que comprende nuestro territorio, donde solo hay locales comerciales y una especie de isla en media calle que hace el único atisbo de punto de encuentro.

Siguiendo con el tema de la ciudad, Lefebvre (1978), propone que esta viene a ser un dispositivo diseñado por las élites para controlar a quienes las habitan. Esto lo lleva a proponer el derecho a la ciudad como la resistencia que pueden realizar estas personas habitantes de la ciudad contra las élites que la planean. Básicamente, para Lefebvre, planear una ciudad es un ejercicio sencillo, lo que es realmente difícil es generar vida urbana, es decir, espacios donde las personas puedan relacionarse y hacer frente al control que se les impone (es decir, es fácil hacer no lugares, más difícil hacer lugares). El planteamiento de Lefebvre va en la línea de lo

que propone Foucault (2001) cuando afirma “que el poder no se da, ni se intercambia, ni se retoma, sino que se ejerce y sólo existe en acto” (p. 28).

Entonces, ¿qué hay en la práctica del grafiti de firma que pueda ser considerado como ejercer el derecho a la ciudad, específicamente en San Pedro de Montes de Oca? Proponemos que el tránsito en las horas de la madrugada es una forma de ejercer tal derecho. A sabiendas de que todos los locales, durante la madrugada, están cerrados, la lógica que ordena el dispositivo de la ciudad sería permanecer dentro de las casas de habitación; por lo que salir a transitar en la madrugada se convierte en una afrenta contra lo estipulado.

De acuerdo con Grafitero 1 (16 de mayo del 2021), durante “el día está todo activo, y en la noche están todas las cortinas metálicas cerradas, entonces ahí están todos los lienzos para hacer de todo, puertas cerradas, ventanas cerradas y no hay gente que tal vez vaya a escandalizarse”. Podemos ver que las cortinas metálicas de los locales comerciales son comparadas con lienzos, esto plantea un giro interesante desde la propuesta de Augé (2000), pues lo que durante el día es un no lugar (un local comercial) en la noche puede ser un lugar (un lienzo). Sobre este punto Grafitero 1 señala:

En las noches es cuando la gente está durmiendo y cuando salen... cuando salen, día... la gente ahí en su supervivencia, haciendo cosas... pasa de todo y como escenario de un artista es algo muy interesante, todo lo que conlleva esa inspiración de ese ambiente y ese momento (16 de mayo del 2021).

Por lo tanto, en la madrugada, en las noches, la ciudad se vuelve el taller y el escenario donde es posible inspirarse y crear, sin embargo, también es necesario recalcar que esta inspiración tiene sus riesgos. Sobre este tema Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) señala: “a veces de noche es más peligroso, mae, porque hay menos gente, y la gente que está en la noche no

es... no es... sí, es gente rara, los mismos policías son unos hijoeputas”. Como podemos ver, ejercer el derecho a la ciudad desde la práctica del grafiti de firma tiene consecuencias, ¿qué nos haría pensar que reclamar un derecho es algo que pasaría desapercibido? Esto también lo destaca Grafitero 1 (15 de abril del 2021), cuando señala:

El hecho de que uno se prepara... psicológicamente y físicamente para salir de madrugada, diay, a exponerse a cualquier cosa porque pueden salirle otras personas o la policía y ver lo que uno está haciendo y no le va a cuadrar y van a pasar cosas, esa es una cosa y otra cosa es caminar distancias y pintar y viendo que no lo estén viendo a uno, que no vaya a pasar algo que uno no quiere, tiene su cosa, y luego devolverse, igual.

Por lo tanto, en la práctica del grafiti de firma destacamos que, a través del tránsito en la madrugada, se realiza una disrupción al dispositivo de la ciudad. Este tránsito en la madrugada permite un encuentro con una estética diferente, una estética que puede inspirar por diferentes factores a quien se posiciona como artista, pues la ciudad se presenta como un taller, como un escenario para actuar. Además, durante la madrugada, los no lugares pueden ser lugares. Sin embargo, como se ha señalado, realizar este ejercicio, reclamar el derecho a la ciudad de esta manera, conlleva ciertos riesgos.

Otra forma de reclamar el derecho a la ciudad a través del grafiti de firma es mediante la apropiación que quien firma hace de las superficies donde escribe. Cuando alguien escribe su *tag* sobre una superficie, esa superficie pasa a ser de quien escribió ese *tag* allí, veámoslo en palabras de Grafitero 2 (15 de mayo de 2021): “eso es el *vandal*, llegar y apropiarse de una vara que no es suya, que es de un... una propiedad privada, que es una pared, que es una cortina de un local, lo que sea”.

Tal planteamiento también concuerda con las palabras de Grafitero 1 (15 de abril del 2021), cuando indica: “porque cuando ya escriben el nombre muchas personas lo ven como ya que esa pared, diay, es de él, ¿verdad?, si llega alguien y se la quita, diay, eso ya provoca un roce”. Aquí podemos recordar que una de las formas más comunes en las cuales se manifiestan las rivalidades dentro de la comunidad grafitera es mediante las disputas territoriales, cuando alguien hace un *tag* sobre otro *tag*; tal y como lo señalamos en la lectura filológico-referencial. Para Grafitero 1:

Cuando hay rivalidades que se empiezan a llevar un pique y así y se van tapando, entonces ahí es donde, diay, le van tapando la huella al otro, digamos, entonces él quiere venir y marcar su territorio y, diay, vienen y lo tapan y eso constantemente en una pared, digamos (15 de abril del 2021).

Este tipo de disputas por la apropiación de un territorio nos sirve para reforzar la idea de que cualquier apropiación que se hace desde el grafiti es un ejercicio del poder. A la vez, podemos notar que esta apropiación no está garantizada, pues otra persona puede establecer una lucha por ese mismo territorio. El derecho por la ciudad desde la práctica del grafiti no solo se da entre las élites que planean la ciudad y quienes la habitan, sino también entre quienes practican el grafiti de firma y sus pares.

Habiendo expuesto esto, proponemos la quinta conjetura: a través de la práctica de grafiti de firma es posible ejercer el derecho a la ciudad, entendiendo este como un ejercicio del poder. Este derecho se representa en el grafiti de firma a través del tránsito en la madrugada y de la apropiación de los territorios. Así como las ciudades son planeadas por las élites económicas y políticas, es posible que el poder sea subvertido por parte de quienes las habitan. Ejercer tal derecho también tiene riesgos, pues el tránsito en la madrugada no suele ser seguro y la apropiación de los territorios trae consigo una constante lucha por estos.

El no lugar: reclamar el cuerpo

En este apartado comenzaremos por recordar que en la lectura filológico-referencial contamos 50 *tags* realizados en basureros. Además, como vimos en las entrevistas a Grafitero 1, los basureros son superficies consideradas adecuadas y apetecibles para escribir la firma; a la vez, mediante tal escritura, no solo se da una apropiación de los basureros, sino que también se da una resignificación de estos:

Había, así como... *basureros* sucios que a mí me gustaba escribir mi nombre cada vez que pasaba por ahí con diferentes marcadores y diferentes tintas, entonces ya había como un momento en que era casi como un cuadro ahí con *tags* del mismo nombre en diferentes estilos (Grafitero 1, 16 de mayo del 2021).

Aquí vamos a señalar que, así como Lefebvre y Augé proponen la ciudad como un dispositivo, Foucault (2005) hace lo propio con la sexualidad. Para Foucault (2002), el cuerpo no es un objeto dado, que se posee libremente y que responde al libre albedrío de quien lo encarna, al contrario, el cuerpo humano es también un territorio en disputa, un lugar donde el poder se juega y donde se ejerce tanto dominación como resistencia:

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos (p. 32).

Dadas las relaciones de poder que se juegan en el cuerpo, Foucault (2005) propone que el cuerpo y la sexualidad están sujetos a dos tipos distintos de políticas: la anatomopolítica y la biopolítica. El primer concepto hace referencia a los regímenes disciplinarios que se le imponen a los cuerpos individuales, el segundo concepto refiere a los regímenes disciplinarios que se

imponen a los cuerpos en conjunto, a las poblaciones, como los controles de mortalidad y reproducción. Nos quedaremos en este caso con el primer término, anatomopolítica, definido por Foucault (2002) de la siguiente manera:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles" (pp. 141 - 142).

Sin embargo, lo emocionante en Foucault, es que, como se dijo anteriormente, el poder solo puede ocurrir en acto. El poder se ejerce, no se puede concentrar, no se puede acumular, sino que también da chance a ejercer resistencia; es decir, no todo está determinado. Así como la ciudad está planeada y construida, se puede resistir reclamando el derecho a la ciudad; así como el cuerpo está planeado y construido, se puede resistir a las relaciones de poder que pretenden determinarlo:

Donde hay poder siempre hay resistencia; uno es coextenso de la otra: —desde el momento en que hay una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia. Jamás caemos en la trampa del poder: su influjo siempre puede modificarse, en condiciones determinadas y de acuerdo con una estrategia precisa (Foucault, 2001, p. 250).

Proponiendo una metáfora entre el cuerpo y la ciudad como un territorio en constante disputa, utilizando la imagen de aquel basurero convertido en cuadro a través de la apropiación y resignificación que permite el grafiti de firma, se hace posible establecer un puente y comparar el reclamo del derecho a la ciudad con los esfuerzos del sujeto por reclamar un

cuerpo. Consideramos que el ejemplo de los basureros es comparable con lo que plantea Foucault en una conferencia radiofónica, el 21 de diciembre de 1966, denominada *Cuerpo utópico*:

El cuerpo también es un gran actor utópico cuando se trata de máscaras, del maquillaje y de los tatuajes. Enmascararse, tatuarse, no es, como podríamos imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más hermoso, mejor decorado, o que se reconoce con mayor facilidad; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda otra cosa: es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles (p. 15).

Pensamos que este tipo de apropiación, de la cual habla Foucault, se refuerza con lo que comenta Grafitero 1 cuando señala: “al final es simple pintura, en muchos casos podría decirse que se va a ver mal el lugar, y en otros casos pueden decir que, día y noche, que se embellece el lugar” (15 de abril del 2021). Esa pintura que se utiliza en el grafiti de firma no dista mucho de la pintura que se utiliza sobre el cuerpo, pues, en ambos casos, se pretende una conquista de la superficie pintada.

Del lado del psicoanálisis el cuerpo tampoco pertenece al sujeto. Desde el momento en que el sujeto se encuentra con el lenguaje, “es decir, el hecho de que el niño tiene que pasar por el lenguaje para obtener una satisfacción cualquiera, dada su dependencia de un Otro” (Le Gaufey, 2009, p. 4), ocurre una perturbación en la relación entre el sujeto y el cuerpo. Esta perturbación es el goce: “el punto sensible, el punto de surgimiento de algo de lo cual aquí todos nosotros creemos más o menos formar parte, el ser hablante, por así decirlo, es esa relación perturbada con su propio cuerpo que se denomina goce” (Lacan, 12 de enero de 1972, p. 41).

Es a partir del lenguaje que hay goce. Tal relación perturbada del sujeto con el cuerpo es considerada para Lacan un hiato, lo que plantea cuando se pregunta: “¿el goce sexual es tratable directamente? No lo es, y es por eso, digamos, que existe la palabra. El discurso comienza porque ahí hay un hiato” (Lacan, 17 de marzo de 1971, p. 100). Le Gaufey (2007) nos ayuda a resumir lo hasta aquí expuesto en la siguiente cita:

EL goce habría que decir, puesto que no caben dudas sobre este último. Para Lacan es aquello que, en la estructura del sujeto, se impone debido al lenguaje y determina al ser humano para que no pueda avanzar hacia sus satisfacciones salvo sumergiéndose en el lenguaje. El humano, ese neoteno, ese ser incompleto al nacer, convierte al lenguaje post-partum en uno de sus principales órganos, y ese órgano goza (p. 48).

No perdamos de vista que el goce se produce por el lenguaje. A partir del lenguaje es que el sujeto se encuentra en una relación perturbada con el cuerpo. Si estamos de acuerdo con lo que señala Le Gaufey, cuando indica que el lenguaje es un órgano post-partum y que este órgano goza, entonces la pregunta que cabe es: ¿de qué goza? A esta interrogante Lacan responde:

Gozar es gozar de un cuerpo. Gozar es abrazarlo, es abarcarlo, es hacerlo pedazos. En derecho, tener el goce de algo es justamente eso: poder tratar algo como se trata un cuerpo, es decir, demolerlo, ¿no es cierto? Ese es el modo de goce más regular, y por ello estos enunciados siempre tienen una resonancia sadiana (Lacan, 15 de diciembre de 1971, p. 31).

Entonces se goza de un cuerpo. Vamos haciéndonos la idea, el sujeto como efecto del significante, se encuentra en una relación perturbada con el cuerpo y este cuerpo es gozado. En este punto la noción del lenguaje como un órgano que goza se nos queda corta, es necesario

responder de una manera más concreta quién es el que goza del cuerpo. Lacan, el 21 de noviembre de 1972, señala: “nada obliga a nadie a gozar, salvo el superyó. El superyó es el imperativo del goce: ¡Goza!” (p. 11). Así, entendemos que es el superyó el que obliga a gozar, pero esto no termina de responder nuestra pregunta. Fue hasta el 19 de diciembre de 1972, que Lacan llegaría a concretar una respuesta digna de nuestra inquietud:

Hasta puede producirse algo que sobrepasa lo que acabo de describir, y que está marcado por toda la ambigüedad significante, porque el *gozar del cuerpo* posee un genitivo que tiene esa nota sadiana sobre la que puse un toque o, por el contrario, una nota extática, subjetiva, que dice que, en suma, es el Otro quien goza (p. 33).

Así que es el Otro quien goza del cuerpo. Entonces, por lógica, podemos afirmar que el sujeto no goza del cuerpo. Este argumento coincide con lo planteado por Lacan, el 13 de noviembre de 1968, cuando señala: “no idéntico de aquí en más a sí mismo, el sujeto ya no goza. Algo está perdido y se llama el plus-de-gozar” (p. 20). Esta noción de plus-de-gozar ya la habíamos mencionado antes en relación con el objeto *a*, veamos lo que indica Lacan:

El plus-de-gozar es función de la renuncia al goce por el efecto del discurso. Eso es lo que da su lugar al objeto *a*. En la medida en que el mercado define como mercancía cualquier objeto del trabajo humano, este objeto lleva en sí mismo algo de la plusvalía. Así, el plus-de-gozar permite aislar la función del objeto *a* (13 de noviembre de 1968, pp. 18-19).

Esto se va haciendo más complicado. Sujeto y cuerpo en una relación perturbada por efecto del significante, esto hace que el sujeto no puede gozar del cuerpo, sino que es el Otro quien lo goza, esta renuncia a gozar del cuerpo por parte del sujeto es lo que da lugar al objeto *a*. Hasta aquí todo parece tener coherencia, pero para desestabilizar un poco la cuestión

tomemos en cuenta lo que señala Lacan, el 21 de noviembre de 1972: “El hábito ama al monje, porque por eso no son más que uno. Dicho de otra manera, lo que hay bajo el hábito y que llamamos cuerpo, quizá no es más que ese resto que llamo objeto *a*” (p. 14).

¿Acaso acabamos de leer que Lacan señala que el objeto *a* es el cuerpo? Si seguimos a Le Gaufey (2011) podemos conceder que, así como el objeto *a*, el cuerpo no es especular, porque ante el encuentro con el espejo la imagen siempre es parcial (que refute esto quien haya visto su propio corazón), es decir, el cuerpo escapa a una investidura narcisística total, unaria, lo que hace que no sea todo imaginario como se podría creer apresuradamente. Por otro lado, gracias al concepto del goce, podemos ver que el cuerpo tampoco es todo simbólico, sino que hay una relación perturbada entre el cuerpo y el sujeto; por lo que esta relación no es uniana. Finalmente, el cuerpo tampoco es todo real porque está atravesado por el lenguaje, razón por la cual es pulsional y es el objeto causa del deseo. En resumen, es la condición de *no-todo* del cuerpo lo que le da su carácter ectópico.

Ahora, si recordamos la definición de Le Gaufey (2011), donde considera que el objeto *a*, más que un objeto, es un acontecimiento, es decir, un corte, se nos hace más difícil hacer esta equiparación. Recordemos que el corte sucede cuando, al *hacerse ver*, el sujeto encuentra la falta en el Otro, movimiento que produce el deseo y el goce. Anteriormente, habíamos planteado que este es el corte en el cual el sujeto *se* arranca del Otro (recordaremos arrancarle un ego a Dios), pero ahora se hace necesario decir que el sujeto, en lo que *se* sustrae, también arranca un cuerpo.

Es necesario aclarar algo en este momento, no es que el sujeto arranca un cuerpo al Otro, pues si somos consistentes con lo que Foucault y el grafiti señalan, este acto de arrancar no es definitivo. El sujeto, en su caída, no deja de reclamar un cuerpo, pero el Otro, en su incompletud, tampoco renuncia a gozarlo. El cuerpo, al igual que la ciudad, es un territorio en

disputa, pues se encuentra inmerso en relaciones de poder. El cuerpo es un acontecimiento que no deja de acontecer, no es el resultado de un corte, sino que es la constante efectuación del propio corte. El corte no es definitivo, pues el objeto *a* es parcial, conforme se sigue firmando, se sigue cortando.

Habiendo dicho esto, exponemos la sexta conjetura: en el grafiti de firma, como práctica que permite y constata la existencia de un sujeto, ocurre un reclamo por el cuerpo. Así como la ciudad puede ser reclamada por quienes la habitan a través de la práctica del grafiti de firma, el cuerpo puede ser reclamado por el sujeto, pero, en ambos casos, con alcances solamente parciales. El sujeto, al realizar dicho reclamo revela la incompletud del Otro, pero este, aún barrado, no deja de gozar del cuerpo que el sujeto reclama; lo que queda es un resto y ese resto no es de ninguno de los dos, es un territorio en disputa. Sin embargo, esta disputa no tiene final, porque el poder, de acuerdo con Foucault, no descansa, es puro acto. Empero, no basta con hacer un *tag*, se trata de seguir firmando.

vii.v. Una propuesta teatral

El último signo que construimos en la lectura semiótico-litera fue el del grafiti de firma como una propuesta teatral; este signo fue construido con los significantes: *personaje*, *escena*, *obra*, *show*, *grafinovela* y *segundo yo*. De una manera un tanto resumida, a través de la práctica del grafiti de firma se crea un *personaje* que viene a ser un *segundo yo* que permite estar en la *escena* de una *obra* o un *show* que podría llamarse *grafinovela*.

Así, en el presente apartado discutiremos los efectos subjetivos que esta puesta en escena genera. Primeramente, profundizaremos en la posibilidad de singularizar al sujeto que ofrece el ejercicio artístico, en nuestro caso, la producción de grafiti de firma. Posteriormente, realizaremos algunos planteamientos sobre la producción de la obra por parte de quien hace de artista y la relación que esta obra tiene con el objeto *a*.

Primer acto: la singularidad artística

Como señalamos, en la práctica de grafiti de firma, quien firma, al escribir su *tag*, genera un *personaje*; este lleva como nombre el propio *tag*. Dicho *personaje* es quien, en la *escena* del grafiti, interactúa con otros *personajes*, lo que produce distintos conflictos que componen “el *show* de toda la vara” (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021). De acuerdo con Grafitero 1 (16 de mayo del 2021), este *personaje* es inherente al ejercicio artístico de quien realiza grafiti de firma:

Por otro lado, como artista que uno es y que está firmando con un nombre, tiene como un estilo, o como una personalidad, eso hace que ya uno sea como un personaje, por decirlo así, que es el que tiene ese nombre.

Como podemos ver, este *personaje* tiene relación con un estilo propio de la persona que lo produce, lo que evidencia una marca de originalidad, de singularidad. Esto es más claro cuando Grafitero 1 señala que la singularización del *personaje* es tal que: “uno ya reconoce como a ese artista por ese *personaje* y luego viene siendo tan así que por los colores y hasta por los trazos se reconoce a un artista” (15 de abril del 2021). Por lo tanto, no es solo el *personaje* lo que es singular, sino también los colores y los trazos, es decir, el estilo de quien produce grafiti de firma. Esta singularización de quien produce grafiti de firma a través de su estilo remite a lo que propone Lacan con respecto al arte de Joyce:

El Retrato del artista, o más exactamente *Un retrato del artista*, del artista que hay que escribir poniendo allí todo el acento sobre el *el*, que, desde luego, en inglés no es completamente nuestro artículo definido. Pero se puede confiar en Joyce: si él ha dicho *el*, esto es precisamente porque él piensa que, artista, él es el único, que en eso él es singular (18 de noviembre de 1975, p. 17 - 18).

Ahora, si recordamos que tal *personaje* es efecto del *tag* y que lleva el mismo *tag* por nombre, también podríamos pensar que la importancia del nombre, para quien produce grafiti de firma, radica en la singularización que tal nombre hace de quien lo escribe. Este planteamiento es destacado por Grafitero 2 (15 de mayo de 2021) cuando señala:

Yo ya me apoderé de ese nombre, ese nombre es solo mío, ya no hay nadie que lo ponga ni nadie que lo vaya a poner porque si lo va a poner, lo exploto, tanto en la pared y si hay que ir a otro... a otro nivel también, huevón, porque ese es mi nombre, huevón.

Por lo tanto, el grafiti de firma propone que el *personaje*, los colores, los trazos, el estilo y el nombre, son todos elementos que singularizan a quien hace la escritura del grafiti de firma. Algo similar podemos encontrar en el *Seminario El Síntoma*, cuando Lacan propone que Joyce se singulariza con la producción de un nombre a través de su arte:

He centrado la cosa alrededor del nombre, del nombre propio, y he pensado — hagan lo que quieran con este pensamiento — y he pensado que es por quererse un nombre que Joyce ha hecho la compensación de la carencia paterna. Esto es al menos lo que he dicho, porque no podía decir más. Trataré de articular eso de una manera más precisa. Pero “está claro que el arte de Joyce es algo tan particular que el término *síntoma* es precisamente lo que le conviene” (17 de febrero de 1976, p. 7).

Como podemos ver en las palabras de Lacan, lo que singulariza a Joyce es su arte, su obra, es esta la que le da un nombre, la que lo hace singular. En el grafiti de firma la distinción entre la obra y el nombre es más difícil de realizar, pues el grafiti de firma consiste, precisamente, en la escritura del nombre, del *tag*. Esta dificultad para distinguir el nombre de la obra, en la práctica de grafiti de firma, se soluciona cuando proponemos que la obra no es el nombre, es decir, no es un *tag*, sino la escritura constante de este y el *personaje* que a partir de

tal escritura se genera. De una manera más precisa, la obra en el grafiti de firma estaría compuesta por todos los *tags* realizados, por el *personaje* y por el estilo de quien realiza grafiti de firma; es este conjunto que compone la obra lo que singulariza a la persona que produce grafiti de firma.

Por lo tanto, si acordamos que es la obra lo que singulariza a quien la produce, podemos proponer que la práctica del grafiti de firma es también una práctica de singularización. Pero esto no quiere decir que quien firma sea uno con su obra, o, al menos, no totalmente. Esto es señalado por Grafitero 2 (7 de junio del 2021), para quien hay una diferenciación entre el *personaje* creado y quien lo crea, pues este *personaje* “es una vida como paralela a la normal de uno, huevón, que es como para un desestrés de uno, mae, lo que a uno le gusta, un hobby más que todo, porque igual uno tiene la vida de uno”. Un planteamiento similar propone Grafitero 1 (16 de mayo de 2021), quien indica que “siempre hay una separación de la vida personal con el *personaje* que es el artista y es el nombre del que firma”. Es así como podemos entender que la singularización no consiste en hacer de quien produce grafiti de firma uno con su producción, sino en que la producción es lo que lo distingue con respecto al resto.

Segundo acto: escribir el desvanecimiento

La relación entre la obra y quien la produce tiene sus complicaciones, por lo que vamos a ir profundizando en tal relación gradualmente. En este momento queremos señalar cómo la práctica del grafiti de firma conduce a un punto de desvanecimiento subjetivo, por lo que consideramos conveniente destacar lo que señalamos en la primera conjetura, cuando indicamos que el grafiti de firma genera tres existencias: 1) la existencia de lo que ha sido creado, 2) la existencia de quien lo creó y 3) la existencia de quien observa la creación.

Con el significante *personaje* (en el contexto de otros significantes que hacen referencia a una propuesta teatral) podemos señalar que las tres existencias que plantea la actividad del

grafiti de firma también son posiciones subjetivas. Es posible posicionarse como quien firma y como quien observa la firma, pero, por otro lado, también existe la posibilidad de posicionarse como el *personaje* que ha sido creado. Lo interesante es que tales posiciones no se pueden tomar de manera simultánea ni estática; es por esto que el grafiti de firma lleva implícito un reposicionamiento subjetivo constante. Esto está estrechamente vinculado con el hallazgo que hicimos de que no basta con hacer una firma, sino que se trata de seguir firmando. Como este tema ha sido tantas veces señalado, procederemos a reforzar la propuesta de la escritura de la firma como un ejercicio constante mediante la exposición de dos casos que desembocan en la noción foucaultiana de la escritura como una forma de desvanecimiento subjetivo.

El primer caso es que Joyce no solo escribió *Retrato de un artista*, también produjo *Ulisses*, *Stephen Hero*, *Finnegan's wake*, entre otros textos. Esto quiere decir que no es una sola producción la que singulariza a Joyce, sino el ejercicio entero de su escritura. Por lo tanto, no estaría de más decir que su escritura, como un todo, es, precisamente, su obra, la cual no se detuvo sino hasta la muerte de Joyce. Sin embargo, a pesar de la muerte de Joyce, su obra no ha muerto, puesto que aún se conserva y se lee; lo que hace que *algo* de Joyce aún perdure.

Esta posibilidad de la obra de extenderse más allá de quien la produjo nos conduce al segundo caso. Cuando se le pregunta a Grafitero 2 (7 de junio del 2021), si una vez que él muera, su *segundo yo*, producto del *tag*, seguirá vivo, este responde: “totalmente, ese nunca, mae... no va a parar, huevón, él va a estar ahí”, más adelante señala: “el grafiti, mae, no para, como estamos hablando, ¿verdad?, y, diay, aunque uno muera, mae, ahí las firmas van a seguir en la calle, mae, va a costar demasiado que tapen todas digamos, ¿verdad?”.

Así, tanto en el caso de Joyce como en el de Grafitero 2, podemos entender que la escritura, la producción de la obra, ofrece una extensión de *algo* de quien la produce más allá de los límites que plantea la muerte física. Esto ayuda a comprender la escritura como ejercicio

constante, pues la escritura queda revelada, ahora más que antes, como una producción y constatación de la existencia de alguien que se ve interpelado por el límite de su propia muerte. Sin embargo, aquí es necesario destacar que ese *algo* que perdura es meramente parcial, ya que no es que Joyce o Grafitero 2 se extiendan más allá de sus propias muertes, sino que tan solo dejan algo de sí en sus obras, o, más exactamente, la obra viene a ser ese algo de sí que deja quien la produce.

Como vemos, la producción de la obra tiene una marca de fatalidad, puesto que por más que alguien produzca, su obra no le va a salvar de su muerte. Esto nos lleva al planteamiento de Foucault con respecto a la relación autor/obra. Para Foucault (2010) el autor se constituye a partir de la obra: “me he limitado al autor entendido como autor de un texto de un libro o de una obra cuya producción podemos atribuirle legítimamente” (p. 30); sin embargo, a esto hay que agregar que la obra, a la vez que da origen a un autor, también tiene otra función terrible, asesinarlo:

Nuestra cultura ha metamorfoseado ese tema del relato o de la escritura hechos para conjurar la muerte; la escritura está ahora ligada al sacrificio, al sacrificio incluso de la vida; borradura voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, ya que se cumple en la existencia misma del autor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de asesinar a su autor (Foucault, 2010, pp. 12 - 13).

Esta propuesta foucaultiana de que la obra a la vez que produce, asesina al autor, nos hace reforzar la idea de que lo que perdura es la obra (en los dos casos previamente expuestos: los textos de Joyce y las firmas de Grafitero 2). Ahora, también es necesario destacar que cuando Foucault (2010) señala que la obra mata al autor, no se refiere a que la obra mata a la

persona, sino a la función subjetiva que tal persona toma al escribir. Dicha función es lo que Foucault propone como función-autor.

Así, una vez que se produce una obra, quien la produjo ya no se encuentra más en la función-autor. Esta muerte de la función-autor es lo que conduce a producir una obra nueva y así sucesivamente; condición que asemeja a la figura del uróboros. Es por esto que Foucault (2010) propone la escritura como un ejercicio que produce el desvanecimiento del sujeto que escribe:

En la escritura no funciona la manifestación o la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje, se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer (p. 12).

Por lo tanto, el planteamiento de que la producción de la obra tiene una relación de causa y efecto con el autor (puesto que la obra lo constituye en el mismo momento en el que lo asesina) es lo que reafirma la escritura como práctica de desvanecimiento subjetivo. Esto es sumamente valioso para nuestra investigación, pues el desvanecimiento es, precisamente, la condición de la existencia del sujeto según Lacan, a recordar, el sujeto evanescente, el sujeto *fading*.

En la práctica del grafiti de firma, la obra (que viene a ser tanto la escritura del *tag* como el *personaje*) tiene esa relación de causa y efecto con respecto al autor, pues quien produce grafiti de firma *se produce*, a la vez que encuentra su propio desvanecimiento en el mismo acto de la escritura de su *tag*. Si recordamos las tres existencias efecto del *tag*, quien hace un *tag*, una vez que lo escribe, deja de ser quien firma para posicionarse como quien observa o como el personaje que crea mediante la firma. Este reposicionamiento impulsa a firmar nuevamente, puesto que de esa forma asegura la continuación de esas tres existencias: si deja de firmar, ya

no es más quien firma; si deja de firmar, el personaje se extingue; si deja de firmar, es solo quien observa y en esa posición ya nada lo singulariza.

Por lo tanto, nuestro planteamiento de que no basta con hacer un tag, sino que se trata de seguir firmando, da fe de que en la escritura del grafiti de firma hay un acceso a ese punto de desvanecimiento subjetivo, condición misma del sujeto lacaniano. Así, con lo expuesto hasta aquí, podemos volver a señalar que en la práctica del *tagging* hay una posibilidad de que quien firma devenga sujeto a través del ejercicio constante de su escritura, es decir, a través de la producción de su obra.

Tercer acto: la obra y el objeto *a*

Con los argumentos que señalamos para reforzar la idea de la escritura como un ejercicio constante, podemos también observar, que, tras la muerte de la persona que asumió la función-autor, lo que queda es la obra. Una vez que fallece quien produce la obra, esta se convierte en su legado. Por lo tanto, quien produce la obra no es uno con ella, la obra es, tan solo, algo que constata la existencia de quien la produjo; pues si bien la obra asesina al autor, deja también un cadáver.

Si a esto le sumamos que, para Foucault (2010), el autor y la obra se encuentran en una relación mediada por terceros, puesto que no todo lo que escribe un autor es obra ni toda obra es atribuida a un autor, lo que hace que intervengan cánones que definen qué es y qué no es una obra y a cuál autor, como categoría, le corresponde esa determinada obra, podemos vincular esta relación autor/obra con lo que habíamos señalado antes respecto al goce: sujeto y objeto *a* en una relación perturbada por el Otro.

En este punto de la investigación, vamos a proponer que el objeto *a* viene a ser también la obra de quien ejerce la función de artista; algo que Lacan, a propósito de Joyce, ya había

señalado: “ahí está el artesano, el artesano en tanto que, por la conjunción de dos significantes, es capaz de producir lo que recién he llamado el objeto *a* minúscula” (18 de noviembre de 1975, p. 33).

Si bien es cierto que en estas conjeturas se ha hecho un uso bastante extenso del objeto *a*, podemos justificarnos en que es el propio Lacan el que permite que esto suceda. Vamos aclarando, primeramente, hicimos mención del objeto *a* como el objeto en el cual el sujeto se desdobla para *hacerse ver*. Siguiendo a Le Gaufey (2011), mencionamos que este objeto viene a ser más que todo un corte; este estatuto de corte es lo que señala que el objeto *a*, más que un objeto, sea un acontecimiento. Posteriormente, como hizo Lacan en el *Seminario Aún*, mencionamos que el objeto *a* es el cuerpo, lo que no impide que siga siendo un acontecimiento, puesto que, a causa del lenguaje, sujeto y cuerpo están en una relación perturbada; esto hace del cuerpo un territorio en constante disputa. Ahora, planteamos que el objeto *a* es también la obra de un autor, algo que ya Lacan en el *Seminario El Síntoma* propuso.

Equiparar cuerpo y obra, mediante el concepto de objeto *a*, no sería muy descabellado, pues podemos decir que en ambos casos el sujeto se *hace ver*. A la vez, la obra y el cuerpo son parciales, puesto que no pertenecen enteramente a nadie en particular, ya que están mediados por el Otro. De igual forma, tanto el cuerpo como la obra son cortes, son acontecimientos que no dejan de acontecer, pues ambos se siguen produciendo hasta la irremediable muerte de quien los produce; lo que vuelve a traer a colación la característica de lo parcial del objeto *a*, pues la obra nunca está completa.

Siguiendo esta línea, si el objeto *a* es el objeto causa de deseo y el plus-de-gozar, podemos pensar que este objeto, a la vez que tiende a la creación, tiende a la destrucción. Esto atañe a la obra, pues cuando la obra se produce, esta se vuelve contra su autor, lo que conduce a realizar una producción más. Por otro lado, el cuerpo también se dirige hacia la muerte, pero

también permite un intervalo donde el sujeto, si desea, puede hacer otras cosas, como intentar extenderse un tanto más de sus límites corporales. Es así como proponemos que quien produce una obra en el mismo acto produce otro cuerpo.

Aquí cabe preguntar, ¿este cuerpo, que viene a ser la obra, prolonga la existencia evanescente del sujeto que la produjo? Si estamos de acuerdo con el planteamiento de Foucault (2010) de que la obra mata al autor, tendríamos que responder negativamente a tal pregunta. Como dijimos, el sujeto no es uno con su obra, sino que la obra es tan solo un pedazo de sí que el sujeto produce en su constante desvanecimiento. Por lo tanto, la obra tan solo constata la existencia de un sujeto, pero no extiende la existencia de este sujeto más allá de su propia muerte, pues la muerte siempre se impone como el límite último de las posibilidades subjetivas.

Ahora, ¿qué clase de cuerpo es este que produce quien realiza grafiti de firma y que toma materialidad en las paredes, en los muros de la ciudad y que de vez en cuando es encarnado por quien lo crea? Difícil de responder, solo podemos asegurar que este cuerpo también es parcial y que su duración también está marcada por lo efímero. Además, deja la sensación de que es un cuerpo meramente del lenguaje, diferente a cualquier concepción de organismo biológico.

Finalmente, ¿podríamos decir que quien hace de artista a través de su obra produce un cuerpo para el Otro?, o, por el contrario, ¿se produce otro cuerpo por un exceso de Otro? Podríamos pensar que ambas preguntas no son excluyentes, pues la parcialidad del objeto *a* indica que ese otro cuerpo, que es la obra, pertenece a ambos y a ninguno a la vez. Así, la obra es un cuerpo que el sujeto produce, pero un cuerpo que tampoco llega a ser propio del sujeto.

Por el momento, solo queda señalar la séptima conjetura: la escritura del grafiti de firma como práctica de producción subjetiva conduce al desvanecimiento del sujeto, quien para

sostenerse de alguna forma no deja de firmar, lo que da como resultado la construcción de un cuerpo que lo singulariza. Este cuerpo es la obra en la cual quien firma *se hace ver* y esta obra no consta de una única firma, sino que es se trata de la propia actividad del grafiti de firma, es decir, de la escritura ad infinitum del *tag*. Una vez más, no basta con firmar, se trata de seguir firmando.

vii.vi. Posibilidades de acceder a la sociedad: la práctica del grafiti y el cuidado de sí

Si tomamos en cuenta lo expuesto en la lectura filológico-referencial, recordaremos que el grafiti actual, aquel que nació en el seno de la cultura *hip-hop*, surgió en las zonas más empobrecidas de las grandes ciudades de Estados Unidos, donde fue practicado, principalmente, por adolescentes afrodescendientes o de origen latino. Poblaciones sistemáticamente excluidas por las políticas estatales y económicas.

Durante la década de los 80's, con el auge que el grafiti tuvo en la industria del arte, pensar en una posibilidad de sobresalir fuera de la comunidad del grafiti y, de paso, lucrar con este movimiento, no era algo descabellado. Artistas como Lee Quiñones y Jean Michael Basquiat son dos ejemplos de personas productoras de grafiti que lograron colocar su trabajo en diversos museos de arte alrededor del mundo.

Por lo tanto, en este apartado planteamos que la resistencia subjetiva también implica generar posibilidades de acceso a la sociedad y de sostenimiento económico. Este tema lo relacionamos con el concepto de cuidado de sí que propone Foucault.

Reconocimiento social

El reconocimiento social de las personas externas a la comunidad del grafiti también es una de las posibilidades que ofrece esta actividad. Para Grafitero 2 (15 de mayo de 2021), el grafiti permite generar una relación de respeto entre las personas que lo producen y las personas

que lo observan en la calle: “el grafiti, mae, la chusma, la chusma, así, respeta demasiado el grafiti, ya cuando saben que usted hace grafiti usted como que, *¡puf!*, ya es otra vara”. Sobre este mismo tema expone:

Es algo, mae, que digamos, mae, si un gueto no tiene grafiti, mae, es raro, mae, entonces yo, que me pase a este, mae, yo les estoy tirando fuerte, parejo. Ya empiezo a conocer a la gente de aquí y me dicen: “uy, mae, qué bueno, sí con razón yo he visto *bombas* y *tags* y todo eso que antes no había aquí, huevón” y más bien me chotean, *¡puf!*, mae, “qué tuanis, mae” y me llevo muy bien con la gente, mae (Grafitero 2, 15 de mayo de 2021).

Como podemos ver en palabras de Grafitero 2 (15 de mayo de 2021), el grafiti le ha funcionado para hacer lazo con las personas con las que convive en el barrio. Esto indica que a través del grafiti es posible generar una especie de vínculo, un vínculo que no es exclusivo entre personas que producen grafiti y sus pares, sino que se puede extender a otras poblaciones de la sociedad. Esto guarda relación con lo planteado por Foucault (1999) cuando menciona que “el cuidado de sí vuelve capaz de ocupar, en la ciudad, en la comunidad o en las relaciones interindividuales, el lugar que conviene -sea para ejercer una magistratura o para tener relaciones de amistad” (p. 399).

A la vez, de acuerdo con Foucault (1999) el cuidado de sí “es ético en sí mismo; pero implica relaciones complejas con los otros, en la medida que este ethos de la libertad es también una manera de cuidar de los otros” (p. 399). Esta posibilidad de cuidar de las otras personas, desde la actividad del grafiti, se puede apreciar en la siguiente cita de Grafitero 2 (15 de mayo de 2021):

Tratar de dejarlo mejor que como lo encontré, eso me gusta mucho, mae, que yo llego y, mae, he pintado en todos lados, en guetos así, súper bravos y, mae, he llegado y son un basurero, mae, y al final, mae, trato y *¡fun!*, recojo botellas, recojo cochinas, mae, y lo dejo un poquito mejor, mae. Y la misma gente, mae, queda súper agradecida. He estado así, en guetos súper bravos, mae, que la misma gente, gente normal, la chusma, todo el mundo, mae, *¡puf!*, mis respetos, más bien me apoyan y todo.

Por lo tanto, con lo expuesto hasta aquí, a partir de las palabras de Grafitero 2 y tomando en cuenta el concepto de cuidado de sí que propone Foucault; se hace lícito plantear que a través de la práctica del grafiti de firma es posible construir un lugar dentro de la sociedad, un lugar desde donde se pueden entablar relaciones con otras personas de la comunidad y desde donde se puede cuidar de esta. Lo paradójico es que este acceso a la sociedad ocurre desde una actividad que es considerada ilegal, un tema que profundizaremos en la discusión.

Por ahora, pasaremos al siguiente apartado, ya que, así como existen posibilidades de tener un lugar en la sociedad desde la producción grafiti, también es posible gestar posibilidades de sostenimiento económico. Veamos esto a continuación.

Sostén económico

Si bien es cierto que en Costa Rica el grafiti no ha tenido las repercusiones que tuvo en Nueva York y en Europa, en las entrevistas con Grafitero 2, los significantes *policía*, *vandal* y *bonita(s)*, hacen referencia a la posibilidad que tiene el grafiti de ser valorado económicamente, de convertir el grafiti en un producto de intercambio mercantil. Aunque aquí es necesario destacar que el tipo de grafiti que puede alcanzar estos fines no es el propio del grafiti de firma, sino que va más en la línea de las *piezas*; sin embargo, al igual que con Quiñones y Basquiat, “el *vandal* es donde todo empieza” (Grafitero 2, 7 de junio del 2021). Veamos esto con más detalle en las palabras de Grafitero 2:

El *vandal*, ahí es donde uno empieza y empieza a conocer gente del mismo medio, ¿verdad?, uno va y sale ¡pun! y pinta por allá, ya la otra gente lo ve y dice: “ah, mae, ¡pun! vamos a pintar un día”, entonces ahí, como en el *vandal* es donde todo empieza. Ya después la gente cuando ya lo ve a uno o en las mismas redes sociales ya le hablan por aparte a uno y le preguntan si uno puede hacer alguna cosa y, diay, uno verá si lo hace o no (7 de junio del 2021).

El recorrido en el grafiti de firma de Grafitero 2 y su interés particular por mejorar sus habilidades y producir cada vez grafiti más elaborado, lo ha llevado a realizar producciones de manera remunerada. Esto hace pensar en el cuidado de sí “como un recurso potencial para construir modalidades de práctica subjetiva y estilos de vida personal nuevos que permitan a un individuo resistir o incluso escapar a las determinaciones sociales” (Halperin, 2007, p. 99). Aquí es importante destacar que a partir de la resistencia subjetiva se pueden construir, incluso, formas de sostenimiento económico que se apartan de aquellas formas estipuladas por el sistema hegemónico.

Así, a lo largo de su trayectoria realizando grafiti, Grafitero 2 ha dejado sus obras en numerosos locales comerciales que se lo han solicitado. Estos locales incluyen carnicerías, barberías, verdulerías, talleres mecánicos, entre otros. Es interesante destacar que, en palabras de Grafitero 2 (7 de junio del 2021), todo comenzó con una lata:

Cuando la gente ya lo veía a uno con lata, les llamaba mucho la atención, decían “mae, tal vez me pueda hacer un muñequito o unas letras en el local” y claro, vámonos, cobraba súper barato y, diay, ahí empecé como a agarrar mañas y ver que de lo que uno ya había invertido tanto se podía sacar también.

Este tipo de exposición y de posibilidades de sostén económico que le ha traído el grafiti, le ha permitido a Grafitero 2 aprender y adquirir experiencias sobre temas que desconocía, como lo es el trato con clientes y calcular la plusvalía, entre otros elementos que solo el intercambio comercial puede enseñar. Aquí conviene recordar que “el cuidado de sí implica también la relación con el otro en la medida que, para cuidar bien de sí, hay que escuchar las lecciones de un maestro” (Foucault, 1999, p. 399). Un ejemplo de estos aprendizajes se puede observar cuando narra una mala pasada que tuvo con un cliente, quien se rehusó a pagar el total de los costos del trabajo una vez finalizado este; veámoslo en palabras de Grafitero 2 (7 de junio del 2021):

Y, diay, nos quedó debiendo una teja, entonces no... no... diay, la verdad no ganamos, así como mucho efectivo ni nada, pero, diay, por lo menos se aprendió bastante y aprendió uno más a lidiar con clientes y cosas que la calle a veces no lo prepara para eso, entonces solo llegándole a los trabajos va aprendiendo uno, como dicen, agarrando... agarrando espuela, ¿verdad?

Ahora, si bien es cierto que estos trabajos no son tan constantes como para poder sostener su economía exclusivamente mediante la práctica del grafiti, han sido lo suficientemente valiosos como para pensar que el grafiti puede convertirse en una posibilidad de sustento económico real. En palabras de Grafitero 2 (15 de mayo de 2021), esa es justamente su meta: “si se pudiera más adelante vivir de eso, total, cien por ciento, sería un éxito, huevón, y esa es mi meta y eso es para lo que voy, tengo mucha ambición de salir adelante solo con eso”.

A la vez, es necesario destacar que este tipo de trabajo remunerado, que es posible construir desde el grafiti, subvierte los valores capitalistas en cuanto subjetiviza el trabajo y la plusvalía pertenece a quien pone la fuerza y no el capital. Esto es destacado por Grafitero 1 (16

de mayo del 2021), quien, en el momento cuando se le preguntó sobre la posibilidad de realizar un grafiti por encargo, señala: “uno no es un robot, tiene que hacer todo el trabajo con sus manos y los movimientos salen desde adentro siempre, incluso aunque haya que hacer algo que ya esté hecho, diay, hay que hacer un esfuerzo por hacerlo”. Este planteamiento va de la mano con lo señalado por Foucault (2002) cuando indica:

Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido (p. 32 y 33).

Por lo tanto, con lo expuesto en este apartado, finalizamos con nuestra octava conjetura: el grafiti de firma permite construir un lugar dentro de la sociedad desde la resistencia subjetiva, lo que subvierte imposiciones hegemónicas como el marco jurídico-legal y el empleo capitalista. Primeramente, existe la posibilidad de tener un lugar dentro de la sociedad a partir de la práctica del grafiti, segundo, es posible llegar a generar ingresos económicos a partir de esta práctica. Aun cuando no es con el grafiti de firma propiamente que se pueden mercantilizar las producciones propias, es a través de la práctica de grafiti de firma que se adquiere la experiencia y que se gana cierto tipo de reconocimiento, el suficiente reconocimiento para tener un lugar dentro de la sociedad y pensar en producir ingresos económicos mediante la mercantilización de otros tipos de grafiti como las *piezas*.

vii.vii. Conclusiones de la lectura psicoanalítico-conjetural

En la práctica del grafiti de firma se produce y se constata la existencia de un sujeto. Esto lo hemos podido conjeturar a partir del acto de *nombrarse*, acto que es inherente a la actividad del grafiti de firma. Así como, durante el Renacimiento, quienes fungían como artistas reclamaban, mediante su firma, la autoría de su obra y se deslindaban de la figura de Dios, en el grafiti, a través de la creación de un nombre y de la reproducción ad infinitum de este, quien firma hace un movimiento por arrancarse del Otro.

Proponemos que el *tag* es un nombre que posibilita la producción de un sujeto, lo que nos hace conjeturar que el *tag* viene a ser un significante en el sentido más estricto del término, es decir, algo que representa a un sujeto. De igual forma que afirmamos que el sujeto es efecto del significante, podemos decir que sin *tag* no habría sujeto en el grafiti. A la vez, conviene destacar que la representación que un significante hace de un sujeto no ocurre de manera total; esta no identificación con el significante hace que el grafiti de firma sea, específicamente, una práctica de existencia y no de esencia.

Continuando con el puente que construimos entre la propuesta de subjetividad en el grafiti de firma y la historieta lacaniana de *los desfiladeros de la demanda*, señalamos que, a través de la escritura del *tag*, el sujeto *se hace ver* y es con este movimiento donde *se* causa un corte en el Otro. A través de la escritura del *tag* se produce un desdoblamiento, pues el sujeto se posiciona como objeto sin perder su calidad de sujeto. Este desdoblamiento atrae la mirada del Otro, lo que, de manera inherente, revela su falta, pues este Otro se demuestra, a su vez, como deseante. En suma, lo que proponemos es que este acto de *hacerse ver* y de efectuar un corte en el Otro remite al concepto de objeto *a*. Por lo tanto, con lo concluido hasta aquí, podemos proponer que, con la escritura del *tag*, se produce, en el mismo acto, el sujeto y el objeto *a*.

El planteamiento anterior nos lleva a proponer, a su vez, que en el grafiti de firma se juega algo del goce y del deseo del sujeto. La consigna del *getting up*, entendida como la escritura ad infinitum del *tag*, es decir, escribir este por todas partes, plantea un inalcanzable, pues por más que se firme, es imposible firmar en todos los lugares. Esto asemeja al deseo, ya que la satisfacción de este es también inalcanzable, puesto que no hay objeto que lo colme. Sin embargo, lo paradójico es que tal falta de objeto con el cual satisfacerse es, precisamente, lo que causa que se siga deseando. Esto es muy similar al *getting up*, pues cada *tag* conduce a otro *tag*. A la vez, la insatisfacción que plantea lo inalcanzable también genera sufrimiento, lo que recuerda que el objeto *a* no solo causa el deseo, sino que también hace al sujeto, sujeto del goce.

Desde un punto de vista que apunte más detalladamente a la realidad social, la práctica del grafiti de firma es una forma de reclamar el derecho a la ciudad. A través del tránsito en la madrugada y la apropiación de los territorios es posible subvertir el dispositivo de la ciudad tal y como ha sido planteado por las élites políticas y económicas; esto indica que ejercer el derecho a la ciudad no está exento de riesgos y represalias. Esto evidencia que la práctica del grafiti de firma es un ejercicio del poder que hace de los no lugares, lugares; que tiene la posibilidad de resignificar los distintos territorios sobre los que cada firma es escrita.

De manera análoga a lo que sucede con la ciudad, a través de la práctica del grafiti de firma también es posible que el sujeto reclame un cuerpo. Aquí señalamos que el objeto *a* es también definido por Lacan como el cuerpo con el cual el sujeto se encuentra en una relación perturbada por el goce del Otro. Por lo tanto, el cuerpo, como aquello de lo que el Otro goza, es también un territorio en disputa. El sujeto, al *nombrarse*, al *hacerse ver*, alcanza cierta emancipación con respecto al Otro, sin embargo, tal emancipación, así como la conquista de un cuerpo, solo tiene alcances parciales.

Por lo expuesto anteriormente, es necesario señalar que, devenir sujeto y apropiarse de un cuerpo, no es un acontecimiento definitivo, sino que es un ejercicio constante, como hemos recalcado tantas veces: no se trata de firmar, sino de seguir firmando. Esto mismo está vinculado con la relación obra y autor, pues la obra es aquello que hace al autor al mismo tiempo que lo deshace; por eso el sujeto, similar al autor y a quien produce grafiti de firma, se encuentra en constante desvanecimiento. Así, el grafiti de firma es entendido como una posibilidad de encontrar el punto de desvanecimiento subjetivo, punto donde se efectúa un corte en el cual el sujeto no deja de desaparecer.

Aquí se hace necesario destacar que la obra de un autor no es un *tag*, no es un texto, sino que es el conjunto de las producciones que se asocian a un autor. Esto nos hizo proponer la obra como un cuerpo alternativo en el cual quien la produce puede asegurarse dejar una huella más extensa de lo que su cuerpo de carne y hueso permite. Por lo tanto, la obra es más similar a un cuerpo del lenguaje que a un cuerpo entendido desde lo anatómico. Esta obra también fue propuesta como objeto *a*, debido a la posibilidad que ofrece a un sujeto para hacerse ver, además de su estatuto de corte, de causa de deseo y de plus-de-gozar.

Finalmente, el grafiti de firma es también una práctica de cuidado de sí. Mediante esta actividad es posible que quien firma construya un lugar dentro de la sociedad que le permita el intercambio con las demás personas que conforman la comunidad. Igualmente, a través del grafiti de firma es factible construir una posibilidad de sostenimiento económico que subvierta el empleo tal y como se configura en el capitalismo. Esto indica que desde la actividad del grafiti de firma es posible plantear resistencia a las imposiciones estructurales que parecen ser determinantes.

VIII. DISCUSIÓN

viii.i. Algunas articulaciones entre el psicoanálisis y el grafiti de firma

Todo el recorrido de esta investigación y de manera más específica, durante la construcción de las conjeturas, desembocó en dos preguntas respecto al concepto de Otro, estas fueron: 1) ¿existe el Otro? y 2) el Otro, existente o no, ¿está barrado? Para intentar responder a estas preguntas fue necesario profundizar en los *Seminarios* de Lacan, una tarea que excedió lo que teníamos estipulado en el marco teórico, puesto que estas interrogantes no fueron planteadas a priori, sino que surgieron en el desarrollo de la investigación. Por lo tanto, el presente apartado lleva una cuota extensa de citas, pero estas son completamente necesarias para poder plantear nuestros hallazgos.

Leyendo textos de Lacan, Allouch y Le Gaufey, encontramos que el estatuto sobre la existencia del Otro es un tema delicado; hay quienes profesan su inexistencia, otros no se apresuran a hacer tal afirmación. Por lo tanto, en este apartado ofreceremos, de manera cronológica, distintas citas sobre el Otro y el problema de su (in)existencia en los seminarios de Lacan, para luego proponer algunas articulaciones entre la producción de la subjetividad en el grafiti de firma y en el psicoanálisis.

La (in)existencia del Otro

En el primer seminario de Lacan no fue posible encontrar referencias al Otro en mayúscula, por lo que comenzaremos por el *Seminario El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, en el capítulo, convenientemente llamado, *Introducción del gran Otro*. Para Lacan “hay que distinguir, por lo menos, dos *otros*: uno con una *A* mayúscula, y otro con una *a* minúscula que es el yo. En la función de la palabra de quien se trata es del *Otro*.” (25 de mayo de 1955, p. 355). Prosigue: “dicho en otros términos, el lenguaje sirve tanto para fundarnos en el Otro como para impedirnos radicalmente comprenderlo. Y de esto

precisamente se trata en la experiencia analítica” (p. 367). Para Lacan, en los comienzos de sus seminarios:

Se trata de que el sujeto se entere de lo que dice, de lo que habla desde ahí, *S*, y para ello, se percate del carácter fundamentalmente imaginario de lo que se dice a partir de ahí, cuando es evocado el Otro absoluto, trascendente, que hay en el lenguaje cada vez que una palabra intenta ser emitida (8 de junio de 1955, p. 400).

Hasta este momento tenemos que hay dos Otros, uno con *A* mayúscula y otro con *a* minúscula; el Otro con *A* mayúscula es el que nos interesa, este aparece relacionado con el lenguaje y la palabra, pero todavía no precisamos una definición o una función del Otro. En el seminario siguiente, *Las Psicosis*, Lacan, el 31 de mayo de 1956, precisa un poco más a este Otro, además de que lo dota de cierta existencia:

el Otro absoluto, es aquel al que nos dirigimos más allá de ese semejante, aquel que estamos obligados a admitir más allá de la relación de espejismo, aquel que frente a nosotros acepta o rechaza, aquel que en ocasiones nos engaña, del que nunca podemos saber si no nos engaña, aquel a quien siempre nos dirigimos. Su existencia es tal que el hecho de dirigirse a él, de tener un lenguaje con él, es más importante que todo lo que puede estar en juego entre él y nosotros (p. 362).

Por lo tanto, destaquemos que el Otro en ocasiones nos engaña, esto nos va a servir más adelante; además, destaquemos que el Otro es posicionado como aquel al que siempre se dirige el sujeto cuando habla. Unas semanas después, precisamente el 22 de junio de 1956, Lacan señala: “el Otro debe ser considerado primero como un lugar, el lugar donde se constituye la palabra” (p. 391). Entonces el Otro es el lugar de donde viene la palabra, a la vez que es aquel hacia el cual se dirige quien habla; parece que en ambos casos podemos aceptar que el Otro es

un lugar. Esto se reafirma cuando Lacan indica, casi tres años después, que “el cruce entre la intención de la demanda y la cadena significativa se realiza por primera vez en el punto A, que hemos definido como el gran Otro, en calidad de lugar de verdad” (8 de abril de 1959, p. 326).

Ese mismo día señala:

La A mayúscula tachada significa lo siguiente: en A -que es, no un ser, sino el lugar de la palabra, el lugar donde yace, en forma desplegada o en forma plegada, el conjunto del sistema de los significantes, es decir, de un lenguaje- falta algo. Lo que allí falta no puede ser más que un significante; por eso la S. El significante que falta en el nivel del Otro: tal es su fórmula que da su valor más radical al S(A) (p. 331).

Así, con lo que hemos visto, el Otro sigue siendo el lugar de la palabra, pero ahora le sumamos que también es el lugar la verdad; a la vez, es un lugar donde falta un significante, una falta que hace caer una barra sobre el Otro y pasar de A, a \bar{A} . Esta falta es tan importante que Lacan la llega a considerar “el gran secreto del psicoanálisis. El gran secreto es: no hay Otro del Otro” (8 de abril de 1959, p. 331). Ya aquí podemos ver que *no hay Otro del Otro*, por lo cual no hay intersubjetividad. Ese significante que falta en el Otro simplemente no está, es pura falta. Aquí hay que destacar que, esta falta, como ya sabemos, toca al sujeto, pues tal falta vendría a ser la del significante que lo signifique:

La cuestión se basa por entero en lo que ocurre en el Otro, en la medida en que éste es para el sujeto el lugar de su deseo. Ahora bien, en el Otro, en ese discurso del Otro que es el inconsciente, algo falta al sujeto. Lo retomaremos en seguida, lo retomaremos tantas veces como haga falta, lo retomaremos hasta el final.

Por la estructura misma que instaura la relación del sujeto con el Otro en calidad de lugar de la palabra, algo falta en el nivel del Otro. Lo que allí falta es precisamente

lo que permitiría al sujeto identificarse como el sujeto del discurso que él sostiene. Por el contrario, en la medida en que ese discurso es el discurso del inconsciente, el sujeto desaparece en él (Lacan, 13 de mayo de 1959, p. 406).

Destaquemos, el Otro continúa siendo el lugar de la palabra, agregamos que también es el lugar del deseo del sujeto. Seguidamente, es importante señalar que Lacan, en la misma cita, define al inconsciente como el discurso del Otro, a la vez, enfatiza que algo le falta a este discurso, y lo que falta, es aquello que permitiría al sujeto identificarse como el sujeto de su discurso. Avancemos en esto:

El sujeto mismo se encuentra marcado por esa insuficiencia, por esa no garantía en el nivel de la verdad del Otro. Y por eso habrá de instituir lo que ya hemos intentado abordar recién bajo la forma de su génesis, a saber, *a* minúscula. Ambos términos, la *S* tachada y la *a* minúscula, se enfrentan en el cuarto nivel del esquema (Lacan, 13 de mayo de 1959, p. 412).

Aquí confirmamos un giro, pues el Otro es el lugar de la verdad, pero esta verdad no tiene garantía (podemos ir pensando que no hay verdad), puesto que no hay Otro del Otro. La falta en el Otro hace que el sujeto no se pueda sostener, por lo que echa mano del objeto *a* como aquello que lo viene a *acompañar* en la escritura del fantasma:

Lo que denominamos *a* minúscula es el objeto del deseo, sin duda, pero a condición de aclarar bien que, sin embargo, no se ajusta al deseo. Entra en juego en un complejo que denominamos *fantasma*. En ese objeto, el sujeto encuentra su soporte en el momento en que se desvanece ante la carencia del significante que responda por su lugar de sujeto en el nivel del Otro (Lacan, 20 de mayo de 1959, p. 418).

Con lo expuesto hasta este momento podemos ver que, en la década de los 50's, el Otro se mantuvo como el lugar de la palabra; el lugar de la verdad, aunque una verdad sin garantía a causa de la falta del significante que acoja al sujeto como el sujeto del discurso del inconsciente. Esta falta del significante que acoja al sujeto conduce a la evanescencia y a la escritura del fantasma, este definido como “ese enfrentamiento perpetuo entre la S tachada y la *a* minúscula” (Lacan, 20 de mayo de 1959, p. 418).

A comienzos de la década de los 60's, el Otro no pierde su cualidad de ser un lugar, pero se acerca a la noción de un sujeto supuesto saber: “el Otro es el vertedero de los representantes representativos de esa suposición de saber, y es esto que nosotros llamamos el inconsciente, en tanto que el sujeto se ha perdido él mismo en esa suposición de saber” (Lacan, 15 de noviembre de 1961, p. 20). Aquí ya no parece ser que el discurso del Otro es el inconsciente, sino que el Otro es el propio inconsciente. A la vez, podemos notar que el inconsciente viene a ser un lugar en donde el sujeto se pierde. Mantengamos esto a la vista. Para 1967 el Otro sigue siendo el lugar de la palabra, sin embargo, el propio Lacan comienza a problematizar la existencia del Otro, pues tal existencia solo tendría lugar en el lenguaje,

Definir al Otro como *lugar de la palabra*, es decir que no es ninguna otra cosa que el lugar donde el aserto se plantea como verídico. Es decir, al mismo tiempo, que *no tiene ninguna otra especie de existencia*. Pero, como decirlo es todavía apelar a *él* para situar esta verdad, es hacerlo volver a surgir cada vez que yo hablo. Y es por esto que este decir: “que no tiene ninguna especie de existencia”, yo no lo puedo *decir*, pero lo puedo *escribir* (18 de enero de 1967, p. 7).

Aquí es necesario resaltar dos cosas: 1) la frase *ninguna otra especie de existencia* y 2) la posibilidad de una escritura sobre la no existencia del Otro. Con el primer punto, parece que alguna existencia ha de tener el Otro, puesto que ese *otra* que destacamos sugiere que hay una,

a saber, la existencia que el lenguaje confiere. Esto recuerda lo señalado por Le Gaufey cuando señala que tal inexistencia es “un gesto enunciativo que Lacan sabe pertinentemente que implica una paradoja, puesto que el simple hecho de afirmar brinda al objeto de la afirmación el mínimo de existencia que el lenguaje confiere a todo aquello que lleva al decir” (2007, p. 51). Destaquemos el aspecto paradójico de la inexistencia en el lenguaje, es decir, un movimiento discursivo que proporciona el mínimo de existencia a lo que se dice inexistente. Esto puede relacionarse con lo que Allouch (2013) señala cuando menciona que: “Lacan terminará diciendo que el Otro no se sostiene sino porque él lo dijo, y que por lo tanto ni siquiera es un concepto” (p. 84). Es interesante que algo se sostenga solo por ser enunciado, y, lo que es más interesante, es que eso que se enuncia cause tanto alboroto.

El 25 de enero de 1967, Lacan complica un poco más las cosas situando a la sexualidad como una defensa ante la inexistencia del Otro: “la sexualidad, tal como es vivida, tal como opera, es, a este respecto, algo fundamentalmente — en todo lo que localizamos en nuestra experiencia analítica — algo que representa un *defenderse de dar curso a esta verdad: que no hay Otro*” (p. 4). La sexualidad como algo que representa una defensa a la verdad de que no hay Otro, por lo que podemos inferir que nos acercamos al cuerpo. Por ahora, “pasemos al Otro como el sitio donde toma su sitio el significante. Porque no les he dicho hasta aquí, que el significante estaba ahí” (Lacan, 10 de mayo de 1967, p. 219).

En este punto, ahora, ¿qué es ese Otro? ¿cuál es su sustancia? Me dejé decir -aunque en verdad es preciso creer que me dejé, de menos en menos decir, porque no lo oigo más- durante un tiempo, que yo camuflaba en este lugar del Otro lo que se llama agradablemente, ¿por qué no? el espíritu. Lo enojoso es que es falso. El Otro, en el fin de los fines, ustedes no lo han adivinado todavía, es el cuerpo (Lacan, 10 de mayo de 1967, p. 219).

El Otro como el sitio donde toma lugar el significante y este sitio es el cuerpo. Esto es pesado, porque parece que Lacan nos invita a pensar que el inconsciente es el cuerpo, que el cuerpo es el lugar de la palabra, el lugar donde falta el significante que signifique al sujeto; a la vez, nos hace pensar en un cuerpo cuya existencia es posible solo a través del lenguaje: “es de entrada el cuerpo, nuestra presencia de cuerpo animal, es que es el primer lugar donde poner inscripciones; el primer significante, como todo está ahí para sugerírnoslo en nuestra experiencia” (Lacan, 10 de mayo de 1967, p. 219).

En este momento Lacan sorprende por la severidad de sus palabras: “cuando este Uno hace irrupción en el campo del Otro, es decir, a nivel del cuerpo, el cuerpo cae en pedazos; el cuerpo despedazado, he aquí lo que nuestra experiencia nos demuestra existir en los orígenes subjetivos” (10 de mayo de 1967, p. 220). Para bajar la tensión, Lacan, el 21 de enero de 1970, hace un chiste: “¿Qué es lo que tiene cuerpo y no existe? Respuesta, el Otro con mayúscula” (p. 69).

Así, tenemos que cuando el significante toca el cuerpo lo deja hecho pedazos, ya no es más ese cuerpo total, ahora es un cuerpo parcial, hablamos del objeto *a*, tal y como Lacan señala en el *Seminario Aún*: “lo que hay bajo el hábito y que llamamos cuerpo, quizá no es más que ese resto que llamo objeto *a*” (21 de noviembre de 1972, p. 14). En palabras un tanto crudas, es como si el significante (S) golpeará al cuerpo (A), tal golpe despedaza a ese cuerpo primitivo, dando como resultado la inexistencia del Otro (A), lo que conlleva a la escritura del fantasma, $S \diamond a$, es decir, una relación perturbada del sujeto con lo que queda del cuerpo.

En lo que sigue de los *Seminarios* el Otro adquiere distintos valores. Para Lacan, el 20 de febrero de 1973, el Otro vuelve a ser el lugar de la palabra: “a mí me parece manifiesto que el Otro, presentado en la época de *Instancia de la letra* como lugar de la palabra, era una manera, no diré de laicizar, pero sí de exorcizar al buen Dios” (p. 84 - 85). Luego llega a

entablar un vínculo difícil de entender entre el Otro y *La* mujer: “por ser en la relación sexual radicalmente Otra, en cuanto a lo que puede decirse del inconsciente, la mujer es lo que tiene relación con ese Otro” (13 de marzo de 1973, p. 98). Sin embargo, esta es una de las relaciones más conflictivas porque es imposible eliminar la cuota de patriarcado inherente a tal afirmación. Por ello, no profundizaré en este tema, puesto que da espacio a toda una investigación entera.

Posteriormente, 17 de diciembre de 1974, Lacan vuelve a equiparar el Otro con el inconsciente:

Lo que Freud nos aporta en lo concerniente a lo que es del Otro, es justamente esto, que no hay Otro más que al decirlo, pero que todo Otro es absolutamente imposible decirlo completamente, que hay una *urverdrängt*, un inconsciente irreductible, y que, a éste, decirlo, es hablando propiamente lo que, hablando propiamente, no solamente se define como imposible, sino que introduce como tal la categoría de lo imposible (p. 10)

De aquí en adelante es más común encontrar al Otro ligado al goce, ya como goce del Otro, goce de Dios, goce de *La* mujer: “resulta de ello que aquí *JÁ* es este goce del Otro del Otro que no es posible por la simple razón de que no lo hay” (Lacan, 16 de diciembre de 1975, p. 11 - 12). Finalmente, a modo de resumen proponemos las siguientes definiciones, relaciones y ubicaciones del Otro:

- Dos otros, uno con *A* mayúscula y otro con *a* minúscula; el Otro con *A* mayúscula aparece relacionado con el lenguaje y la palabra.
- El Otro como aquel al que siempre se dirige el sujeto cuando habla.
- El Otro como el lugar de donde viene la palabra, a la vez que es aquel hacia el cual se dirige quien habla.

- El Otro como el lugar de la Verdad.
- El Otro como el lugar donde falta un significante (No hay Otro del Otro, la Verdad no tiene garantía).
- El Otro como el lugar del deseo del sujeto.
- El discurso del Otro como el inconsciente.
- El Otro como el inconsciente.
- El Otro no existe (solo en el lenguaje).
- El Otro como el lugar donde toma sitio el significante.
- El Otro como el cuerpo antes de ser despedazado por el significante.
- El Otro ligado al goce (gocce del Otro, goce de Dios, goce de La mujer).

Así, como pudimos observar en este breve recorrido sobre el Otro en los seminarios de Lacan, leer a Lacan es un ejercicio que requiere minucia, pues *Los Seminarios* no son un texto inmutable, ya que su transcripción conlleva problemas que se discuten hasta el día de hoy. De igual forma, podemos entender es que Lacan es un autor que hace y deshace, lo que genera un gran problema para leer su obra, pues si bien podemos decir que la producción de su obra se detuvo, no podemos decir que Lacan terminó su obra. Esto sugiere que no solo hay distintos psicoanálisis, a saber, la propuesta freudiana, kleiniana, winnicotiana, entre otras; sino que también hay distintos psicoanálisis lacanianos, pues estos dependen de quien lea a Lacan. Así, en lugar de pretender un purismo lacaniano, sería mejor limitarnos a hacer *una lectura* de la obra lacaniana.

El Otro barrado o el Otro a barrar

Con ese recorrido que acabamos de realizar siguiendo el significante *Otro* en los seminarios de Lacan, podemos pensar que la (in)existencia del Otro no es realmente lo que

interesa, pues Lacan le siguió dando al Otro (el mínimo de) existencia cada vez que lo nombró, vale destacar que lo nombró de múltiples maneras. Así, en este momento, la pregunta que se impone es, si este Otro, existente o no, está barrado desde un principio o es un Otro a barrar. Para elaborar una posible respuesta utilizaremos como referencia el texto de Jean Allouch (2013), *Prisioneros del gran Otro*.

En la obra mencionada, el autor hace un movimiento similar al que realizamos en la primera conjetura: equiparar a Dios con el Otro (recordaremos la propuesta renacentista de arrancar un ego a Dios a través de la firma). De acuerdo con Allouch, Lacan pretendía que el análisis tuviese como norte una suerte de ateísmo:

Porque ese destino final es el ateísmo –un punto que se verá confirmado mucho después, precisamente en 1975 cuando, al conversar con estudiantes de Yale University, Lacan les dice que “quizás el análisis sea capaz de constituir un ateo viable, es decir, alguien que no se contradiga a cada rato” (p. 20).

Aquí es necesario destacar que, para Lacan, de acuerdo con Allouch (2013) el ateísmo hace referencia a una “enfermedad de la creencia en Dios, creencia de que Dios no interviene en el mundo” (p. 20). Por lo tanto, conviene señalar que tal ateísmo lacaniano no profesa que Dios no existe, al contrario, tal ateísmo cree en Dios y en que este no interviene en el mundo (si interviene o no, es otro tema independiente al de la creencia). Para lograr el pretendido ateísmo lacaniano es necesario que Dios muera, no una, sino dos veces:

En efecto, a la muerte de Dios le sucede una nueva presencia de Dios que cabe reconocer como fantasmal ya que, una vez muerto, ese Dios subsiste en el espacio que Jacques Lacan calificaba de “entre-dos-muertes”–sin que no obstante se haya interesado

mucho en el concepto hindú de “segunda muerte”, que indica el límite extremo de ese espacio, donde el mismo fantasma es aniquilado y el duelo realizado (p. 13).

Entonces, una vez ejecutada esa segunda muerte de Dios se aniquila su fantasma y se realiza el duelo. Aquí conviene señalar que para alcanzar la segunda muerte de Dios es necesario abolir cualquier propuesta de gran Relato, entendiendo que “el gran Relato cada vez no es más que uno, y pretende ser Verdad. Un gran Relato es una versión en la que uno se detiene, a la que uno se aferra, un punto de estasis” (Allouch, 2013, p. 29). Para este mismo autor:

Dios no estará efectivamente muerto, es decir, muerto de su segunda muerte, sino cuando se haya podido dejar que se pierda con él, por haberlo depositado en su tumba, lo que he llamado un trozo de sí. ¿Cuál, en este caso? Nada menos que la historia, o bien lo que Jean-François Lyotard denominó “gran Relato” (p. 23).

Aquí vamos a destacar que según Allouch (2013) la abolición del gran Relato “también es lo que realiza el analizante al final del recorrido analítico: ahí se encuentra despojado de toda veleidad, de toda preocupación por construirse una historia, es decir, por constituirse como historia, porque eso sencillamente ya no le interesa” (p. 24). Por lo tanto, la segunda muerte de Dios, a través de la abolición del gran Relato, es uno de los efectos del fin del análisis. De hecho, para Allouch:

Acceder a la inexistencia del Otro no es fácil. Se trata de una salida, del cierre de un recorrido subjetivo que, para algunos, se desprende del análisis, que para otros se da por otras vías y que, para otros más, sencillamente no se da (p. 8).

Resaltemos el señalamiento de que es posible acceder a la inexistencia del Otro desde distintas vías, siendo el análisis una de ellas; esto nos da chance de proponer que en el grafiti

de firma se podría jugar una de esas otras posibilidades. Para acercarnos a nuestra propuesta primero precisaremos un poco más cómo se conceptualiza el fin de análisis de la manera en la que es propuesto por Allouch (2013):

Se ha terminado realmente con Dios y los dioses cuando el Otro, con mayúscula, se encuentra desprovisto del objeto a . El desmembramiento del Otro realiza el adiós a Dios y a los dioses, libera de la sombra de Dios o de los dioses, de su presencia en las cavernas (p. 130).

Siguiendo con el argumento de este autor, el fin de análisis ocurre con la caída del objeto a , con el desmembramiento del Otro, hasta ese punto dotado de una (in)existencia fantasmal. Ahora, si el desmembramiento del Otro es producido por diferentes vías, siendo una de ellas el análisis, esto implica que el Otro, de previo a esas vías posibles, no habría sido desmembrado. Esto también quiere decir que antes del fin de análisis (o sin alguna de esas otras vías que conducen al desmembramiento del Otro) no hay sujeto, puesto que no hay tal sin objeto a . Recordemos cuando Le Gaufey (2011) señala: “ $\$$ y a son dos nombres de una misma cosa, al menos en el sentido en que se designa comúnmente en geometría a una línea recta por dos de sus puntos: 'la recta AB'” (p. 148). Desarrollemos este punto.

Si leemos la historieta de *los desfiladeros de la demanda* desde un punto de vista psicogenético, podemos correr el riesgo de pensar que el Otro viene a ser la madre y lo que vendría a ser el sujeto es el infante, pero ahora, que sabemos que el Otro es el inconsciente, el sujeto supuesto saber, no podemos hacer aquella equiparación tan básica. Teniendo claro esto podemos entender mejor el grafo del deseo, pues en la demanda de análisis aún no hay sujeto, hay un delta (Δ) que podría devenir en sujeto. ¿Cómo podría llegar a devenir sujeto? Pues, siguiendo a Allouch (2013), parece lícito plantear que esto se logra barrando a el Otro.

Recordemos que, para Lacan, el sujeto es la propia falta del significante en el Otro: “originalmente, un sujeto sólo representa lo siguiente: él puede olvidar. Supriman ese *él*, el sujeto es literalmente en su origen y como tal, la elisión de un significante, el significante que saltó en la cadena” (11 de mayo de 1960, p. 270). Lo que también es señalado por Le Gaufey (2010) cuando señala que: “un significante, de ahora en más, falta en tanto un sujeto se encuentra planteado como agente lingüístico. Si no, nada falta” (p. 43).

Por lo tanto, no es que el sujeto barra *a* el Otro, sino que es el significante quien lo barra. Lo interesante es que el significante no solo despedaza al Otro, sino que en ese choque también se despedaza a sí mismo, a partir de ese momento ya no hay más unidad por ningún lado. La *tragedia común* no es otra cosa que el salto de S, a \$; de A, a \bar{A} . Este salto constituye al sujeto y lo coloca en el espacio vacío, entre S1 y S2.

Aquí se hace necesario preguntar si alguien hace uso del significante, se podría pensar que es el sujeto quien hace uso de aquel al mismo tiempo que *se* produce, pero esto es complicado, puesto que no es una sucesión de eventos, no es un orden cronológico, sino un mismo acto con repercusiones en todas partes. Si seguimos lo planteado por Allouch (2013) y la propuesta de Lacan de que quien hace la demanda de análisis en el grafo del deseo es designado como un delta (Δ), podríamos decir que es ese delta (Δ), el que en su búsqueda del significante que lo nombra, deviene en sujeto al encontrar su propio desvanecimiento.

La producción subjetiva del grafiti de firma y su relación con el psicoanálisis

Con lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que la práctica del grafiti de firma es una posibilidad de producción subjetiva. A lo largo de las conjeturas expusimos una relación de semejanza entre la propuesta de subjetividad del grafiti de firma y los insumos teóricos sobre el devenir sujeto en el psicoanálisis. Es así como, a partir de una aproximación a la práctica del grafiti de firma proponemos que, similar al devenir del sujeto en el psicoanálisis, **quien firma**

(el que devendrá en sujeto), **al *nombrarse*** (deviene en sujeto), **a través del *tag*** (mediante el significante), **logra *hacerse ver*** (se desdobra en objeto *a*), **lo que marca una separación con respecto a quien observa** (barra *a* el Otro).

A la vez, proponemos algo más, pues este acto de barrar *a* el Otro, como mencionamos anteriormente, no es un acto único y definitivo; este es el punto por el cual podemos decir que la producción de grafiti de firma no es un gran Relato, porque el desmembramiento del Otro, la conquista de la ciudad y del cuerpo, no es algo que sucede una única vez, sino que sigue sucediendo y no termina. En esto nuestra propuesta difiere del planteamiento de Allouch (2013), pues su exposición del fin de análisis, según nuestra lectura, tiene una marca de lo absoluto, de lo definitivo. Es casi como si el fin de análisis que propone Allouch fuera en sí un gran Relato. Esta crítica a la propuesta de un fin de análisis tan definitivo es también realizada por Le Gaufey (julio del 2006), quien, en una entrevista de la *Revista Acheronta*, de una manera un tanto irónica manifiesta:

Esa es la "buena nueva": no solo hay un fin posible, sino que hay un fin casi necesario, un fin de los fines, un fin tal que después no puede hacer ninguna transferencia hacia ningún sujeto supuesto saber. Esta esperanza, que proviene del texto del 67, me parece imposible de sostener, salvo como chiste (párrafo 127).

Ahora, si bien es cierto que tanto el planteamiento de Allouch (2013), como el que proponemos en esta investigación a partir de la práctica de grafiti de firma, son ambos relatos épicos (pues en ambos casos hay una especie de héroe que deviene en sujeto en cuanto barra *a* el Otro), el no acabar que propone la actividad del grafiti de firma es lo que exenta a esta práctica de ser un gran Relato.

Aquí se podrá objetar este argumento y decir: “se sigue siendo prisionero del gran Otro tanto más abiertamente en la medida en que ello lo mantiene a uno en una determinada manera de existencia, y a Dios con uno” (Allouch, 2013, p. 8). Sin embargo, recordemos que el ateísmo al que dirigía Lacan el análisis, tal como lo menciona Allouch, no deja de ser la enfermedad de la creencia en que Dios no interviene en el mundo (recordemos, un Dios en el que se cree que no interviene). Pero, ¿esto quiere decir que, por no creer, aquello en lo que no se cree deja de (in)existir y deja de manifestarse? ¿Esto quiere decir que, si el Otro es el inconsciente, al finalizar el análisis, quien lo concluye ya no sueña, no se equivoca, no enferma? Además, ¿ese espacio entre dos muertes, no es similar al espacio entre S1 y S2 que alberga al sujeto lacaniano?

Tales preguntas nos llevan a proponer algo más: el análisis no se dirige al ateísmo, sino a la blasfemia, a la herejía. El sujeto que produce el grafiti de firma, similar a Joyce “elige — en lo cual él es como yo, un herético, pues la *haeresis* {αἵρεσις}, eso es precisamente lo que especifica al herético” (Lacan, 18 de noviembre de 1975, p. 14). Ese mismo día Lacan señala lo que elige ese sujeto:

Es preciso elegir la vía por donde tomar la verdad. Esto tanto más cuanto que, una vez hecha la elección, eso no impide a nadie someterla a confirmación, es decir, ser hereje de la buena manera, aquella que, por haber reconocido bien la naturaleza del síntoma, no se priva de usarlo lógicamente, es decir, hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual no hay más sed (18 de noviembre de 1975, p. 14).

Llegados hasta aquí, si el Otro existe o no, eso no importa, el caso es que se manifiesta. Lo interesante no es lo que tales manifestaciones dicen, pues no hay verdad. Lo interesante es lo que el sujeto hace con *eso* que se manifiesta. Por lo tanto, a partir de una aproximación al grafiti de firma, proponemos que el análisis, como método, es un saber hacer con eso que no

existe, es decir, una escritura. Recordemos cuando Lacan dice sobre el Otro: “que este decir: «que no tiene ninguna especie de existencia», yo no lo puedo decir, pero lo puedo escribir” (18 de enero de 1967, p. 7).

Aquí podemos recordar una breve y famosa historia sobre la composición de una pieza musical. En el siglo XVIII hubo un músico italiano llamado Giuseppe Tartini. Se cuenta que una noche este músico soñó que el diablo era su esclavo y después de una serie de peticiones, Tartini le solicitó al diablo que tocara el violín. El diablo lo complació e interpretó el instrumento. La melodía que el diablo produjo conmocionó a Tartini a tal punto que, este, cuando despertó, hizo del sueño una sonata: *El Trino del diablo*. Esta breve narración refuerza la idea de que el psicoanálisis no es una búsqueda de sentido, pues como se ha dicho, no hay una verdad que respalde cualquier sentido, sea cual sea. La interpretación en el psicoanálisis no se dirige al sentido de las palabras, apunta más bien, a la interpretación que quien fuera artista haría con su arte (como Tartini con su violín interpreta su sueño). En nuestra propuesta, la interpretación es un ejercicio artístico que desemboca en la producción del objeto *a*.

Así, volvemos a recalcar nuestra propuesta del psicoanálisis como un ejercicio de escritura tal y como lo propone Foucault (2010), donde quien escribe *se* produce en el mismo punto en el que encuentra su desvanecimiento, pues la escritura “no se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje, se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (p. 12). Lo que encuentra eco en las palabras de Leopoldo María Panero (1984), para quien: “de alguna manera la obra poética (Rimbaud) lo dijo, es semejante a la empresa alquímica: una destilación del espíritu, un psicoanálisis” (p. 9).

Habiendo dicho esto, de acuerdo con esta investigación, sostenemos que el psicoanálisis, más que una clínica, es una de las posibilidades de devenir sujeto, una entre otras, lo cual puede causar algunas irritaciones en espacios clínicos conservadores. De hecho, si

consideramos que tanto el grafiti de firma como el psicoanálisis son prácticas de existencia y no de esencia, si acordamos que el sujeto según Lacan no se identifica con ningún significante, entonces podemos causar un mayor estrago en la concepción del psicoanálisis como clínica. En ese caso, el sujeto del psicoanálisis no es obsesivo, psicótico, perverso, neurótico, histérico, heterosexual, homosexual, lesbiano, transexual, esquizofrénico, bipolar, hombre, mujer, adulto, infante; no tiene nacionalidad, no tiene raza, no cabe dentro de ninguna categoría nosológica, médica, estadística... ninguna, sea cual sea (a excepción de una categoría de sujetos en la filosofía, por supuesto).

Por lo expuesto anteriormente, no hay, ni siquiera, clínica del *pernepsi*, entendiendo con este término la propuesta de una clínica que desestabiliza las categorías nosológicas mediante el acrónimo que forma de las palabras *perversión, neurosis, psicosis* (Allouch, 2000). Si bien la propuesta de la clínica del *pernepsi* hace un esfuerzo por la despatologización, no deja de plantear que quien llega a análisis es un psicótico de síntoma neurótico que cree en esa cosa absolutamente loca que es el inconsciente freudiano. Desde la propuesta de esta investigación, el psicoanálisis no plantea ni una clínica ni una cura por la sencilla razón de que el sujeto no está enfermo. El sujeto se desvanece y ese desvanecimiento es un logro del análisis (o de alguna otra forma de escritura).

viii.ii. Grafiti de firma: una crítica a la normalidad

A lo largo de esta investigación, uno de los asuntos transversales ha sido el tema de la ley. Como vimos, en la práctica del grafiti de firma, que es una práctica ilegal, no solo se da una apropiación de la ciudad, sino que también es posible devenir sujeto y construir un lugar dentro de la sociedad. En su momento, se nos hizo interesante que el acceso a la sociedad y el cuidado de sí y de la propia comunidad pudiese suceder desde afuera de la ley; sin embargo,

conforme fuimos profundizando en este tema, topamos con una afirmación que no esperábamos: *no existe un lugar fuera de la ley*.

Tal afirmación es propuesta por Foucault (2012) quien señala que “el delincuente no está fuera de la ley, pero se sitúa desde el comienzo en el centro mismo de los mecanismos en los cuales se pasa imperceptiblemente de la disciplina a la ley, de la desviación al delito” (p. 201 - 202). Este planteamiento remite, necesariamente, a la dinámica del poder tal y como la señala el propio Foucault; para quien el poder es un ejercicio y, por lo tanto, la forma de analizar el poder es mediante el análisis de los mecanismos de represión:

En todo caso, ser órgano de represión es, en el vocabulario de hoy en día, el calificativo casi homérico del poder. Entonces, ¿el análisis de éste no debe ser ante todo, y en esencia, el análisis de los mecanismos de represión? (Foucault, 2001, p. 28)

Teniendo claro que el poder es un ejercicio y la propuesta de que quien delinque es alguien que se ubica en el propio centro de los mecanismos de poder, se hace factible pensar en las distintas posibilidades que ofrece la ley, siendo la desobediencia una forma de subversión ubicada en el extremo del poder al que Foucault (2001) llama resistencia. Subvertir una ley no es ubicarse por fuera de esta, sino que es trastornarla, es utilizar la ley de manera inversa; por lo tanto, quien delinque ejerce el poder de manera contrahegemónica, pero no solo hace esto, sino que en el mismo acto de la subversión también ejerce su libertad, pues de acuerdo con Foucault (2012):

La libertad es una práctica. En consecuencia, siempre puede haber, de hecho, una serie de proyectos que apunten a modificar algunas coacciones, a flexibilizarlas e incluso a romperlas, pero ninguno de esos proyectos puede, en virtud de su mera naturaleza, garantizar que la gente ha de ser automáticamente libre; la libertad de los hombres

nunca es asegurada por las instituciones y las leyes que tienen por función garantizarla. Esa es la razón por la que se puede, en los hechos, eludir la mayor parte de dichas leyes e instituciones. No porque sean ambiguas, sino porque la "libertad" es lo que se debe ejercer (p. 146).

Habiendo dicho esto, entendemos que estamos en un punto conflictivo, puesto que, siguiendo a Foucault, afirmamos que el ejercicio de la libertad puede incluir el delito. Afirmar esto es aseverar que el ejercicio de la libertad tiene una propuesta ética contrahegemónica, pues aquí se hace necesario destacar que la ética que se impone, en los distintos dispositivos de control social, muchas veces es la ética de los grupos políticos y económicos que se encuentran en uno de los extremos del poder, a saber, el extremo opuesto a la resistencia, el extremo de la dominación. Para Foucault (2001): “las leyes son trampas: no son en absoluto límites del poder, sino instrumentos de poder; no medios de que reine la justicia, sino herramientas para velar por ciertos intereses” (p. 105). Esta noción de la ley como un instrumento del poder lleva a Foucault a señalar que no existe ley natural, sino que hay ley en tanto hay dominación:

No por ello deja de ser menos cierto que aquí vemos formularse por primera vez la idea de que ninguna ley, cualquiera sea, ninguna forma de soberanía, cualquiera sea, ningún tipo de poder, cualquiera sea, deben analizarse en términos del derecho natural y la constitución de la soberanía, sino como el movimiento indefinido —e indefinidamente histórico— de las relaciones de dominación de unos sobre los otros (p. 107).

Hasta aquí hemos expuesto que, para Foucault, el poder y la libertad son ejercicios, pues estos no están dados, no se poseen, solo se ejercen. A la vez, la ley es una imposición de los grupos dominantes con la intención de continuar ejerciendo su dominio sobre determinados grupos sociales. Sin embargo, la misma dinámica del poder hace que estos determinados grupos

sociales pueden resistir ante la dominación que se les pretende imponer, siendo el delito, una de estas posibilidades de resistencia.

Habiendo dicho esto, podemos entender de una mejor manera por qué resistir mediante el delito, como sucede con la práctica de grafiti de firma, no deja de ser una forma de ejercer la libertad; no deja de ser una forma de subjetivarse y, paradójicamente, de relacionarse con otras personas; “esto sucede porque vivimos en una sociedad donde el crimen no es simple ni esencialmente la transgresión de la ley, sino más bien la desviación con respecto a la norma” (Foucault, 1999, p. 252).

El grafiti de firma como práctica de cuidado de sí, tal y como habíamos planteado en el desarrollo de nuestra última conjetura, donde el grafiti de firma se propuso como una práctica en la que es posible embellecer la ciudad y hacer de los no lugares, lugares, todo esto, desde la ilegalidad, revela la violencia que ejercen los grupos dominantes a través de los distintos dispositivos con los que intentan imponerse, llámense estos: leyes, ciudad, trabajo, sexualidad, entre otros discursos de saber/poder donde igualmente podemos encontrar la medicina, la psiquiatría y la psicología. Esto hace que el grafiti de firma sea también una crítica a la normalidad, pues, a través de la imposición de una ética hegemónica, de una ley arbitrariamente llamada objetiva y de los discursos que están en función de las élites, es que tal normalidad se constituye:

No quiero decir que la ley se borre ni que las instituciones de justicia tiendan a desaparecer; sino que la ley funciona siempre más como una norma, y que la institución judicial se integra cada vez más en un continuum de aparatos (médicos, administrativos, etc.) cuyas funciones son sobre todo reguladoras (Foucault, 2005, p. 174).

Sobre esta misma línea, algo que es muy interesante de señalar es que el grafiti de firma también se disfruta, en buena parte, porque es ilegal. Recordemos las palabras de Grafitero 2 (7 de junio del 2021) cuando describe el placer que le da la práctica ilegal del grafiti de firma: “es demasiado tuanis el *vandal*, demasiado, mae, la adrenalina que uno siente en la calle cuando tira ese poco de espray, así, adonde a usted nadie le dio permiso, diay, mae, es una sensación que es inexplicable”. Esa sensación, ese placer inexplicable, va de la mano con el ejercicio del poder y de la libertad que efectúa quien realiza grafiti de firma en cuanto desnuda la violencia de la ley y la subvierte en el mismo acto. Aquí podemos agregar lo que señala Foucault (2002):

La relativa estabilidad de la ley ha cobijado todo un juego de sutiles y rápidos relevos. Bajo el nombre de crímenes y de delitos, se siguen juzgando efectivamente objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzga a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones (p. 22).

Por lo tanto, la ley, como un instrumento del poder que reprime, también juzga pasiones, juzga instintos, juzga anomalías e inadaptaciones; pero esto que juzga, ya sabemos, es incorregible; “por consiguiente, cuanto más despótico sea el poder, más numerosos serán los criminales. El poder fuerte de un tirano no hace desaparecer a los malhechores; al contrario, los multiplica” (Foucault, 2007, p. 95). En este punto se hace difícil no ver en la ley una paradoja: ¿por qué cuanto más abarca la ley, más delincuentes genera? Pues ese es, precisamente, el beneficio de la ley que se impone desde las élites: aumentar el control sobre las masas. Para Foucault (2012):

La prisión crea y mantiene una sociedad de delincuentes, el medio, con sus reglas, su solidaridad, su marca moral de infamia. La existencia de esta minoría delictiva, lejos de ser la medida manifiesta de un fracaso, es muy importante para la estructura del poder de la clase dominante (p. 200).

Llegando hasta aquí podemos descartar, o al menos, desestabilizar, la impuesta noción de que las leyes están para proteger a la población. Al contrario, la ley es un instrumento que los grupos dominantes emplean para realizar un ejercicio del poder con la intención de someter a determinados grupos sociales. A la vez, el delito vendría a ser una forma de resistir a la pretendida dominación. Por lo tanto, lo que revela la práctica del grafiti de firma, como actividad de cuidado de sí, es que la ley impuesta por la clase dominante no pretende que la población se subjetivice, sino objetivar a esta; no pretende que la población se relacione, sino romper el vínculo; no pretende que la ciudad sea de quienes la habitan, sino hacer de esta un encierro.

Habiendo dicho esto, consideramos que el grafiti de firma podría ser tanto un ejercicio de subjetivación, de apropiación de la ciudad, como un ejercicio de poder y de libertad; a la vez, es una crítica a la legalidad y a la normalidad. La conjunción de estos elementos hace que el grafiti de firma sea una actividad verdaderamente disruptiva que apunta a subvertir los valores de los grupos dominantes. Quizás, antes de finalizar, mencionar lo que hace el grafiti de firma lo hace a través de una innegable propuesta estética, ya que, de un basurero, produce un cuadro.

viii.iii. Breve comentario sobre la ética en el dispositivo analítico

Como acabamos de sostener, basándonos en Foucault, no existe un lugar fuera de la ley. Sin embargo, hay subversión de la norma y eso es un ejercicio del poder y de la libertad. A la vez, señalamos que la ética no es una propuesta única e invariable, sino que esta puede ser planteada desde diversos sitios entre los polos del poder (represión y resistencia); de igual forma, indicamos que la ética hegemónica es una imposición desde los grupos dominantes con el propósito de reprimir a los determinados grupos sociales. Esto conlleva a plantear distintas problemáticas sociales, pero también plantea retos en el ejercicio del psicoanálisis.

En la transferencia, tomar el lugar del sujeto supuesto saber demanda cierta abstinencia por parte de quien se ubica ahí. Es necesaria una abstinencia ética, en el sentido de que la abstinencia en ese lugar es ética y en el sentido de que es necesario abstenerse de intervenir desde algún lugar ético específico; esto para no hacer del psicoanálisis una práctica de sugestión y/o de normalización o una práctica confesional, tal cual critica Foucault (2015). A esto podemos sumar nuestra propuesta de abolición de la clínica, pues si el sujeto no puede ser identificado con ningún significante, entonces quien se ubica en la posición de sujeto supuesto saber no debería intervenir desde el conocimiento que tenga sobre las distintas patologías y clasificaciones nosológicas. Al final de cuentas, quien interpreta en un análisis, no es quien hace de sujeto supuesto saber, sino quien hace algo con *eso que no existe*.

A la vez, es necesario destacar que como no hay lugar fuera de la ley, quien se acuesta en el diván construirá su propia propuesta ética. Claro está, tal ética que construye es específica y puede proponer una subversión a la ética hegemónica o a la ética de quien se ubique como sujeto supuesto saber. Como sabemos, hay escrituras de escrituras, desde San Agustín hasta Sade, y todas tienen el mismo derecho a existir.

viii.iv. La ciudad del grafiti: una heterotopía

Como hemos podido observar a lo largo de esta investigación, la ciudad no solo se presenta como un dispositivo biopolítico que regula el comportamiento de las poblaciones, pues esta misma condición de dispositivo en su afán represivo no deja de producir algunas resistencias en contra de la pretendida regulación. Esto lo relacionamos con las posibilidades del grafiti de firma de reclamar el derecho a la ciudad, según la propuesta de Lefebvre (1978), para quien el ejercicio de este derecho corresponde a que la ciudad sea tomada por quienes la habitan y no por quienes la planean. De igual forma, planteamos que el grafiti de firma también

permite hacer de los no lugares, lugares, lo que propusimos a partir de los aportes de Augé (2000).

En este momento, a partir de las elaboraciones previamente mencionadas, desarrollaremos un último punto sobre el tema de la ciudad desde la aproximación que nos ha permitido la perspectiva del grafiti de firma, este punto es la ciudad como una heterotopía. Este concepto es desarrollado por Foucault en una conferencia llamada De los espacios otros, realizada el 14 de marzo de 1967.

Para llegar a una definición de tal término, Foucault, primeramente, recurre al concepto utopía, entendiendo que este es “la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas, formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales” (p. 3). Este carácter irreal es lo que distingue a las utopías con respecto a las heterotopías, pues, de acuerdo con Foucault:

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías (Foucault, 14 de marzo de 1967, p. 3)

Tomando como punto de partida esta definición de heterotopía queremos proponer que el grafiti de firma revela a la ciudad misma como una heterotopía. Esto lo argumentamos a causa de que el grafiti de firma rompe la ciudad, la divide desde adentro, propone otra ciudad sin por esto estar físicamente separada. Si seguimos la definición que propone Foucault, de igual manera podemos conceder que la práctica del grafiti de firma también produce un cuestionamiento constante al dispositivo de la ciudad tal y como lo planean las élites, a la vez que invierte ciertas imposiciones al hacer de los no lugares, lugares. Además, sobra decir que la localización de la otra ciudad que propone el grafiti es palpable, pues en donde existe un tag existe esa otra ciudad. Es por estos argumentos que proponemos que la ciudad, en sí misma, es una heterotopía. Este planteamiento lo vamos a ir reforzando con los seis principios que componen el estudio de las heterotopías según Foucault.

El primer principio es que en todas las culturas hay heterotopías de crisis, entendiendo estas como “lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis” (Foucault, 14 de marzo de 1967, p. 3). En las sociedades actuales estos lugares son los hospitales psiquiátricos y las cárceles, por mencionar dos ejemplos. Relacionando esto con el grafiti de firma se hace necesario señalar dos puntos: 1) no es nuestro interés relacionar la práctica del grafiti de firma con algo similar a un estado de crisis, pero sí hemos señalado que es una práctica que conduce al desvanecimiento subjetivo; 2) dentro de la ciudad no hay un lugar específico para tal desvanecimiento, por lo que la ciudad es en sí misma tal espacio, como señalamos, el grafiti de firma hace de la ciudad una ciudad otra.

Por otro lado, si pensamos en una crisis social, en la cual el control que pretenden las élites sobre las poblaciones es cada vez más brutal e invisible, donde la ciudad más que relaciones humanas produce aislamiento, entonces también podemos proponer que la misma

ciudad es el espacio en donde la sociedad escribe su crisis. Aquí podemos recordar la función de las pintas en las manifestaciones sociales, pero también podemos señalar las relaciones entre las personas que producen grafiti de firma, relaciones que forman una comunidad con su propia organización¹⁵.

El segundo principio que señala Foucault es que una “misma heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener un funcionamiento u otro” (14 de marzo de 1967, p. 4). Aquí es necesario destacar el desarrollo histórico de la ciudad, un territorio que, si bien nunca ha dejado de ser planeado por ciertos grupos dominantes, tal y como lo señala Lefebvre (1978), no siempre ha tenido las mismas funciones. Esto es discernible en lo expuesto por Fernández (2004), quien indica que la construcción de las calles en la Edad Media diferiría de la propuesta que de estas harían los renacentistas:

La mejor parte de la Edad Media, que los renacentistas llamaron gótica para despreciarla, presenta la forma más perfeccionada de la calle hasta hoy en día: hecha sin planos, más bien trazada según las necesidades de la gente de encontrarse y desencontrarse a cada rato, como jugando al escondite, para así volverse a saludar y a juntar y a platicar (p. 18).

De igual forma, podríamos utilizar los argumentos de Lefebvre (1978) cuando señala que, en las sociedades del siglo XXI, a las “élites secundarias se les asigna residencia en ciudades científicas, campus universitarios, ghettos para intelectuales. La masa, por su parte,

¹⁵ Aquí conviene recordar que esta investigación no se centra en la estructura de la cultura del grafiti, en cómo se relacionan las personas productoras grafiteras, ni en cómo se organiza su jerarquización. Investigaciones sobre tales temáticas se han realizado previamente, siendo la de Rodríguez (2014) una de las más recientes que encontramos en el territorio nacional.

condicionada por múltiples coacciones, se aloja espontáneamente en ciudades satélites, en arrabales programados, en ghettos más o menos «residenciales»” (pp. 143-144). Por lo tanto, con los señalamientos de Lefebvre (1978) y Fernández (2004), podemos proponer que la ciudad como heterotopía también cumple con el segundo principio expuesto por Foucault.

El tercer principio propone que “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (Foucault, 14 de marzo de 1967, p. 4). Este principio es sumamente valioso para nuestra argumentación, pues permite fundamentar la propuesta de que la ciudad entera es una heterotopía y la práctica del grafiti de firma una forma de hacer una ciudad otra dentro la misma ciudad. La ciudad no es única, ni estática, ni estable, sino que es un territorio en disputa que permite diferentes interpretaciones sobre la misma; no solo a nivel histórico, sino también desde la percepción y actividad de los grupos sociales que la disputan.

Siguiendo con la propuesta de Foucault, encontramos el cuarto principio, el cual hace referencia al tiempo. Para este autor, las heterotopías están “asociadas a cortes del tiempo; es decir que operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías. La heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional” (14 de marzo de 1967, p. 5). Aquí podemos recordar el planteamiento de ejercer del derecho a la ciudad durante el tránsito en la madrugada tal y como ocurre en la práctica del grafiti de firma, pues el tránsito en la madrugada no deja de ser una forma de ruptura con el tiempo tradicional.

Sin embargo, de igual forma podemos proponer algo que habíamos señalado anteriormente: lo efímero y duradero que puede ser un tag, pues es una escritura que en cuestión de minutos podría desaparecer y, aun así, no deja de ser una escritura que pretende perdurar como obra. Esto es una paradoja que, como ya sabemos, conduce a seguir firmando, pero esta

paradoja también señala una ruptura con los esquemas del tiempo tradicionales, es decir, propone una heterocronía. Por lo tanto, la ciudad desde la perspectiva del grafiti de firma efectúa un corte con la concepción de tiempo tradicional, lo que refuerza la propuesta de la ciudad como una heterotopía.

Llegamos al quinto principio: “las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables” (Foucault, 14 de marzo de 1967, p. 5). Vincular este principio con la ciudad tal y como la propone la práctica de grafiti de firma es un ejercicio interesante, pues, por el lado de la comunidad grafitera, se puede decir que se ingresa a esta otra ciudad a través del getting up. Sin embargo, esta otra ciudad no deja de ser evidente (pero no accesible) para las personas ajenas a la comunidad del grafiti, pues lo grafiti de firma no dejan de estar ahí, a la vista de cualquiera. Es esta situación la que nos hace proponer la ciudad del grafiti como una ciudad otra dentro de la misma ciudad.

Finalmente, el sexto principio dice que las heterotopías “son, respecto del espacio restante, una función” (Foucault, 14 de marzo de 1967, p. 6). Este autor señala que las heterotopías pueden 1) crear un espacio que denuncia lo ilusorio del espacio real, así como pueden 2) crear un espacio real que sea perfecto y ordenado en contraposición al otro espacio que es imperfecto y mal administrado.

Desde la primera posibilidad podemos pensar que, la ciudad otra que propone el grafiti de firma al subvertir los valores de la ciudad como dispositivo de control social revela a este dispositivo en sus limitaciones, haciendo que la totalidad del control que pretenden ejercer los grupos dominantes sea, meramente, ilusoria. Con respecto a la segunda posibilidad, también podemos señalar que, al ejercer el derecho de la ciudad a través de la práctica del grafiti de firma, la ciudad se administra de una manera más justa, pues la ciudad es tomada por quienes la habitan y no por quienes la planean.

Por lo tanto, con lo expuesto en este apartado, podemos concluir que la ciudad es en sí misma una heterotopía. El grafiti de firma propone una ciudad otra que, a la vez de ubicarse en una misma ciudad, la des-homogeniza, la divide sin por eso separarla físicamente. El grafiti de firma, al hacer de la ciudad un territorio en disputa, revela la condición de inestabilidad de esta, a la vez que la propone como una fuente de posibilidades y no como una imposición determinante. A la vez, esta otra ciudad está inmersa en relaciones particulares, donde las relaciones, la jerarquización y la consecución del capital simbólico se juegan según las reglas de la propia comunidad grafitera.

IX. CONCLUSIONES

Para finalizar esta investigación, en el apartado de las conclusiones pasaremos a dar una perspectiva más sintética y personal sobre los temas clave analizados a lo largo del presente trabajo. De igual forma, señalaremos algunas limitaciones que tuvo nuestra investigación, a la vez que sugeriremos recomendaciones a los posibles proyectos futuros que quieran tomar este trabajo como un antecedente conceptual o metodológico.

ix.i. Sobre lo efímero: sujeto y cuerpo

Como hemos señalado, a lo largo de las conjeturas, el cuerpo no pertenece al sujeto, pues el lenguaje y los discursos perturban esa relación de posesión y de unidad. Ni desde el punto de vista foucaultiano, ni desde el punto de vista psicoanalítico, existe una relación plena con el cuerpo; pues, así como hay discursos que hacen del cuerpo un territorio donde se efectúan relaciones de poder, el goce rompe la comunión de este con el sujeto.

Algo muy interesante de destacar es que el cuerpo conduce a la muerte sí o sí. El sujeto, por otro lado, puede desear otra cosa, sin alcanzar, por supuesto, eso que desea. Esto es muy similar a lo que sucede con la escritura de acuerdo con Foucault (2010), donde se da una

relación de uróboros, pues la obra aniquila al autor, por lo que el autor produce una nueva obra y así sucesivamente. Por lo tanto, la creación de la obra no implica una catarsis, sino que implica un continuo desvanecimiento.

Como pudimos observar, los antecedentes de la práctica del grafiti remontan a los propios orígenes del arte y de la sociedad. Desde las cavernas prehistóricas, pasando por las sociedades antiguas, preindustriales, modernas y, hasta la actualidad, la escritura en los muros ha sido una constante. Lo que se ha escrito es interesante, pero lo que enfatiza estas investigaciones es que en tales escrituras hay un alguien que las trazó, un alguien que dijo: *aquí estoy*.

Es conmovedor que este tipo de escritura sea tan propia de la humanidad, cuán interesantes son los misterios del lenguaje que nos atraviesa como cultura. La muerte, la finitud, la vida tan efímera y alguien que se acerca a una pared y pretende extenderse un poco más, unos segundos o cuarenta mil años; pero un poco más, al fin y al cabo. Los otros animales son puro cuerpo mientras que el ser humano que deviene en sujeto ya ni eso tiene.

Lo que podría ser una lectura fatalista, hemos intentado convertirla en algo bello. Si quienes han leído hasta aquí este trabajo se han preguntado algo de su existencia habrá sido suficiente. Por otro lado, quienes hayan dejado de leer y pasaron a escribir es porque entendieron exactamente lo que mis palabras intentaron. Más allá... no hay más.

ix.ii. Sobre la ciudad

La ciudad es un territorio en disputa. Este trabajo hace un llamado a reclamar la ciudad y a subvertir el orden que se nos ha impuesto. La ciudad está llena de posibilidades y no conviene desaprovecharlas. Una de las posibilidades que la ciudad nos ofrece es resistir a las élites que la imponen como un dispositivo de control.

La ciudad es de quienes la habitan y eso no debe ser tomado a la ligera; no solo se trata de intercambiar bienes y servicios, se trata de hablar, de jugar, de aprender, de construir; en definitiva, se trata de relacionarse, de tener un encuentro con otras personas. La ciudad es para amar, para pelear, para sufrir y para reír.

La ciudad es un cuerpo, tiene un corazón, palpita y puede hablar. Quienes habitamos la ciudad podemos dejar que esta solo hable publicidad, solo respire esmog, quede ciega por las luces artificiales y sorda por las sirenas y bocinas. Pero la ciudad también puede ser otra, puede ser lo que queramos en cuanto la reclamemos. Claro está, ese reclamo debe ser constante y sus alcances solo son parciales.

ix.iii. Sobre la inconstante constancia de la teoría psicoanalítica

A lo largo de la investigación utilizamos referencias psicoanalíticas de distintas obras de Lacan, Le Gaufey y Allouch. Así, en los textos hallamos contradicciones entre tales autores e, incluso, hallamos contradicciones en un mismo autor con el paso de una obra a otra. Consideramos que esto, más que una desventaja, es una ventaja, pues permite propuestas diversas y dinámicas. No hablamos de un psicoanálisis estático, ni de un solo psicoanálisis lacaniano, sino que hablamos de múltiples posibilidades de analizar, así como de leer a Lacan.

Esta diversidad dio la oportunidad de construir nuestra propia propuesta, la cual realizamos casi como un collage, pues utilizamos las citas que nos servían y las que no nos servían también las utilizamos para cuestionarlas. Además, recurrimos a los aportes de Foucault, especialmente en lo referente a la dinámica del poder y de la función-autor; pues nos suscribimos a la advertencia de Allouch (1998) cuando señala que el psicoanálisis será foucaultiano o no será.

Entendemos que, por lo mismo que acabamos de exponer, cualquier otra persona que haga una lectura distinta de la obra lacaniana puede refutar alguno de nuestros planteamientos. Pero esta situación, más que una preocupación, es algo de provecho. Nuestra propuesta tampoco es la verdad del psicoanálisis, si acaso, es una versión.

ix.iv. Sobre el método de las TLECU

El método de las TLECU propuesto por Barrantes a partir de la lectura de Baños (1999) y Eco (1998) ha sido, utilizado, aplicado y modificado en diversas tesis en psicología. En esta investigación nos decantamos por la propuesta que de este método hace Murillo (2010), quien propuso un sustrato epistemológico a este método, a la vez que renombró cada lectura de una forma más acorde a su posición como investigadora y psicoanalista.

Pensamos que este método es una excelente estrategia para el análisis de textos. Las TLECU, por sus virtudes y complejidades, no debería de ser dado por sentado dentro de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica, especialmente siendo esta institución en donde este método fue consolidado; de hecho, considero que el método de las TLECU, tiene la calidad y la necesidad de ser exportado a otros centros de educación. Las posibilidades que ofrece el método de las TLECU solo son limitadas por las personas que lo utilizan.

La lectura filológico-referencial ofrece una contextualización fundamental para ubicar el referente histórico y social del objeto de estudio; esta lectura delimita lo que sea que se esté estudiando y establece un buen punto de partida. Por otro lado, la lectura semiótico-litera es imprescindible para la construcción de cualquier conjetura, puesto que una lectura letra por letra es la manera más precisa de respetar la autoridad del propio texto. Es una lectura casi imposible, pero vale la pena el intento. Finalmente, la lectura psicoanalítico-conjetural le da lugar a la transferencia y permite cierta libertad para la elaboración de las conjeturas, las cuales

son construidas de una manera muy subjetiva por la propia persona investigadora; claro está, son construidas con el fundamento de las lecturas previas.

Ahora, es necesario señalar que este método, de la manera en que ha sido transmitido, carece de una cuarta lectura, la cual es propuesta en esta investigación y cuenta con el antecedente de la investigación de Marín (2013). Esta cuarta lectura no solo pretende anudar al resto, sino que posibilita una escritura propia, la escritura personal de quien investiga. Esta lectura construye un producto de entrega, donde quien lo elabora encuentra su propio desvanecimiento.

Por lo tanto, de una manera, quizás, sumamente pretenciosa, proponemos que, en las futuras transmisiones del método aquí utilizado, se haga mención de la cuarta lectura. Quizás pasar de las TLECU a las CLECU sea el siguiente peldaño en la consolidación de este método. El escritorio de Lacan, como cualquier otro escritorio, está hecho para escribir.

ix.v. Recomendaciones y limitaciones

Esta investigación, al centrarse en una práctica ilegal, presentó ciertas dificultades. Las dificultades no se dieron, según se creería, en el contacto con los entrevistados, pues este se dio sin mayores inconvenientes, de hecho, podemos recordar que estas personas ofrecieron realizar las entrevistas en sus casas de habitación, lo que indica una relativa confianza.

Los problemas a causa de la ilegalidad se presentaron para plasmar una escritura que resguardara la confidencialidad de los datos sin perder por ello aportes que pudiesen ser valiosos para la investigación. Por ejemplo, los detalles sobre la evolución de sus *tags* o las rencillas con otras personas grafiteras y los encuentros con la policía. Puede que esto suceda, incluso, con investigaciones que se centran en una actividad con otros estatus con respecto a la ley, pero el factor ilegal no dejó de ser un condicionante para la redacción de esta investigación.

Por otro lado, es necesario destacar que en la investigación no se realizó una lectura de género, por lo cual sería interesante que futuras investigaciones sobre el grafiti tomen en cuenta tal perspectiva. Hay algunas características del grafiti de firma que son susceptibles de este tipo de análisis, por ejemplo: la territorialidad, la búsqueda de abarcar todos los lugares, o, incluso, manifestar rivalidades tapando un *tag* con otro *tag*. Si bien es cierto que la actividad del grafiti de firma subvierte varias prácticas y discursos hegemónicos, eso no significa que no esté inmerso en otros discursos, como lo puede ser el patriarcado.

Consideramos que realizar un análisis desde la perspectiva de género supone una lectura transversal desde el inicio de la investigación, por lo que nos limitamos a proponer tal análisis como una recomendación, pues en nuestro caso notamos esta falta hasta los momentos finales del presente trabajo; si bien es cierto que un análisis de este tipo no estaba en nuestros objetivos, no por eso deja de ser una omisión importante. De igual forma es necesario destacar que no se entrevistó a ninguna mujer productora de grafiti de firma, se intentó contactar a una, cuyo tag se registró en la documentación fotográfica, sin embargo, no hubo respuesta a través del canal de comunicación utilizado.

Finalmente, no podemos terminar sin señalar las dificultades que planteó la pandemia del COVID-19. Si bien es cierto que el aislamiento impulsó la escritura de esta investigación, también hizo que se perdieran muchas oportunidades de aproximarnos al grafiti desde otros lugares; por ejemplo, eventos o festivales de grafiti, actividades que se realizaban periódicamente desde antes del COVID-19. Quizás complementar nuestra propuesta metodológica con ese tipo de observaciones hubiese permitido enriquecer la presente investigación, puesto que esta ha sido escrita de una forma muy solitaria y mayoritariamente de noche (casi como un grafiti).

ix.vi. Entre la calle y el diván

Realizar una aproximación psicoanalítica al grafiti de firma fue un reto que no tenía premeditado, especialmente porque tanto el grafiti de firma como el psicoanálisis, más que teorías, son métodos. Por lo tanto, desde que comencé esta investigación, me dispuse a practicar ambos, lo que me condujo a un punto de no retorno en donde encontré mi propia caída.

Recorrí las calles de la ciudad de San Pedro a toda hora, tanto a pie como en bicicleta. Comencé a ver los edificios de una manera diferente, como si cada uno de esos inmuebles tuviera personalidad. De un pronto a otro, me dejé de sentir solo en las calles y, en lo que me di cuenta, ya las estaba sintiendo propias.

Cuando veía algún *tag* en alguna parte recordaba haberlo visto también en otro lado y me hacía ideas de cómo era la persona que los trazaba, a qué hora salía, cuánto llevaba en la práctica del grafiti. Me sorprendía de ver firmas pequeñas y grandes, de todos los grados de dificultad. Observaba cuando un *tag* tapaba a otro *tag* y fantaseaba posibles motivos de la disputa. Encontré un mundo que me pareció fascinante.

Paralelamente, en mi espacio analítico, hablaba de grafiti y de otras cosas que cada vez fueron importando menos. Había encontrado en el grafiti una posibilidad, una escritura. Comencé a ver en el grafiti una oportunidad de compartir, de publicar el arte que se quedaba en los cuadernos, en los discos duros de un ordenador. El grafiti se convirtió en la apuesta lógica de un artista que de otra forma no alcanzaría mayor difusión.

Al realizar esta investigación encontré un vacío, ese continuo desvanecimiento que produce una sensación terrible que y me hace sentir finito y en falta. Sin embargo, ese vacío también me condujo a una belleza que no pensé que fuera accesible, tanto de vivir como de producir. Así, sin saberlo, yo también me encontré sujeto a los muros (pero también sin estos).

REFERENCIAS

- Álvarez, J. (2012). Construcción de identidad desde la memoria colectiva de graffiteros de la Comuna de Puente Alto (Tesis de posgrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Allouch, J. (1998). *El psicoanálisis, una erotología de pasaje*. Córdoba, Argentina: Litoral.
- Allouch, J. (2000) Perturbación PERNEPSI. Litoral: Saber de la locura, No. 15. EDELP
- Allouch, J. (2013). *Prisioneros del gran Otro. La injerencia divina I*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.
- Araya, A. (2015). Discursos sobre la práctica del graffiti en el periódico La Nación (2001-2010). *Revista de Ciencias Sociales*, 150, 91-108. DOI: 10.15517/rev.v0i150.22834
- Augé, M. (2000). Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona, España: Gedisa.
- Baños, J. (1999). Los tres lectores del psicoanálisis. En *El escritorio de Lacan*. Buenos Aires: Oficio Analítico.
- Barzuna, G. Graffiti: la voz ante el silencio. LETRAS, 1(37), 129-138. Recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/4061>
- Bonilla, D. (2013). *Graffiti: una forma de decir, un lenguaje a descifrar* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2013/abril/0692127/0692127.pdf>
- Chalfant, H. y Silver, T. (Productores) y Silver, T. (Director). (1983). *Style Wars* [Documental]. USA: Publica Art Films.

- Cruz, T. (2008). Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles. *Última década*, 16(29). 137 - 157. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362008000200007>
- Cruz, T. (2010). Writers, taggers, graffers y crews. Identidades juveniles en torno al grafiteo. *Nueva antropología* 23(72), 103-120. Recuperado en 01 de marzo de 2021, de <http://www.scielo.org.mx/pdf/na/v23n72/v23n72a6.pdf>
- Del Hoyo, J. (2020). El humor en los graffiti y textos epigráficos de la antigua Roma. *Language design: journal of theoretical and experimental linguistics, Special Issue*. 319 – 343. Recuperado en 01 de marzo de 2021, de https://ddd.uab.cat/pub/landes/landes_a2020specialissue/landes_a2020specialissuep319.pdf
- Eco, U. (1998). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Fernández, J. (2018). Graffiti y arte urbano: una propuesta patrimonial de futuro. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1. 181-210. <https://doi.org/10.22429/Euc2018.sep.01.05>
- Fernández, P. (2004). El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana. Barcelona: España: Anthropos Eitorial.
- Foucault, Michel. (21 de diciembre, 1966). *El cuerpo, lugar utópico*. Recuperado de: http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf
- Foucault, Michel. (14 de marzo, 1967). *De los espacios otros “Des espaces autres”*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales. Recuperado de:

http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

Foucault, M. (1999). *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona, España: Paidós.

Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. México D.F., México: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2007). *Los anormales*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Foucault, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica I*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Gómez, J. (2014). Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 12 (2). 675-689. Recuperado en 01 de Marzo de 2021 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=773/77331488011>

González de Requena, J. (2017). Un iconotexto liminar. Análisis iconológico de los graffiti de firma. *Revista Humanidades*, 7(1). 1-34. DOI: 10.15517/h.v7i1.27623

- Gray, M. (2010). *Cave art and the evolution of the human mind* [tesis de maestría, Victoria University of Wellington]. Recuperado en 01 de marzo de 2021 de <http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/1640>
- Griffin, A. (2019). Negociando el derecho a la ciudad: graffiti en Bogotá. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 37. 209-229. DOI: 10.4206/rev.austral.cienc.soc.2019.n37-12
- Gross, D. y Gross, T. (1993). Tagging: changing visual patterns and the rhetorical implications of a new form of graffiti. *ETC: A Review of General Semantics* 50(3). 251-264. Recuperado en 01 de Marzo de 2021 de <https://www.thefreelibrary.com/Tagging%3A+changing+visual+patterns+and+the+rhetorical+implications+of...-a014540573>
- Gross D., Walcosz, B. y Gross, T. (1997). Language boundaries and discourse stability: “Tagging” as a form of graffiti spanning international borders. *ETC: A Review of General Semantics*, 50(3), 275-285. Recuperado de https://www-jstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/stable/42577828?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=tag&searchText=graffiti&searchText=gross&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtag%2Bgraffiti%2Bgross&ab_segments=0%2Fdefault-2%2Fcontrol&refreqid=search%3A22214500c7f5a0dc8777918773567f2e&seq=1#metadata_info_tab_contents
- Halperin, D. (2007). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.
- Junco, M. (2019). *La función social de los conceptos del graffiti. Tres miradas y representaciones del campo cultural grafitero, en el valle de México* [tesis de

licenciatura, Universidad Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM.
<http://132.248.9.195/ptd2019/enero/0784323/0784323.pdf>

Lacan, J. (25 de mayo de 1955). *Seminario El Yo en La Teoría de Freud y en La Técnica Psicoanalítica. Clase 19* (Ed. 2008). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (8 de junio de 1955). *Seminario El Yo en La Teoría de Freud y en La Técnica Psicoanalítica. Clase 22* (Ed. 2008). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (31 de mayo de 1956). *Seminario Las psicosis. Clase 20* (Ed. 2009). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (13 de junio de 1956). *Seminario Las psicosis. Clase 22* (Ed. 2009). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (8 de abril de 1959). *Seminario El deseo y su interpretación. Clase 16* (Ed. 2015). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (13 de mayo de 1959). *Seminario El deseo y su interpretación. Clase 20* (Ed. 2015). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (20 de mayo de 1959). *Seminario El deseo y su interpretación. Clase 21* (Ed. 2015). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (11 de mayo de 1960) *Seminario La ética del psicoanálisis* (Ed. 1990). *Clase 17*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Lacan, J. (26 de abril, 1961). *Seminario La transferencia. Clase 18* (Ed. 2008). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

- Lacan, J. (15 de noviembre de 1961). *Seminario La identificación. Clase 1*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.3.1%20CLASE-01%20%20S9.pdf>
- Lacan, J. (6 de diciembre, 1961). *Seminario La identificación. Clase 4*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.3.4%20%20CLASE%20-04%20%20S9.pdf>
- Lacan, J. (19 de febrero, 1964). *Seminario Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Clase 6* (Ed. 1999). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (18 de enero de 1967). *Seminario La lógica del fantasma. Clase 8*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.6.8%20%20CLASE%208%20%20S14.pdf>
- Lacan, J. (25 de enero de 1967). *Seminario La lógica del fantasma. Clase 9*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.6.9%20%20CLASE%209%20%20S14.pdf>
- Lacan, J. (10 de mayo de 1967). *Seminario La lógica del fantasma. Clase 18*. Recuperado de <https://docer.com.ar/doc/xs08n5n>
- Lacan, J. (13 de noviembre, 1968). *Seminario De un Otro al otro. Clase 13* (Ed. 2008). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (21 de enero de 1970). *Seminario El reverso del psicoanálisis* (Ed. 2008). *Clase 6*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (17 de marzo, 1971). *Seminario De un discurso que no fuese semblante. Clase 6* (Ed. 2009). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (15 de diciembre, 1971). *Seminario ... o peor. Clase 2* (Ed. 2012). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

- Lacan, J. (12 de enero, 1972). *Seminario ... o peor. Clase 3* (Ed. 2012). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (21 de noviembre, 1972). *Seminario Aun. Clase 1* (Ed. 2006). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (19 de diciembre, 1972). *Seminario Aun. Clase 2* (Ed. 2006). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (20 de febrero de 1973). *Seminario Aun. Clase 7* (Ed. 2006). Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (13 de marzo de 1973). *Seminario Aun. Clase 8* (Ed. 2006). Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (9 de diciembre de 1974). *Seminario RSI. Clase 2*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.10.2%20CLASE%20-02%20%20S22.pdf>
- Lacan, J. (16 de diciembre de 1975). *Seminario El síntoma. Clase 3*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.11.3%20CLASE%203%20%20S23-.pdf>
- Lacan, J. (18 de noviembre, 1975). *Seminario El síntoma. Clase 1*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.11.1%20CLASE%201%20ANEXOS%20Y%20%20SOBRE%20VERSION%20CRITICA%20ACTUALIZADA.pdf>
- Lacan, J. (17 de febrero, 1976). *Seminario El síntoma. Clase 7*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.11.7%20CLASE%207%20%20S23-.pdf>
- Lacan, J. (9 de marzo, 1976). *Seminario El síntoma. Clase 8*. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.11.8%20CLASE%20-08%20%20S23.pdf>
- Lacan, J. (1993). *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

- Lechuga, N. (2018). *Graffiti, jóvenes, identidad y rebeldía en la Ciudad de México y área conurbada* [tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2018/julio/0776027/0776027.pdf>
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Madrid, España: Ediciones Península.
- Le Gaufey, G. (2004). Una clínica sin mucho de realidad. *Revista Página Literal número 2*. San José, Costa Rica: Ediciones Página Literal.
- Le Gaufey, G. (julio del 2006). Reportaje a Guy Le Gaufey por Miches Sauval. <https://www.acheronta.org/reportajes/legaufey2.htm>
- Le Gaufey, G. (2007). *El notodo de Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Editorial el Cuenco de Plata.
- Le Gaufey, G. (2009). *La Paradoja del sujeto*. San José, Costa Rica: Nuestra Tierra
- Le Gaufey, G. (2010). *El sujeto según Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Editorial el Cuenco de Plata.
- Le Gaufey, G. (2011). *El objeto a de Lacan*. México D.F., México: Editorial Psicoanalítica de la Letra, A.C.
- Le Gaufey, G. (2014). *Hiatus sexuales: la no relación según Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Editorial el Cuenco de Plata.
- Licon, E. y González, D. (2007). El graffiti como tatuaje urbano. *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 7. 103 – 106. Recuperado en 01 de Marzo de 2021 de https://www.researchgate.net/publication/28208093_El_graffiti_como_tatuaje_urbano

- Llamosa-Escovar, D. (2013). Hip-hop, la ciudad hecha imagen. *El habitar en función de lo visual. Revista nodo* 8(15). 23-34. Recuperado en 01 de marzo de 2021 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4701825>
- López, O. (2020). *Construcción de identidad y apropiación del espacio público a través del graffiti en el año 2019* [tesis de maestría, Universidad Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2020/febrero/0801040/Index.html>
- Maldonado, S. (2019). Análisis crítico del Graffiti como herramienta comunicativa de expresión urbana. *Revista Arbitrada Interdisciplinaria KOINONIA* 4(8). 870 - 885. <http://dx.doi.org/10.35381/r.k.v4i8.525>
- Marín, R. (2013). El método paranoico-crítico: Creación y locura en Diario de un genio de Salvador Dalí (tesis de grado). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Mendoza, V. (2011). *Graffiti: construcción identitaria juvenil en la ciudad de México* [tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. http://132.248.9.195/ptb2011/septiembre/0672428/0672428_A1.pdf
- Montes, A. P. (2015). Arquitectura s de lo sensible: inscripciones urbanas en la ciudad universitaria. *Revista Herencia*, 28(2). Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/24729>
- Murillo, M. (2010). *La efectuación del estrago materno en la construcción de la feminidad: de lo psicossomático a la escritura. Una lectura psicoanalítica de la novela Las Palabras Para Decirlo de Marie Cardinal* [tesis de posgrado, Universidad de Costa Rica]. Universidad de Costa Rica, San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica.

- Olivi, A. (2016). Los graffitis urbanos: expresión creativa del texto social. Sociología por todas partes. Símbolos y representaciones sociales de lo cotidiano. Dykson, SL: Madrid.
- Ovares, V. y Quirós, J. (2015). Inseguridad ciudadana y la evaluación del espacio público de Montes de Oca (Costa Rica). *Cuadernos de vivienda y urbanismo* 8(16). 166-185. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-16.icee>
- Panero, L. (1984). *El último hombre*. Madrid, España: Ediciones Libertarias.
- Perinat, L. (2005). *Firma y Graffiti*. 1-11. Recuperado en 01 de Marzo de 2021 http://leticiaperinat.com/wp-content/uploads/2012/07/firma_y_graffiti-_2005.pdf
- Ramírez, M., Celis, M., Rodríguez, L., y Rozo, H. (2017). El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura. *Revista Encuentros* 15(01). 77 – 89. Recuperado en 01 de marzo de 2021 de <http://hdl.handle.net/11619/2992>
- Rivas, F. (2013). *Palacio Municipal para El Cantón de Montes de Oca* [tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2017). El video como instrumento de investigación social: la antropología visual como metodología. *Razón y palabra*, v. 21. N, 97. Pp. 601-629.
- Rodríguez, M. (2014). *Graffiti artístico en Costa Rica: una mirada sociológica* [tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Rodríguez-Gutiérrez, J., Ruiz-Fuentes, M., y Murillo-Zamora, C. (2020). Espacios públicos y construcción de identidad: la experiencia de Montes de Oca. *Revista de Ciencias Económicas* 38(2). 7 – 22. <https://doi.org/10.15517/rce.v38i2.45207>

- Sánchez, A. (2010). *Significados culturales del graffiti a la luz de la narrativa de graffiteros bogotanos* [tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/8022/tesis105.pdf;jsessionid=A80E6D80CA56C2E75A4EEB886D790A30?sequence=1>
- Santander, E. (2017). *Ciudad graffiti. Lectura de la ciudad a través de sus prácticas urbanas* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. http://132.248.9.41:8880/jspui/handle/DGB_UNAM/TES01000757179
- Souza, A. (2018). Boulevard Olímpico: el graffiti como práctica cultural de la ciudad. *Anales de investigación en arquitectura* 8. 83-104. DOI 10.18861/ania.2018.8.2865
- Villegas, M. (2010). *Apropiación del espacio público urbano a través del graffiti: los casos de Edificio Saprissa y Barrio la California en San José, Costa Rica* [tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

ANEXOS

I. CONSENTIMIENTO INFORMADO



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN
COMITÉ ÉTICO CIENTIFICO

Escuela de Psicología

Teléfonos:(506) 2511-4201 Telefáx: (506) 2224-9367

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

(Para ser sujeto de
investigación)

Sujetos a los muros:

una aproximación

psicoanalítica Al

grafiti de firma

Código (o número) de proyecto: _____

Nombre del Investigador Principal: Mario Alberto Ramírez González

Nombre del participante: _____

- A. **PROPÓSITO DEL PROYECTO:** La presente investigación es un Trabajo Final de Graduación de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica. El investigador, Mario Alberto Ramírez González, pretende conocer las experiencias de productores de graffiti en torno a su quehacer y su relación con la ciudad. Esto con el fin de explorar un tema poco conocido en el espacio académico, pero de sumo interés e impacto en la sociedad.
- B. **¿QUÉ SE HARÁ?:** Se realizarán entrevistas con preguntas relacionadas a la producción del *graffiti*, las prácticas, experiencias y reflexiones propias de la misma producción. Estas entrevistas se harán en un espacio a convenir entre la persona entrevistada y el investigador, con una duración no mayor a las dos horas y en dos sesiones distintas. El audio de las entrevistas será grabado y luego transcrito de manera literal, para proceder al análisis de los datos recopilados, posteriormente se procederá a eliminar la grabación quedando solo con la transcripción de la entrevista.
- C. **RIESGOS:**
1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente: hablar de temas personales, recordar circunstancias o acontecimientos que puedan parecerle íntimos
 2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, los investigadores participantes realizarán una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.
- D. **BENEFICIOS:** Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores

aprendan más acerca de la producción de graffiti y este conocimiento beneficie a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con Mario Alberto Ramírez González, o con alguno de los investigadores sobre este estudio y ellos deben haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a Mario Alberto Ramírez González al teléfono 7128-1164. Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación a la Dirección de Regulación de Salud del Ministerio de Salud, al teléfono 22-57-20-90, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 o 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.
- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Sobre la confidencialidad de los datos. Los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica. Los datos serán anónimos, los nombres propios o tags, tanto del sujeto entrevistado, como los que sean mencionados en la entrevistas, serán cambiados por otros ficticios para resguardar la privacidad de los sujetos a los que se refieran.
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio

Nombre, cédula y firma del sujeto (niños mayores de 12 años y adultos). Fecha

Nombre, cédula y firma del testigo. Fecha

Nombre, cédula y firma del Investigador que solicita el consentimiento. Fecha

II. CUESTIONARIO PARA LA ENTREVISTA

- ¿Qué es el graffiti?
- ¿Qué es el *tag*?
- ¿En qué consiste la práctica de *taguear*?
- ¿Cuáles son los instrumentos utilizados?
- ¿Dónde se *taguea*?
- ¿Por qué el espacio de San Pedro de Montes de Oca es comúnmente utilizado como superficie de inscripción de graffiti de firma?
- ¿Cuáles son los lugares predilectos para la inscripción de graffiti de firma?
- ¿Cuáles son los lugares de mayor visibilidad para la inscripción de graffiti de firma?
- ¿Cuánto tiempo lleva realizando graffiti de firma?
- ¿Cada cuánto *taguea*?
- ¿Cuándo prefiere *taguear*?
- ¿Qué cambia al comenzar a *taguear*?
- ¿Cuáles son las sensaciones al *taguear*?
- ¿Qué le genera al encontrarse con sus propios *tags*?
- ¿Cómo se interpreta cuando un *tag* tacha otro *tag*?
- ¿Piensa dejar de *taguear*?

III. ESTRUCTURA DEL DOCUMENTAL

Primer acto: Día.

Planteamiento del conflicto. Escenas de la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca para situar el territorio explorado. Tomas de locaciones de fácil referencia, como la iglesia, el parque, Muñoz y Nanne, escenas del tráfico vehicular, tomas de grafiti de día. Sonidos de autopista.

Este primer acto está relacionado con la filológico-referencial, pues describe de una manera gráfica el contexto. Representa a la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca como una zona principalmente de tránsito, pero también hace referencia a diferentes manifestaciones de grafiti en el territorio mencionado. Este acto también presenta la *posición de observador*, algo que señalamos en las conjeturas, donde indicamos que el grafiti genera tres posiciones distintas: la de quien observa, la de quien realiza el grafiti y la de la obra que se realiza.

Segundo acto: Tienda Sur

Incremento cuantitativo del conflicto. Escenas de la Tienda Sur. Tomas de los materiales más comúnmente utilizados para realizar grafiti, aerosoles y boquillas. Sonidos de respiración y latidos de corazón para marcar un paso entre el primer acto y el tercero, un paso que supone ir de la posición de observador a la posición productor.

Aquí es necesario destacar que la Tienda Sur fue mencionada en las entrevistas como uno de los factores que ha contribuido a la producción de grafiti en la Ciudad de San Pedro de Montes de Oca. Este acto permite un crecimiento en la intensidad cuantitativa del conflicto, pues marca el paso de una posición observadora a una productora. Este acto todavía guarda relación con la lectura filológico-referencial, pues tanto la Tienda Sur como los instrumentos utilizados son mencionados en tal apartado.

Tercer acto: Noche.

Giro cualitativo. Escenas de la Ciudad de noche. Algunas escenas de tránsito vehicular y de zonas reconocidas de San Pedro, similar a las tomas realizadas en el primer acto, pero de noche. Tomas de grafiti dentro del territorio, escenas de basureros, cortinas metálicas. Tomas de un artista produciendo grafiti. Canción de fondo: The MC! – *Adicto*, para marcar un corte con los actos previos y señalar que por la noche adquiere una vida distinta para quienes producen grafiti de firma.

Este acto corresponde a la lectura semiótico-litera, pues describe gráficamente varios de los significantes destacados en las entrevistas, por ejemplo: basureros, *tags*, firmas, madrugada y *vandal*. Sin embargo, este acto también expone contenido de la lectura psicoanalítico-conjetural, pues añade el giro narrativo, ya que quien observaba pasa a tomar la posición de quien produce grafiti. También, a través de la canción de fondo, se añade “vida” a la ciudad de noche, por lo que va de la mano con los señalamientos conjeturales de tomar la ciudad desde la práctica del grafiti y hacer de los no lugares, lugares.

Cuarto acto: Fotografías.

Desenlace. Escenas de la obra producida. Fotografías, videos de la obra. Continuación de la canción *Adicto*, de The MC!.

Este acto expone la última posición que se desprende de la práctica del grafiti de firma, pues se pasó de la posición de quien observa a la posición de quien produce para, finalmente, pasar a la exposición de la obra. Esto guarda relación, principalmente, con la lectura psicoanalítico-conjetural, donde a lo largo de las conjeturas se recurrió a la posibilidad de las tres posiciones subjetivas que permite la práctica del grafiti. La exposición de la obra en el acto

final del video también se hace con el propósito de señalar que al final, lo que queda es la obra, lo que propusimos también en la lectura psicoanalítico-conjetural.

Algunas indicaciones finales sobre la elaboración del documental

Similar a como sucedió con el texto escrito, la división entre una lectura y la otra, o entre un acto y el otro, no es tan tajante como se puede pensar. Pero esto es una cualidad del método, puesto que hay que recordar que la lectura psicoanalítico-conjetural se apoya en la lectura filológico-referencial y en la lectura semiótico-litera.

De una manera más específica con respecto al documental, este se propuso como una cuarta lectura, y lo expusimos del modo que acabamos de señalar para hacer más fácil su correspondencia con las tres lecturas que lo anteceden. Sin embargo, es necesario indicar que desde el principio de la investigación se fueron realizando las diversas tomas y fotografías que el documental expone, por lo que esta cuarta lectura no solo es el apartado final, sino también un tejido paralelo a la investigación desde su propio origen. No fue sino hasta la realización de la lectura psicoanalítico-conjetural que estructurar el documental fue posible, que se le pudo dar la forma final; esto es algo que lo podemos complementar con la siguiente frase de Lacan respecto a Joyce:

Joyce, para terminar, no sabía que él hacía el síntoma, quiero decir que lo simulaba.

Le era inconsciente, y es por este hecho que él es un puro artífice, que es un hombre de saber-hacer, es decir lo que se llama también un artista (9 de marzo de 1976, p. 14).

Es por esto que la cuarta lectura que esta investigación propone presenta la *perspectiva del artista*, si bien Baños (1999) señalaba que la lectura psicoanalítico-conjetural es abiertamente infiel, esta cuarta lectura es... inconsciente.