

INTERSTICIOS **IS** SOCIALES

Año 8 - Núm. 16 - Septiembre de 2018-febrero 2019 ISSN 2007-4964



Presentación

Francisco Javier Velázquez Fernández 5

Reflexión Teórica

El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin
Guillermo Pereyra Tissera 7

Espacios sociales a debate

Las últimas palabras y la sentencia inminente. Análisis semiótico de las estrategias de inversión de acusados en juicios por crímenes de lesa humanidad en Córdoba, Argentina

Paulo Damián Aniceto 47

Entre la autonomía y la dependencia: los desafíos de la colaboración entre el Gobierno y la sociedad civil en proyectos de desarrollo

Marta Ochman 97

Las estampas y los iconos religiosos y su reinención dentro del mercado mundial de las religiones y del esoterismo de masas

Fabián Acosta Rico 131

Sección General

En enfermedades y acciones de salud pública en Jalisco, 1917-1943: creación de organismos, vacunación y estadística

Zoraya Melchor Barrera 159

Diana Melchor Barrera

Los brazos de la abuela, un lugar para regresar.

Traectorias migratorias intergeneracionales de familias transnacionales, impacto social y económico desde la experiencia de las mujeres mexicanas

Gizelle Guadalupe Macías González 187

Andrea Victoria García Arriaga

Experiencias cotidianas de niños migrantes en California. Una mirada a través de sus ojos

Magdalena Barros Nock 225

Yuribi Ibarra Templos

Prevención del delito en adolescentes en el Estado de México. La idea de riesgo y el sistema de preceptorías

José Javier Niño Martínez 255

Abraham Osorio Ballesteros

Felipe González Ortiz

Versiones de la cultura hip hop en el grafiti en Ameca

Eduardo Plazola Meza 291

Las dos latino Américas. Los mecanismos estatales en la región ante las protestas por las minas

Mario Alberto Velázquez 317

Crecimiento urbano y patrimonios. Santa Anita y Toluquilla, dos pueblos en el Área Metropolitana de Guadalajara

Luis Felipe Cabrales 347



REVISTA SEMESTRAL DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



El Colegio de Jalisco

Asociados numerarios

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Universidad de Guadalajara
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Ayuntamiento de Zapopan
- Ayuntamiento de Guadalajara
- El Colegio de México, A. C.
- El Colegio de Michoacán, A. C.
- Subsecretaría de Educación Superior-SEP

Presidente Javier Hurtado González

Secretario general Roberto Arias de la Mora

Intersticios Sociales

Año #8, número 16, septiembre 2018 - febrero 2019
Publicación semestral de El Colegio de Jalisco
Con domicilio en 5 de Mayo, núm. 321, colonia Centro
C. P. 45100, Zapopan, Jalisco
www.coljal.edu.mx

Director/editor Francisco Javier Velázquez Fernández
Coeditora y cuidado de la edición Cristina Alviso Carranza
Diseño editorial Ediciones de la Noche
Diseño original y administración del servidor
Julio Almaraz Ortiz
Corrección de textos Ediciones de la Noche
Traductor Paul Kersey

Información y correspondencia

Tel. +52 (33) 36 33 26 16, ext. 109

Correo electrónico intersticios.sociales@coljal.edu.mx Página web www.intersticiosociales.com Reserva de derechos al uso exclusivo ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor, núm. 04-2012-041814570400-203 ISSN-e: 2007-4964.

Derecho de uso

Se permite la reproducción, publicación, transmisión, difusión en cualquier modo o medio de cualquier parte del material contenido en el archivo (únicamente texto sin imágenes) sin alterar o modificar el original, con fines de referencia y/o reproducción académicos o educacionales, con excepción de los personales o comerciales, citando la fuente de referencia y otorgando el crédito correspondiente al autor y al editor.

La responsabilidad de los artículos es estrictamente personal de los autores. Son ajenas a ella, en consecuencia, tanto la revista como la institución que la patrocina.

Resumen de artículo

Versiones de la cultura hip hop en el grafiti en Ameca

Versions of Hip hop culture on graffiti in Ameca

Eduardo Plazola Meza

Universidad de Guadalajara

eduardo.plazola@valles.udg.mx

<http://www.orcid.org/0000-0002-0758-8164>

Maestro en Gestión y Desarrollo Social, disciplina Sociología, por la Universidad de Guadalajara

Recibido: 22 de mayo de 2017
Aceptado: 4 de septiembre de 2017

En la ciudad de Ameca es posible percibir algunas manifestaciones de la cultura hip hop. No obstante, poco se conoce en la academia acerca de los significados, actores, procesos, objetos o espacios de presentación de sus ideas, sentimientos y performances. La semiótica sirvió para traducir el grafiti, cuyos significados están relacionados con sujetos individuales y excluyentes que siguen los símbolos, hábitos, costumbres y percepciones de cholos y pandilleros, el romanticismo y el arraigo al terruño. La versión sobre el significado de la cultura hip hop que exponemos quizá pueda contribuir en la problematización de la multiculturalidad y la discriminación aquí y en otras pequeñas ciudades semiurbanas del estado de Jalisco, México.

Abstract

In the city of Ameca, Jalisco, Mexico, one can easily perceive manifestations of Hip hop culture. However, there is little scholarly knowledge of the meanings, actors, processes, objects and spaces of presentation of the ideas, sensitivities and performances of this culture. Our semiotic approach allowed us to translate Hip hop graffiti, which is related to individual, exclusive subjects who follow the symbols, habits, customs and

Palabras clave:

Cultura hip hop, grafiti, semiótica, Ameca.

Keywords:

Hip hop culture, graffiti, semiotic, Ameca.

perceptions of *cholo* and gangster identities, romanticism and attachment to territory. The specific version of Hip hop culture elucidated herein contributes to problematizing multiculturalism and discrimination, not only in Ameca but also in other small, semi-urban towns in Jalisco.

Eduardo Plazola Meza

Universidad de Guadalajara

Versiones de la cultura hip hop en el grafiti en Ameca

Versions of Hip hop culture on graffiti in Ameca

Introducción

La ciudad de Ameca, Jalisco, es territorio de *grafiteros* que presentan sus versiones de la cultura hip hop. La cultura hip hop tiene relación con costumbres, hábitos, símbolos e ideas de corte moderno y tribal. Enaltece la sensibilidad y el cuerpo, la creatividad y la libertad, la sociabilidad y la comunicación, el poder y la acción colectiva, el territorio y la identidad original. Esta cultura se expandió en la década de los setenta del siglo xx desde Nueva York como especie de subcultura o contracultura de la negritud y los migrantes latinoamericanos. Se distingue por las manifestaciones sónicas del MCing¹ y el DJing,² la danza llamada *breakdance*³ y la plástica del género grafiti.

Las manifestaciones de grafiti son perceptibles desde hace pocos años en varios de los muros de las calles de Ameca. No obstante, se desconocen en la academia los significados de su contenido y las formas específicas de presentación en el espacio público. La semiótica del contenido de fotografías de grafiti evidenció la presencia del sentido de la cultura original mezclado con la identidad local y la de cholos, pandilleros y “románticos”. Los datos que exponemos son una versión entre muchas otras posibles de la cultura hip hop local que pueden ser utilizados para evidenciar la multiculturalidad en una ciudad conformada por la mezcla de lo “rural”

- 1 MCing es el acto del maestro de ceremonias (MC). En la música rap las MC y los MC exponen sus ideas y sentimientos principalmente con palabras rimadas, entablan un diálogo con la multitud y la alientan a participar, todo esto sobre las bases musicales del *Disc Jockey* (DJ) y los productos musicales de estudio.
- 2 DJing es la acción que realiza el DJ que consiste básicamente en mezclar y añadir efectos de sonido a la música que sirve de plataforma para el MC. En ocasiones las DJ y los DJ también entablan diálogo con el público y cantan rap.
- 3 En la película de Benson Lee llamada *Planet B-Boy* (Nueva York: Mondo Paradiso Films, 2008), el *breakdance* se define como “danza legítima” basada en el empoderamiento, la ruptura del cuerpo, la improvisación y las batallas simbólicas entre danzantes. B-Boy es el actor que hace *breakdance* con la música rap y funk.

y lo urbano. También para poner a debate las eventuales situaciones de discriminación sobre las grafiteras y los grafiteros.

En el primer apartado describimos brevemente el contexto de Ameca, definimos los conceptos clave y exponemos los propósitos y procedimientos de investigación. En el siguiente analizamos la enunciación y el significado del contenido de piezas de grafiti alusivas al amor, el barrio, los íconos culturales, la crítica social y la firma, poniéndolos en relación con la cultura hip hop original. En el último apartado están las conclusiones.

Ameca y la cultura hip hop

Ameca es la cabecera o capital del municipio con el mismo nombre. Es una ciudad “pequeña” ubicada a 70 km al surponiente de la capital de Jalisco, Guadalajara. En el año 2010 la población era de 36,156 habitantes; 2,665 nacidos en otra entidad.⁴ Había 9,687 hogares, 230 con hablantes de lengua indígena, y el 90% de la población mayor de cinco años seguía la religión católica.⁵ El Consejo Nacional de Población (CONAPO) señaló que ese año el grado de intensidad migratoria en todo el municipio era alto (el 15.93% del total de viviendas recibía remesas, y en el 6.37% de ellas había emigración a los Estados Unidos de América en el último quinquenio).⁶ Por otro lado, el 48.8% de la población del municipio estaba en pobreza, y el 21% tenía ingreso inferior a la línea de bienestar mínimo en el mismo periodo.⁷

La delimitación territorial promovida por el ayuntamiento de Ameca considera que hay cuatro subdistritos urbanos: norponiente, nororiental, surponiente y suroriental (imagen 1).⁸ Según la misma fuente, en los subdistritos del norte hay mayor desarrollo urbano y social. Ahí están los asentamientos más antiguos y se ubican el centro cívico, las escuelas de nivel medio superior, los espacios culturales y los parques, el comercio formal e informal y las empresas. En los subdistritos del sur el grado de escolaridad es menor a la media estatal y hay carencia de servicios públi-

- 4 Instituto Nacional de Estadística y Geografía, “Censo de población y vivienda 2010. Principales resultados por localidad”. Disponible en: http://www.inegi.org.mx/sistemas/consulta_resultados/iter2010.aspx?-c=27329&s=est. Consultado: 10 de enero de 2017.
- 5 Instituto Nacional de Estadística y Geografía, “Censo de población y vivienda 2010”.
- 6 Consejo Nacional de Población, “Anexo. Índices de intensidad migratoria México-Estados Unidos por entidad federativa y municipio”. Disponible en: http://www.conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/intensidad_migratoria/anexos/Anexo_B1.pdf. Consultado: 10 de enero de 2017.
- 7 Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, “Porcentaje de población en situación de pobreza 2010, Jalisco”. Disponible en: http://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Jalisco/Paginas/pob_municipal.aspx. Consultado: 10 de enero de 2017.
- 8 Ayuntamiento de Ameca, “Planes parciales de desarrollo urbano de los cuatro subdistritos y de distrito urbano de Ameca”. Disponible en: https://www.ameca.gob.mx/files/TransparencyContent_0027_9SONKnrK.pdf. Consultado: 22 agosto de 2016.

subdistritos, siguiendo las pistas que dejan en los muros para encontrar su ubicación.

No existe consenso académico sobre la génesis del término hip hop; sin embargo, parece no ser discutido que en 1979 la canción *Raper's Delight*, de Sugar Hill Gang lo hizo popular en las industrias culturales. No ahondaremos en la genealogía del hip hop, pero es preciso señalar que está ligado con la música dub,⁹ las expresiones estéticas e identitarias “latinas”, la ideología y la resistencia social del black power,¹⁰ y la forma de vida en la calle de la urbe occidentalizada. En lo que sí parece haber consenso (en la industria cultural y entre los analistas y hiphoperos) es considerar el baile *breakdance*, los ritmos del *DJing*, el canto del MCing y la plástica del grafiti como “elementos” o manifestaciones distintivos de lo que se denomina cultura hip hop.

En la obra colectiva de Murray Forman y Mark Neil¹¹ el hip hop no tiene una definición única, depende del autor y el objeto de estudio: se concibe como forma de arte que retoma la hipérbole, la parodia, el kitsch, la dramatización y el doble sentido;¹² como forma cultural móvil, en constante recreación según el contexto y la cultura local;¹³ como forma de ser y de vivir que implica poder social y legado, que puede servir para unir a la gente.¹⁴ Y como movimiento cultural amplio, activo en el espacio sociopolítico público.¹⁵

Germán Muñoz y Martha Marín consideran que el hip hop es una forma de “cultura juvenil” de origen urbano y afrolatino que se presenta en espacios sociales marginales. Esta cultura se fundamenta en la “elaboración de sí mismo” (autocreación) en el terreno artístico y tiene como valores el esfuerzo y el tesón. Esta elaboración lleva a la búsqueda de las raíces culturales: “sentando las bases para que los *hoppers* del mundo desarrollen formas locales y autóctonas de expresión”.¹⁶

Arlene Tickner considera que es una red inserta en los circuitos capitalistas globales en la que los imaginarios y las prácticas de la cultura original son reapropiados en lo local para generar procesos de identificación.¹⁷ Emmet Price III señala que es una forma de cultura fundamentada en la

- 9 Dub es un tipo de música original de Jamaica caracterizado por la mezcla, el ritmo drum and bass (batería y bajo), el uso de efectos de sonido y el *toasting* (forma primitiva de rapear). Todas estas características se aprecian en la música rap desde sus orígenes.
- 10 El black power tiene relación con las ideologías y los prototipos de Marcus Garvey, Selassie I, Black Panthers, Malcom X, Martin Luther King, Mumia Abu-Jamal, Nelson Mandela; es decir, con la lucha libertaria por la “raza negra”.
- 11 Murray Forman y Mark A. Neil (ed.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (Nueva York: Routledge, 2004).
- 12 Michael E. Dyson, “Foreword”, en *That's the Joint!*, xii.
- 13 Andy Bennet, “Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities”, en *That's the Joint!*, 177.
- 14 Gwendolyn D. Pough, “Seeds and Legacies: Tapping the Potential in Hip-Hop”, en *That's the Joint!*, 284.
- 15 Bakari Kitwana, “The Challenge of Rap Music from Cultural Movement to Political Power”, en *That's the Joint!*, 345.
- 16 Germán Muñoz y Martha Marín, *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles* (Colombia: Universidad Central, 2002), 136-143.

autodeterminación, la autorrealización, la creatividad y el orgullo, que tiene por objetivo empoderar a los grupos y sujetos sociales oprimidos, excluidos y marginados.¹⁸ En similar orden de ideas, Jerry Persaud piensa que la resistencia social, la diáspora y los hábitos y costumbres de la raza negra son las bases ideológicas y sociales de esta cultura, desplegadas en el marco de la globalización.¹⁹

Jeff Chang prefiere hablar de “generación hip-hop”, debido a que este concepto “unifica tiempo y raza, ubicación y multiculturalismo, ritmo e hibridez”. La generación hip hop de mediados de los setenta del siglo pasado compartía la estética revolucionaria: “Su objetivo era liberar el estilo de los jóvenes (...) mediante rituales, códigos y órdenes casi monásticos (...) Todos se obsesionaron con la idea de mostrarse y de probar su valía; de distinguirse y sobresalir a fuerza de pura originalidad”.²⁰

Los diversos autores podrían coincidir en que el hip hop implica cultura (historia, identidad, significado), sensibilidad y expresividad, sociabilidad, política y contexto. En general, hip hop son sonidos, audiovisuales, palabras, grafos y expresiones corporales utilizados para distinguirse, para identificarse y agruparse con otros y para comunicar ideas y sentimientos. En lo particular es cultura, lo que significa que es una especie de repertorio o plataforma que sirve para dar sentido y orientar la estructuración de las prácticas y las percepciones del *breakdance*, el rap (*DJing*, *MCing*) y el grafiti.

El repertorio está relacionado con ideas posmodernas, liberales y “afrolatinas”. Símbolos como las sustancias psicotrópicas, el culto al cuerpo y el ego, el gueto y la calle. También la búsqueda del cambio, la originalidad, la batalla y la mezcla. Con hábitos asociados con la estesis, la sociabilidad, la constancia y la coherencia, y costumbres como la política, el divertimento, la apropiación del espacio local y el consumo de objetos culturales. Estas ideas, símbolos, hábitos y costumbres son una plataforma, lo que significa que sostienen (en lo teórico y lo práctico) las manifestaciones y percepciones de diferentes actores sociales considerando el contexto en el que se presentan.

- 17 Arlene. B. Tickner “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural”, en Francis Pisani et al. (coord.), *Redes transnacionales en la Cuenca de los Huracanes. Un aporte a los estudios interamericanos* (Ciudad de México, Porrúa, ITAM y Cámara de Diputados LX Legislatura, 2007).
- 18 Emmet G. Price III, *Hip Hop Culture* (California: ABC-Clio, 2006).
- 19 Jerry Persaud (2011). “The Signature of Hip Hop: A Sociological Perspective”. *International Journal of Criminology and Sociological Theory*, 1 (junio de 2011): 626-647.
- 20 Jeff Chang, *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gansta rap* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014).

- 21 Un esfuerzo por mostrar y entender las manifestaciones de los cuatro elementos de la cultura hip hop en la capital del país es el documental de Alberto Cortés, *México Ciudad Hip Hop* (Ciudad de México: CONACULTA y Bataclán Cinematográfica, 2004).
- 22 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <http://www.rae.es>. Consultado: 13 de noviembre de 2016.
- 23 Jane M. Gadsby, "Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts". Disponible en: <https://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>. Consultado: 20 de agosto de 2016.
- 24 Jenaro Talens, "Los muros para el que los trabaja", en Gieno y Mandingorra (coord.), *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti* (Valencia, Universidad de Valencia, 1997), 7-9.
- 25 José M. Valenzuela, *Vida de barro duro: Cultura popular juvenil y graffiti* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997), 87-90.
- 26 Rogelio Marcial, "El graffiti: expresividad juvenil urbana", *Relaciones*, 65/66 (invierno-primavera de 1996): 173-177.
- 27 Timothy Werwath, "The Culture and Politics of Graffiti Art". Disponible en: <https://www.graffiti.org/faq/werwath/werwath.html>. Consultado el 30 de septiembre de 2016.

Una versión de la cultura hip hop se presenta actualmente en la ciudad de Ameca. En México escasean los estudios de la cultura hip hop desde las ciencias sociales, teniendo en cuenta la cantidad y diversidad de manifestaciones en las diferentes ciudades y localidades urbanas y "rurales" del país.²¹ Nosotros inferimos el significado de los objetos gráficos de este tipo de cultura en el contexto local. Decidimos solamente estudiar estos objetos de la cultura hip hop porque parecen ser los de mayor uso y consumo cotidiano en el espacio público de la ciudad.

El *Diccionario de la lengua española* define graffiti como: "firma, texto o composición pictórica" que se hace sobre superficies resistentes con o sin autorización.²² Jane Gadsby lo concibe como técnica de pintura mural y forma de escritura en el espacio público diferente de la plástica tradicional por ser no deseado y "subterráneo". La autora señala que para conceptualizarlo es preciso distinguir sus tipos según estilo artístico (latrinalia, público, popular, histórico, firma, caricatura), y considerar el enfoque científico (cultural, de género, lingüístico, folclórico, cuantitativo, estético, motivacional, preventivo, divulgación) desde el que se aborda como objeto de estudio.²³

Jenaro Talens considera que el graffiti puede ser estudiado como "síntoma social" con características subversivas, anónimas, ingeniosas y lúdicas que atraviesa y unifica la cultura popular por medio de la política y la significación.²⁴ Para José Manuel Valenzuela es una forma de expresión transclasista y transtaria que remite al uso del espacio, la disputa simbólica, la identificación/diferenciación con otros, la acción social solitaria y grupal.²⁵ Rogelio Marcial piensa que es una expresión cultural "híbrida" de cuatro aspectos: el enunciativo, el uso de códigos propios, la búsqueda de espacios de expresión y la valorización de la transgresión real o simbólica. Afirma que es un medio popular aprendido, producido y consumido colectivamente en las esquinas de las calles.²⁶

Timothy Werwath lo define como forma de arte (una forma de "sabotaje estético" en la forma de vida en la urbe) y como el acto de inscribir en los muros para comunicar un mensaje significativo.²⁷ De forma similar,

Rossana Reguillo considera que es una “inscripción” incluyente (como medio de comunicación) y excluyente (como contenido) utilizada para marcar, denunciar, identificar y recrear las relaciones del grupo con el territorio.²⁸

El grafiti es la manifestación plástica de la cultura hip hop. Implica un soporte material y técnicas de comunicación, además de significado y política. Sirve para presentarse y establecer relación con otro sujeto utilizando símbolos y objetos comunes en un contexto particular. Las grafiteras y los grafiteros son actores colectivos empoderados y sensibles que se involucran en procesos de comunicación social pública poniendo en juego sus formas de vivir y percibir el mundo, objetivadas en las piezas de grafiti. El grafiti que producen es significativo; es decir, hace sentido especialmente en la vida cotidiana de los que reconocen, se identifican e interactúan con las ideas, símbolos, hábitos y costumbres distintivos de la cultura hip hop.

Existen diversos tipos de grafiti, como aquellos alusivos al nombre del autor, del *crew*²⁹ o la pandilla: el *tag* o firma (distinguido por la multiplicidad de formas y estilos personalizados); el *bomba* (caracterizado por el uso de letras anchas, sencillas y redondeadas), el *block letter* (con letras de gran tamaño monocromáticas, simples y gruesas) y el *wild style* o salvaje (de formas, adornos y decorados complejos). También están los grafitis experimentales cercanos a la práctica de la pintura tradicional como el 3D (que crea el efecto tridimensional con colores, formas y perspectivas), el *dirty* o sucio (de formas incorrectas y deformes, y degradado de colores); la *pieza* (basada en los murales tradicionales de gran formato), y el *abstracto* (experimental e híbrido con otras técnicas y formas de pintura mural). Además de los tipos *character* o personaje e *ícono*, en los que se representan arquetipos y prototipos socioculturales del hip hop, la cultura local y otras culturas.

En América central y del sur se han realizado varios estudios sobre este tipo de plástica desde diversas disciplinas, enfocados en las metrópolis. Ana Yolanda Contreras³⁰ y Diego Romero³¹ se enfocan en la política del grafiti en Guatemala y San Juan respectivamente. Celso Gitahy,³² Célia

28 Rossana Reguillo, *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación* (Guadalajara: ITESO, 1991).

29 *Crew* es un grupo de grafiteros, B-boys o raperos que tienen en común la cultura hip hop. Funcionan más como colectivo que como organización social pública o privada.

30 Ana Yolanda Contreras, “Por las calles de la ciudad de Guatemala: Memoria y justicia a través del grafiti callejero del colectivo H.I.J.O.S.”, *A Contracorriente*, 3 (primavera de 2009).

31 Diego Romero, “El grafiti contemporáneo en Puerto Rico: Los espacios y paisajes que transgrede”, Proyecto mapa cultural del Puerto Rico contemporáneo. Disponible en: http://gestioncultural.uprrp.edu/docs/D_Romero.pdf. Consultado: 19 de agosto de 2017.

32 Celso Gitahy, *O que é grafiti* (São Paulo: Editora brasiliense, 1999).

- 33 Célia Maria Ramos, *Grafite, pichação & cia* (São Paulo: Anna-blume, 1994).
- 34 Ana Lucia Souza, *Letramento da reexistência. Poesia, grafite, música, dança: hip-hop* (São Paulo: Parábola, 2011).
- 35 Claudia Kozak, *Contra la pared. Sobre graffitis, pintas y otras intervenciones urbanas* (Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004). Además está disponible el artículo: “Graffitis argentinos: Letra joven, letra urbana”, *Encrucijadas*, 34 (agosto 2005).
- 36 Armando Silva, *Graffiti: una ciudad imaginada* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986). Y *Punto de vista ciudadano: localización visual y puesta en escena del graffiti* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1987).
- 37 Cristóbal Campana, “Los graffiti de Lima: ¿Gesto artístico o arte vandálico?” (diciembre de 2005). Disponible en: http://cristobalcampana.com/attachments/article/2/Graffiti_Arte_o_Vandalismo.pdf. Consultado: 18 de agosto de 2017. Otro texto es el titulado: “Notas para un estudio antropológico de los graffiti”, *Runamanta* (s/f) (1999).
- 38 Iván Abreu, “El graffiti en la v República Venezolana. Estudio del graffiti sobre asuntos públicos”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 55 (abril-junio de 2003).
- 39 José M. Valenzuela (coord.), *Welcome amigos to Tijuana: Grafiti en la frontera* (México: CONACULTA, COLEF y Editorial RM, 2012).
- 40 Sergio R. Arroyo y Daniel Arroyo, *Codex. Una aproximación al graffiti de la Ciudad de México* (Ciudad de México: CONACULTA y Turner, 2015).

Maria Ramos³³ y Ana Lucia Souza³⁴ hacen historia, semiótica y estética del grafiti y el pichação en São Paulo. Claudia Kozak estudia el caso de Buenos Aires también desde la semiótica.³⁵ Armando Silva revisa lo acontecido en Bogotá entrelazando lo antropológico y lo social.³⁶ Cristóbal Campana usa la antropología y la estética tradicional para describir los grafos en Lima.³⁷ Iván Abreu³⁸ se mete en el terreno político y Yosjuan Piña en el cultural para rastrear lo ocurrido en Caracas.

En México también se ha investigado, principalmente en las grandes ciudades. Por ejemplo, José Manuel Valenzuela conjuntó varios textos con entrevistas, crónicas y estudios antropológicos sobre lo acontecido en Tijuana.³⁹ Sergio Arroyo y Daniel Arroyo hicieron lo propio para el caso de la Ciudad de México.⁴⁰ Juan Carlos López interpretó las representaciones y los imaginarios sociales en Monterrey.⁴¹ Daniel Neufeld y Jeremie Haasser señalaron que el movimiento en Guadalajara era “joven” y estaba en constante evolución, y que había un cambio en los cánones estéticos de las nuevas generaciones hacia el disfrute y la identificación con esta manifestación.⁴²

Estudiamos las manifestaciones gráficas de la cultura hip hop en una ciudad pequeña en proceso de urbanización. Para el análisis retomamos la semiótica de Rossana Reguillo.⁴³ Primero clasificamos las fotografías de piezas de grafiti de acuerdo con los tipos. Luego las ubicamos y cuantificamos en los subdistritos urbanos de Ameca de acuerdo con el contenido (amor, barrio, ícono, crítica social, firma). Por último, seleccionamos algunas piezas para descubrir las isotopías y los sujetos de enunciación.

Grafiti en los subdistritos

En los muros de ciertos nodos de la ciudad son comunes los mensajes con palabras e imágenes. En la zona comercial del centro hay anuncios de diversos tamaños y colores. En algunas avenidas principales se leen nombres de agrupaciones de música de banda sinaloense escritos con letras coloridas de mediano y gran tamaño, y propaganda de gran formato de

diferentes partidos políticos. Todas estas inscripciones no sorprenden a los residentes de la ciudad, son legítimas y cotidianas, sirven para cumplir determinada función social.

Mención aparte merece el grafiti que ocupa algunos muros de colonias y barrios céntricos y periféricos, y ciertos sitios de carácter comercial y público. Aquí, como en otros lugares, hay grafiti “clandestino” y “legal”; es decir, las piezas que son elaboradas con la anuencia y el apoyo de agentes del Estado, empresarios privados o ciudadanos, y las hechas de forma autogestiva, anónima y transgresora. Luego de recorrer casi la totalidad de las calles de la ciudad ubicamos los grafitis marcados en muros accesibles desde la calle según tipo, independientemente del material (poster, estén-cil, brocha, aerosol) o el tipo de muro. Después organizamos las piezas de acuerdo con los temas señalados.⁴⁴

Conseguimos más de 500 fotografías digitales diferentes, lo que consideramos representa alrededor del 70% del total de grafiti en la ciudad (cuadro 1). No sabemos con certeza cuándo, de dónde y cómo llegó la manifestación del grafiti a la urbe (haría falta realizar otra investigación para conocer estos datos); empero, podemos afirmar que algunas piezas se elaboraron en los años 2012, 2014 y 2016, puesto que el contenido de algunos de los mensajes especifica la fecha.

Entre el total de imágenes digitales registradas encontramos los tipos de grafiti: *block letter*, *character*, *tag*, *wild style*, pieza, bomba e ícono, además de otro que llamaremos “pinta”, distinguido por su legibilidad, el tamaño de letra mediano o pequeño, de tono monocromático y con contenido social.

La mayoría son del tipo *tag*. Debido a su enorme cantidad, decidimos fotografiar solamente una muestra. Su forma varía (de lo legible a lo cifrado), al igual que el color (blanco, negro, verde, azul, principalmente) y el tamaño (pequeño y mediano; pocos grandes). El contenido es “tradicional”, lo que significa que versan sobre apodos o nombres de quienes los hacen o los que pertenecen a determinado *crew*, barrio o pandilla (imágenes 2 y 3). Algunas pocas firmas se acompañan de la imagen de una

- 41 Juan C. López, “Representaciones sociales e imaginarios del graffiti, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey, Nuevo León” (tesis de doctorado, San Nicolás de los Garza, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013).
- 42 Daniel Neufeld y Jeremie Haasser, *Arte urbano GDL* (Guadalajara: CECA, 2010).
- 43 Reguillo, *En la calle otra vez*.

- 44 Se eligieron estos temas debido a que fueron los que más aparecieron durante el primer recorrido realizado por las colonias del sur de la ciudad en mayo del 2016.

Imágenes 2 y 3



Fuente: Foto tomada por Eduardo Plazola Meza



Fuente: Foto tomada por Eduardo Plazola Meza

corona de rey o el número 13. Tienden a agruparse en algunas bardas y, en general, las firmas no están encimadas con otras o tachadas por otros grafiteros.

El segundo tipo con mayor presencia es el bomba. La mitad del total de este tipo no tiene relleno y utiliza preferentemente el color negro para delinear las letras. La otra mitad utiliza colores como amarillo, verde, azul, blanco y rojo. La mayoría tiene borde para dar dimensión, muy pocas son planas. El tamaño varía entre mediano y grande, y más de la mitad se agrupan en dos o tres piezas en una misma barda. La gran mayoría es

Imágenes 4 y 5



Fuente: Fotos tomadas por Eduardo Plazola Meza

legible y el contenido de todas retoma el mismo sentido que se le da al tag (imágenes 4 y 5).

Otros tipos identificados fueron el *character* (personaje) y el ícono. El ícono tiene una carga simbólica y el *character* una carga lúdica. Los grafitis de este último tipo retoman personajes de películas y dibujos animados en tanto que los íconos representan arquetipos y símbolos religiosos, sexuales y de la identidad de cholos⁴⁵ y pandilleros.⁴⁶ Los íconos religiosos son coloridos y los sexuales y de cholos y pandilleros tienen color negro, al igual que los personajes. Los del tipo *character* son de mediano tamaño y los

45 A propósito de las cholas y los cholos en ranchos marginales de Michoacán, México, Perla L. García los describe en el texto “De cuerpo amenazante a cuerpo deseado. Paradojas en torno a los varones ‘echados a perder’: el caso de los cholos transnacionales”, *Desacatos*, 39 (mayo-agosto de 2009); como sujetos involucrados en procesos de migración, desafiantes del orden social y a la vez ostentosos y “ociosos”, que buscan distinguirse de otras identidades y arraigarse, controlar cierto espacio y reinterpretar la “vida loca” (cárcel, muerte, locura), utilizando el cuerpo y códigos de comunicación particulares (vestimenta “guangocha”, cabeza rapada, tatuajes, tenis de marca, jerga). Además de estos códigos, entre las cholas y los cholos en México son comunes símbolos como el número 13 (letra M en el alfabeto), el paliacate (alusivo a lo prehispánico y campesino), la figura del payaso (representativa del drama cotidiano de reír y llorar, y de la burla de la autoridad y la sociedad), el rosario y la virgen de Guadalupe, el barrio y la familia.

46 Rogelio Marcial y Miguel Vizcarra sistematizaron en el libro *Identidad, violencias y alternativas sociales entre jóvenes pertenecientes a “barrios” o “pandillas” en colonias conflictivas de Zapopan* (Guadalajara: El Colegio de Jalisco, Ayuntamiento de Zapopan y Confin, s/c) los discursos de “pandilleros” de colonias marginales en Zapopan, Jalisco: el contexto

social tiene violencia; laboran como obreros y albañiles, sus actividades cotidianas son “tirar barrio” y cotorrear con amigos, y tienen gustos como el futbol y la música rap; ingresaron a la pandilla para divertirse y tener apoyo, y los problemas son los conflictos con otros pandilleros, la policía y la familia, así como el desempleo.

Imágenes 6, 7, 8 y 9



Fuente: Fotos tomadas por Eduardo Plazola Meza



otros de mediano y gran tamaño. En la mayoría de los personajes se utiliza estencil, mientras que los icónicos se hacen “a mano alzada” (imágenes 6, 7, 8 y 9).

En menor cantidad están los tipos pieza y pinta. Las pintas contienen mensajes sobre política, sociedad, medio ambiente o amor, mientras que

las piezas tratan sobre identidad, política o comercio. La elaboración de algunas piezas fue patrocinada por empresarios privados y por el Instituto Municipal de Apoyo a la Juventud de Ameca. Las apoyadas por el Estado aluden a la celebración de los muertos, la leyenda de El Chavarín y la explotación social, y los financiados por empresarios a la publicidad (imagen 10). Varias pintas fueron producidas por la agrupación civil Ameca Despierta o por el impulso del programa gubernamental llamado Acción Poética. Las pintas están hechas con brocha o pincel, y las piezas con aerosol,

Imagen 10



Fuente: Foto tomada por Eduardo Plazola Meza

principalmente; estas son muy coloridas y casi no contienen palabras. En contraste, las pintas son monocromáticas (en color negro) y prácticamente sin imágenes. Ambos tipos son monumentales en tamaño.

Descubrimos menos de diez grafitis del tipo salvaje (*wild style*), con el nombre o apodo del autor poco legible a simple vista, diseñado con letras entrelazadas y coloridas en tonos azul, violeta, morado, verde, amarillo y rojo. Son de mediano y gran tamaño. Algunas tienen brillo y remate. Por otro lado, encontramos dos piezas del estilo *block letter* en el norte de la ciudad; obviamente, estas son monumentales y con letras con líneas rectas legibles. Ambas están rellenas con color blanco y delineadas, fondeadas y bordeadas con negro (imágenes 11 y 12).

Imágenes 11 y 12



Fuente: Fotos tomadas por Eduardo Plazola Meza

En general, los diferentes tipos de grafiti están en muros de sitios (casas, calles, bodegas, corrales, baldíos) abandonados y relativamente poco visibles, en los alrededores de la infraestructura urbana (escuelas, plazas, jardines, unidades deportivas, panteones), o en los núcleos de reunión de las jóvenes y los jóvenes (casas derruidas, callejones, esquinas de las calles). Los muros de gran tamaño son los más utilizados, en especial los de ladrillo, los que están solamente enjarrados y los pintados de fondo con colores claros. Pareciera una regla no rayar en cualquier muro, puesto que

era muy poca la presencia de grafiti en casas habitadas, locales comerciales o espacios públicos en uso o concurridos.

En la imagen 1 de este texto se muestra que los grafitis se concentran en ciertas zonas de la ciudad, como avenidas o calles principales (Pocito, Avenida San Ignacio, Juventino Rosas, Rocha Garibay, Eucalipto, el eje de las calles Constitución-5 de Mayo-República-Corregidora-Alameda-Avenida de los Maestros). También en particulares manzanas o cruces de calles dentro de los barrios, colonias o fraccionamientos (como en la calle Jardín, entre Ciprés y Almendro; el cuadrante de las calles Julio García-Vallarta-Luis Romero Arias; el triángulo de las calles Manuel Ávila Camacho y Juan Álvarez; el cruce de las calles Fray Juan Calero-José Salazar-Acueducto; el cuadrante de las calles Xochitl-Aztlán-Tenochtitlán-carretera a San Martín Hidalgo; la calle Tepeyac, desde Topacio hasta Hospital; la calle 16 de Septiembre, desde Franco hasta Flavio Romero de Velasco; el cuadrante de las calles José Ramírez-Bernardo Campa-Clemente Roldán-Juan Gil Preciado; y la calle Alejandro Peña, entre Armando Morga y José Rivas).

Prácticamente el 80% de las colonias, los barrios y los fraccionamientos de los diferentes subdistritos tiene grafiti (cuadro 1). Los subdistritos con mayor cantidad son el norponiente (137) y el suroriente (146). En el norponiente los fraccionamientos Municipal y Mezquites son los más pintados, seguidos de las colonias Obrera y La Huerta y los barrios de La Soledad y Los Ángeles. Aquí las colonias y los barrios con menos presencia son San Francisco y Huerta de Morales, y los fraccionamientos El Carmen y El Porvenir, y los de mayor concentración son el Panteón Municipal y el perímetro de la Secundaria 50. En el suroriente el barrio El Santuario concentra la mayoría, seguido de las colonias El Manantial, Rancho Corona, México y Santa Cecilia. El que menos tiene es La Loma. En este subdistrito sobresalen tres espacios con alta cantidad de grafiti: las ruinas de la antigua hacienda La Esperanza, las bodegas semiconstruidas en la colonia La Loma y el paso a desnivel del cruce de la carretera hacia Ahualulco del Mercado.

Entre los subdistritos con más y menos grafiti resalta el caso del barrio del Centro (el cual cruza los subdistritos norponiente y nororiente), que

aglutina 91 grafitis de todos los tipos, la mayoría concentrados en la zona nororiente (Centro Rubirosa) y alrededor del Skate Park. Después del barrio del Centro los subdistritos que menos tienen son el nororiente (87) y el surponiente (70).

En el nororiente la colonia Privada República es la que tiene más, seguida de los barrios San José y La Ciénega y el fraccionamiento Arboledas. Los que menos tienen son los fraccionamientos Jardines de Guadalupe, Tepeyac y Guadalupano. En el fraccionamiento Arboledas sobresale en fincas abandonadas y en bardas cercanas a la Preparatoria Regional de Ameca. En el surponiente, poco más del 60% de los grafitis está en la colonia Niños Héroes, el resto en las colonias La Reina, La Ladrillera e Higuieritas, y en el fraccionamiento Providencia. En la colonia Niños Héroes sobresale su presencia en el área de la plaza de toros Chano Ramos y alrededor de la tienda de conveniencia Bodega Aurrera.

El contenido de los grafitis varía en temática, cantidad y ubicación en cada subdistrito. En el norponiente una tercera parte del total (47) retoma el tema del amor, 22 son de íconos, 33 sobre barrio, 31 firmas, y solo cuatro de crítica social. Los alusivos al amor y el barrio son los más presentes en todo el subdistrito; en contraposición, los que tratan de crítica social solo se pueden observar en La Huerta, La Soledad, Los Mezquites y La Obrera. En el suroriente, los temas más recurrentes son la firma (54) y el amor (44), seguidos de los que representan íconos (33), el barrio (14) y dos sobre crítica social. El tema menos retomado es la crítica social, solo visible en Rancho Corona y la colonia Azteca. Excepto en La Loma, en el resto de las colonias o barrios está el tema del amor. Asimismo, en todo el subdistrito hay íconos y firmas.

En el Centro 35 son firmas, 26 tratan acerca del amor, 15 son icónicos, 9 alusivos al barrio y 6 hacen crítica social. En el nororiente los íconos son los más aludidos (27), seguido del que trata del amor (24), el de barrio (17) y el *tag* (17). De nuevo el tema de la crítica social se escribe o dibuja poco (solamente dos en el fraccionamiento Arboledas). En este subdistrito ninguno de los temas es dominante en todo el territorio. En el surponiente

el tema del amor es el que más se retoma (34), seguido del ícono (16), la firma (11), el barrio (8), y la crítica social (una pieza ubicada en La Reina). Aquí tampoco hay tema dominante en todo el subdistrito.

Por medio de la propuesta de Rossana Reguillo⁴⁷ nos acercamos al contenido de las piezas de grafiti, que se relaciona con los significados legítimos en la cultura hip hop. La autora utiliza el análisis semiótico de Greimas (1983, 1986) y el análisis de la enunciación de Giménez (1975) para entender las manifestaciones de la cultura de los “chavos banda”; estudiando la comunicación (producción y circulación) de “productos” (objetos culturales). Para analizar los productos boletín, placazo, radio y tatuaje se vale del siguiente procedimiento metodológico: a) encontrar sujetos de enunciación (yo-nosotros), el tiempo y el espacio desde el que hablan y la forma de comunicación inclusiva o exclusiva de otros sujetos, y b) buscar la relación sujeto-objeto de deseo, la participación de los sujetos, los objetos de valor y las acciones modalizadas de los sujetos. Esto último por medio de la descomposición del discurso en programas narrativos en los que se reconozcan las transformaciones de estado (conjunción/disjunción), los roles actanciales y temáticos, las figuras sémicas, los semas nucleares y dominantes, y las isotopías.

Resultaría insuficiente el espacio de este artículo para aplicar la propuesta de Reguillo en cada uno de los grafitis registrados. Únicamente retomaremos una fotografía de grafiti de cada tema, sin considerar los que tratan acerca de la firma de los autores, debido al poco texto que ofrecen. Las elegidas fueron las siguientes:

- 1) Amor: “Tu Dame La oportunidad que yo me Encargo que Valga La Pena” (imagen 13).
- 2) Barrio: “¿Vida Loca? Seguimos Siendo nosotros. Mi vida LOCA 13” (imagen 14).
- 3) Ícono: “El Río es Tu Sangre” (imagen 15).
- 4) Crítica social: “eNTre vicio y MuerTe Se vive MY AMBieNte... eN eL INFierNo siempre Al CUpO” (imagen 16).

47 Reguillo, *En la calle otra vez*.

Imágenes 13, 14 y 15



Fuente: Fotos tomadas por Eduardo Plazola Meza

Imagen 16



Fuente: Foto tomada por Eduardo Plazola Meza

Describimos la enunciación en cada pieza ubicando quién, desde cuándo y desde dónde habla (sujeto como yo-nosotros) y la manifestación inclusiva (yo + ustedes) o exclusiva (nosotros frente a ustedes) del sujeto que habla hacia otros. Luego “formalizamos” el sentido del contenido de las piezas buscando en el nivel superficial las transformaciones de la relación de conjunción ($S \wedge O$) y disyunción ($S \vee O$) del sujeto (actante) con el objeto; así como los roles actanciales (destinador-destinatario, o ayudante-oponente), y las modalidades de acción (deseo-querer, comunicación-saber, o participación-poder). Para ir al nivel profundo o “total” del significado inferimos los roles temáticos (función actancial del actante del tipo: calificación, atributo, rol), las figuras sémicas (elementos figurativos del significado), los semas nucleares (elementos genéricos, de función denotativa) y los semas dominantes (aquellos que sustentan el significado). Al conocer cuáles eran los semas dominantes y nucleares, las figuras sémicas y los roles temáticos, inferimos las isotopías (totalidad de significación ligada con la identidad y producida por la reiteración sémica) de los grafitis elegidos.

En el grafiti sobre el amor habla un sujeto individual a otro sujeto individual (Yo y Tu), por lo tanto, la manifestación es exclusiva. El sujeto Yo

enuncia desde el tiempo presente y desde el espacio privado. Este sujeto está en relación de disyunción con el objeto amor: $S1 \vee O$ Amor. También está en disyunción con el sujeto Tu: $S1 \vee O S2$ Tu. El S1 tiene el rol actancial de destinador y el S2 el de destinatario. La modalidad de acción tiene relación con el deseo-querer del destinador. El rol temático es el cortejo del S1 al S2. La figura sémica es la seducción y los semas nucleares el goce, la conveniencia y la posibilidad de acceder al amor. El sema dominante es el deseo del S1 del objeto (Amor, S2), por lo que la isotopía es la pasión. A S1 le apasiona S2, desea gozar con ese sujeto porque considera que “vale la pena” para ambos; es por esto que decide seducir por medio del grafiti. El grafiti se usa para comunicar las pasiones del amor romántico en pareja, considerando el hábito del cortejo, la costumbre del amante y la poética.

En el grafiti a propósito del barrio hablan dos sujetos, uno colectivo (nosotros) y dos individuales (Mi, Tu). Cuando habla el sujeto colectivo la manifestación es inclusiva y cuando lo hacen los individuales es exclusiva. Ambos sujetos (individuales y colectivo) hablan desde el espacio local (el barrio), en tiempo presente y aludiendo al pasado. El sujeto colectivo (S1) está en conjunción con el objeto “ser igual” (seguir siendo el mismo): $S1 \wedge O$ Ser igual, y en disyunción con el objeto “no ser igual”: $S1 \vee O$ Ser otro. Por su parte, el sujeto individual (S2) se encuentra en conjunción con el objeto “vida loca”: $S2 \wedge O$ Vida loca, y en disyunción con la “vida cuerdo”: $S2 \vee O$ Vida cuerdo. El S1 y el S2 cumplen el doble rol actancial de destinador y destinatario. La modalidad de acción está en el eje de la comunicación-saber, esto es, reafirmar quiénes son para el reconocimiento (saber) de los demás. El rol temático tiene que ver con declarar y la figura sémica con “Ser Locos”. Los semas nucleares son la autoafirmación, la colectividad, la distinción de otros, la disidencia y la marginalidad, entre ellos, el sema dominante es la diferenciación cultural, lo que nos lleva a la isotopía de la identidad. La identidad de los “locos” está asociada con las calles y los problemas sociales y, por otro lado, con el “carnalismo” (consideración de los amigos como hermanos de sangre), la autogestión y la disidencia. Para los “locos” es importante subrayar su identidad, porque

se piensan singulares en una ciudad donde aparentemente son discriminados. El contenido del grafiti se usa para defender y exponer la propia cultura en un claro desafío para la identidad de los “cuerdos”.

El grafiti alusivo al ícono contiene un par de sujetos individuales (S1-Yo y S2-Tu), siendo la manifestación exclusiva. El sujeto Yo habla en presente, desde el espacio local (Ameca). En el relato este sujeto individual está en relación de conjunción con el objeto “río” y con el objeto “sangre”: $S1 \wedge O \text{ Río}$, y, $S1 \wedge O \text{ Sangre}$, respectivamente. Al igual que en el grafiti anterior la modalidad de acción tiene que ver con la comunicación-saber. El rol actancial de S1 es de destinador y el del S2 de destinatario. El rol temático es renovar la cultura, siendo las figuras sémicas la Naturaleza y el Ser. En ese sentido los semas nucleares son el territorio, la vida, la simbiosis y el universo simbólico; de ellos podemos reconocer el arraigo como sema dominante y la recreación de los símbolos de la cultura local como isotopía. El territorio amequense es el barrio, el hogar, el terruño. Tiene valor social para quienes residen o nacieron ahí porque la cultura y el espacio son únicos entre las ciudades de Jalisco, por ello es necesario que sus manifestaciones y significados culturales se transmitan entre sus pobladores, utilizando el grafiti para hacer contacto con otros y buscar la identificación.

En el grafiti que trata sobre crítica social habla un sujeto individual que se dirige a otro sujeto individual (MY y Tu). La manifestación es exclusiva. El sujeto habla en presente, desde el espacio local (ambiente-contexto). El sujeto está en conjunción con el objeto vicio-muerte: $S \wedge O \text{ Vicio-muerte}$, y en disyunción con el objeto ambiente-infierno: $S \vee O \text{ Ambiente-infierno}$. El sujeto cumple con los roles actanciales de ayudante y de oponente, puesto que la modalidad de acción se encuentra en el eje de la participación-poder. El rol temático es reflexionar sobre la situación de vida. Las figuras sémicas son la extinción y el submundo. Los semas nucleares la ruina, el riesgo, la pérdida, la marginación y el sufrimiento. Los semas dominantes son la decadencia y el contexto, y la isotopía la vulnerabilidad del sujeto. Estar en vulnerabilidad significa poner en riesgo la vida. Al parecer, en Ameca hay situaciones riesgosas para los sujetos, quienes,

conscientes de ello, comunican a otros lo que sucede para que busquen otra forma de vida o asuman el apuro y el compromiso.

En las cuatro piezas hablan sujetos individuales (Yo) hacia otros sujetos individuales (Tu); únicamente en la que trata sobre barrio hay un sujeto colectivo (nosotros). Todos los sujetos individuales enuncian en tiempo presente y el colectivo alude indirectamente al pasado. En el grafiti sobre el amor se habla desde el espacio privado y en todos los demás desde el espacio local (barrio, Ameca, ambiente). En todos los casos la manifestación es excluyente, solamente en el que trata sobre el barrio el sujeto colectivo es incluyente de otros. Excepto el sujeto individual Yo del grafiti que trata sobre amor, los demás connotan cierta autoridad sobre sus interlocutores (la sociedad y los “locos” de Ameca). Los sujetos de la enunciación (emisores e interlocutores) retoman de la cultura hip hop el ego, el gueto, la búsqueda del cambio, la sociabilidad y la apropiación del espacio local.

Las isotopías (vulnerabilidad, recreación cultural, identidad del “loco” y pasión) de los cuatros grafitis analizados tienen relación con el significado de la cultura hip hop. Al igual que en esa cultura, el sentido del contenido de las piezas de grafiti se usa para disentir y percibir, identificarse y relacionarse con otros, buscando problematizar la sociedad y el contexto. En ellas se retoman ideas liberales y autonómicas; símbolos ligados con el gueto, la calle y la transformación; hábitos de sociabilidad y orgullo; costumbres asociadas con la política y la apropiación del espacio local. En Ameca el barrio es riesgoso para conseguir las necesidades sociales, pero es el espacio de manifestación “libre” de la sensibilidad y las ideas críticas de los “locos” y los apasionados, que lanzan mensajes con la plástica del grafiti para que otros se reconozcan y se relacionen con ellos, con la cultura hip hop y con la identidad y el territorio amequense.

Conclusiones

Ameca es una ciudad multicultural en la que se presentan cotidianamente distintas versiones del significado de la cultura hip hop en manifestaciones

de grafiti. En todos los subdistritos urbanos hay piezas alusivas a las diferentes temáticas retomadas. Hay ocho tipos de grafiti, muchos ubicados en barrios “tradicionales” y colonias “populares”, y cercanos a lugares y monumentos públicos. Hace pocos años se multiplicaron las piezas plásticas; con ello la ciudad modificó su aspecto y se abrieron espacios callejeros y públicos para la manifestación y comunicación de los sentimientos y las ideas. Es innegable la influencia de la cultura hip hop en la identidad de varios amequeses y su posicionamiento entre las distintas expresiones contraculturales o alternativas que cotidianamente se mueven ahí. Las ciudades pequeñas son el escenario del despliegue de este tipo de culturas; a pesar de ello, seguimos ignorando en buena medida lo que está sucediendo.

En los muros de las calles es posible percibir las costumbres, los hábitos, los símbolos y las ideas que dan sentido a la cultura hip hop original, mezclados con los significantes y prácticas de la cultura local. Aquí el hip hop trata sobre el terruño y las raíces culturales, el amor romántico, la identidad de los cholos y pandilleros, el divertimento. Se retoman el sentido liberal y de resistencia social, y símbolos como el ego, la calle y el gueto; la originalidad, la sociabilidad, la coherencia y la estesis; la búsqueda del cambio y la acción en el espacio local.

Poco sabemos del perfil demográfico de las grafiteras y los grafiteros, sus prácticas cotidianas y el proceso de grafitear; pese a ello, inferimos del contenido de las piezas estudiadas a los sujetos. La mayoría son sujetos individuales que excluyen a los sujetos que no forman parte de la cultura hip hop. Ellos hablan en presente haciendo uso del espacio público local con cierta autoridad. Aparentan ser sujetos sociables que se apropian del espacio local con el grafiti para seducir a otros con identidad en común, como los grafiteros originales.

Hace falta investigar el *Mcing*, el *DJing* y el *breakdancing* para comprender con mayor profundidad y amplitud el sentido de la cultura hip hop en Ameca. Resulta imperioso ahondar en los procesos de hibridación cultural de las prácticas y percepciones “rurales” en los procesos de urbanización

de las ciudades pequeñas. Además de valorar la posible discriminación o abuso de poder sobre quienes (re)presentan esta cultura en la ciudad.

Cuadro 1. Grafiti en Ameca según ubicación, tema y cantidad

Subdistrito	Barrio, colonia o fraccionamiento	Amor	Barrio	Ícono	Crítica	Firma	Total
Norponiente	El Nogal	0	0	2	0	1	3
	El Porvenir	2	1	0	0	0	3
	Fraccionamiento El Carmen	2	1	0	0	0	3
	Fraccionamiento El Rocío	4	1	0	0	0	5
	Huerta de Morales	0	1	0	0	0	1
	La Huerta	2	0	3	1	8	14
	La Soledad	7	4	2	1	2	16
	Las Margaritas	0	1	2	0	1	4
	Los Ángeles	10	8	1	0	0	19
	Los Mezquites	5	5	4	1	10	25
	Municipal	10	8	5	0	5	28
	Obrera	4	2	3	1	4	14
San Francisco	1	1	0	0	0	2	
Nororiente	La Ciénega	1	3	4	0	4	12
	Fraccionamiento Arboledas	5	3	2	2	4	16
	Guadalupano	2	3	0	0	0	5
	Jardines de Guadalupe	2	0	1	0	0	3
	Las Victorias	7	2	1	0	0	10
	San José	6	3	3	0	3	15
	Tepeyac	1	0	1	0	2	4
	Privada República	0	3	15	0	4	22
Norponiente y Nororiente	Centro	26	9	15	6	35	91
Surponiente	La Reina	4	2	3	1	3	13
	La Ladrillera	1	2	2	0	0	5
	Niños Héroe	24	4	9	0	7	44
	Providencia	4	0	2	0	1	7
	Higueritas	1	0	0	0	0	1
Suroriente	Rancho Corona	6	3	3	1	5	17
	Colonia Azteca	8	0	3	1	1	13
	Colonia México	5	2	1	0	4	12
	El Manantial	6	2	3	0	11	22
	La Esperanza	3	0	7	0	9	19
	La Loma	0	0	1	0	6	7
	San Isidro	4	1	2	0	4	11
	Santuario	8	4	9	0	11	32
	Santa Cecilia	4	2	4	0	3	13
Total		175	81	113	15	148	531

Fuente: Elaboración propia sobre la base del registro fotográfico realizado en 2016 y los "Planes parciales de desarrollo urbano de los cuatro subdistritos y de distrito urbano de Ameca" del Ayuntamiento de Ameca del año 2009.