

Aproximaciones al análisis sobre *graffiti* y género en México

Approximations to the analysis of graffiti and gender in Mexico

Luisa F. Hernández Herse

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
loismx@gmail.com

*Yo tuve experiencias muy feas, por eso ya no lo hago tanto de ilegal...
lo hacía más por lo que sentía en ese momento, como que estabas
burlando a alguien, ¿no? Estabas haciendo algo que era prohibido
y era más prohibido porque eras una chica
G. , escritora de graffiti mexicana*

Resumen. Arriesgarse a salir de noche, entrar en zonas no autorizadas, correr rápido, tener habilidad para trepar, saltar; ensuciarse con el aerosol, enfrentar a la policía, sentir adrenalina o ausentarse de casa por varias horas durante la noche son condiciones básicas en la práctica del *graffiti*, expresión gráfica que actualmente vemos en las calles de casi todas las principales ciudades del mundo. Tales características, al asociarse con lo masculino, hacen pensar que son hombres exclusivamente sus autores aunque existan indicios de participación femenina desde sus orígenes en el Nueva York de finales de la década de 1960. Mi investigación explora los significados del 'ser mujer' en una práctica cultural que, al ser naturalizada como masculina, invisibiliza la participación de las mujeres y dificulta su capacidad de producir objetos culturales válidos para el ámbito del *graffiti* en México. Presento en este artículo algunos hallazgos que invitan a pensar lo que hay detrás de un *graffiti* hecho por mujeres.

Palabras clave. *Graffiti*; género; mujeres; cultura.

Abstract. To risk going out at night, to enter unauthorized areas, run fast, have the ability to climb and jump, get dirty with spray can paint, to clash with the police, feel the adrenaline or being away from home for several hours during the night are basic requirements to create graffiti, graphic expression we currently see on the streets of the world's largest cities. Such characteristics are generally associated with male attitudes, which suggest that only men are the authors, although there is evidence of female participation from its origins in New York in the late 1960's. My research explore the meanings of 'being a woman' in a cultural practice that has been naturalized as a male-dominated field, making women's participation practically invisible, hindering their capacity to produce worthy cultural objects for the graffiti scene in Mexico. In this article I present some findings that invite us to think about what is behind *graffiti* made by women.

Keywords. Graffiti; gender; women; culture.

Graffiti: 'dejarse ver' sin ser visto

La clandestinidad vinculada al *graffiti* que emerge en los Estados Unidos a finales de 1960¹ –y que pervive como condición *sine qua non* de la práctica– ha sido analizada desde las ciencias sociales como una forma de protesta de jóvenes hispanos, negros y blancos que vivían en condiciones de marginalidad, pobreza y falta de acceso a los recursos que el Estado proporcionaba a jóvenes de razas y clases privilegiadas: educación, empleo y cultura (Tricia Rose, 1994; Tania Cruz, 2008). De este modo, el *graffiti* develó el surgimiento de una práctica política tanto individual como colectiva que apelaba al reconocimiento

¹ Referente por excelencia del *graffiti* mexicano estudiado en la presente investigación.

público de la creatividad y del pensamiento de estos jóvenes a través del ‘dejarse ver’, principal objetivo del *graffiti*².

El término ‘dejarse ver’ proviene del inglés *getting up* e implica hacer que el nombre del escritor de *graffiti*³ aparezca con gran frecuencia y sea bien visible en el espacio público urbano, aunque desde el anonimato. Como señala el estadounidense Craig Castleman (1987, p. 28), autor de la primera etnografía sobre el *graffiti* de Nueva York: “los escritores comprendieron desde un principio que el que su obra se viera reconocida y aceptada por los otros escritores, dependía de cuán prolíficos se mostraran en la escritura de sus nombres”⁴. Para ello, encontraron en los trenes del metro el soporte ideal –aunque también lo hacían en paredes y autobuses, pero en menor medida–, ya que, dada su movilidad, hacían altamente visible cualquier cosa inscrita en ellos, con lo que el *graffiti* llegaría a ser visto por otros escritores y por una gran cantidad de personas, sin importar que estas últimas comprendieran lo que presenciaban. Pronto, esta práctica pasó de ser clandestina a ser ilegal⁵. Al endurecerse las condiciones para realizarlo en el metro, los escritores se trasladan de lleno a las calles para continuar con esta competencia por la libre expresión, dejando la intervención en el metro para los más osados escritores que buscaban la fama al reivindicar el carácter vandálico del *graffiti*, cualidad que se mantuvo en la diseminación de ésta práctica a otras ciudades del mundo⁶.

Como se puede observar, el *graffiti* como práctica cultural se define por ser clandestino, una forma de protesta, e implicar una acción pública, anónima, arriesgada e ilegal, características que al ser asociadas con el género masculino, naturalizan por un lado la participación de los hombres, y por el otro, la exclusión e invisibilización de las mujeres. Como sostiene el artista visual mexicano Said Dokins (2008, p. 55):

Tanto el graffiti de la vieja escuela como las nuevas estrategias de transgresión gráfica urbana tienen carácter de movimiento subterráneo, forman parte de la cultura de la calle, del barrio, de lo clandestino y de lo anónimo, donde diversos roles o actitudes como lo transgresor, rebelde, activista, artístico, crítico social o arriesgado, generalmente son dirigidos y asumidos hacia lo masculino; hombres y mujeres no reconocen estos roles como parte de lo femenino. Esto se

² Ver Craig Castleman, 1987, capítulo II: “La escritura”.

³ ‘*Graffiti writer*’ en inglés, denominación aplicada desde los orígenes de esta práctica en el Nueva York de finales de 1960 a quienes escribían su pseudónimo (conocido como *tag*) en las paredes y en el metro. Fuera del *tag* o firma, se considera técnicamente que los otros tipos de graffiti, primero se escriben y luego se pintan. En general, quienes hacen graffiti se llaman a sí mismos *escritor de graffiti*, por lo que así se encuentra en la mayoría de las investigaciones de corte etnográfico sobre el tema, como he podido constatar durante el trabajo de campo.

⁴ El nombre en realidad es un pseudónimo al que se le conoce como *tag* o firma, y es el primer elemento de identificación del autor de graffiti, cabe decir, la primera marca de esta práctica cultural en el individuo.

⁵ Para 1972, el alcalde de Nueva York presentó al graffiti ante la prensa como un problema, como contaminación, y declaró que la escritura del graffiti “tiene que ver con algún tipo de enfermedad mental” (Craig Castleman, 1987, p. 140). La *Metropolitan Transportation Authority* de Nueva York estableció que “los escritores menores de dieciséis años sólo podían ser amonestados, no juzgados, aún cuando fueran sorprendidos en el acto de escribir en las paredes. Los escritores adultos podían ser acusados de agravio malicioso y recibir condenas de hasta un año de prisión” (Ibid., p. 137).

⁶ En ciudades donde no había este sistema de transporte, los trenes que transportan carga han venido constituyendo una alternativa al metro, adquiriendo el mismo nivel de jerarquía por lo que implica intervenir un medio de transporte que es altamente visible y que está permanentemente vigilado. Esto se puede constatar en las valoraciones positivas que los escritores de graffiti mexicanos hacen por igual de obras plasmadas en trenes y vagones de metro, como las encontradas en la página de *facebook* de la revista mexicana de graffiti *Illegal Squad*: www.facebook.com/pages/Illegalsquadmx (Consultado el 10 de julio de 2012).

convierte en una desventaja que frena la participación de la mujer, ya que son pocas las que hacen graffiti y que han destacado en este medio.

Mujeres en el graffiti

Si volteamos la mirada hacia los orígenes del *graffiti*, la presencia de mujeres ha sido constante, aunque en menor número en relación a los hombres. Dicha participación ha sido documentada en libros como *Getting Up* (1982), etnografía que aporta un esbozo de la producción de las mujeres y sus hazañas, como el caso de la escritora *Charmin*, la primera mujer que escribió su pseudónimo en la Estatua de la Libertad cuando ningún hombre lo había hecho. En México, *Desbordamientos de una periferia femenina* (2008) es uno de los poquísimos documentos que buscan visibilizar la participación de las mujeres en el *graffiti* y sus vicisitudes:

Hay mujeres que han traspasado esas barreras y han ganado respeto y admiración de muchos *taggers*⁷, es el caso de la *Kosa*, una de las más antiguas graffiteras de la ciudad de México quien estuvo muy activa a finales de los años noventa, *Mercy*, *Soul*, *Drex* y *Fea* son casos similares que por su participación constante provocaron un fuerte impacto en la organización de los *crews* y la aceptación de las mujeres graffiteras. (Said Dokins, 2008, p. 55).

Si en efecto ha habido mujeres engrosando las filas del *graffiti* en México desde sus inicios, ¿por qué son pocas las que han llegado a ser reconocidas?

La investigación que he realizado inscribe su propuesta teórica y metodológica en el marco de la teoría feminista, que busca analizar y comprender la situación de las mujeres en su posición específica en los diversos sistemas que la producen, con el fin de superar teorías y conceptos que pudieran estar perpetuando la subordinación que han vivido en distintos ámbitos de su experiencia de vida.

Aproximaciones desde la teoría feminista

Para definir al sujeto de estudio, concuerdo con la teórica feminista italiana Teresa de Lauretis (1996, p. 8) al decir que es un sujeto (femenino) “*constituido en el género, no sólo por la diferencia sexual sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales*”. Con lo anterior, la autora coloca en el centro las diversas relaciones (de poder) por las que atraviesa y es atravesado el sujeto para constituirse como tal, cuestionando la producción de hombres y mujeres usando el concepto de género para tal efecto.

⁷ Escritor de graffiti que se hace presente en el espacio público por la escritura frecuente de su firma o *tag*.

El género, entendido como el sistema normativo que asigna significado sobre lo que es ser mujer y ser hombre, se encuentra a lo largo y ancho de la sociedad y se transmite a través de la cultura. Que lo masculino y lo femenino sean significados como categorías opuestas y complementarias a la vez, y que se acepte cierta desigualdad entre ellas, es el resultado de una operación ideológica que deriva el género del sexo y que naturaliza esa correlación (mujer-femenino, hombre-masculino) para asignar un cierto significado (con fines políticos) y una cierta jerarquía a lo femenino y a lo masculino. Si, siguiendo a de Lauretis (1996, p. 15) el género “es un conjunto de relaciones sociales obtenidas a lo largo de la existencia social”, entonces el género se puede entender como un proceso de adquisición de ese lugar social; pero también es un resultado, un significante que hace que los demás nos ‘lean’ como hombres o mujeres de acuerdo con códigos particulares de cada cultura.

En el estudio que he llevado a cabo, el *graffiti* es definido principalmente como una práctica cultural, es decir, como una práctica que produce sentido en contextos específicos para quienes comparten sus códigos y representaciones, al establecer significados que se materializan en la experiencia de individuos concretos, por lo cual, una práctica cultural está atravesada siempre y fundamentalmente por el género. De acuerdo con el *Diccionario de los Estudios Culturales*:

Los procesos de producción de significados son prácticas significantes (*signifying practices*) y entender la cultura es explorar cómo los significados son producidos simbólicamente como formas de representación. Además, las representaciones culturales y sus significados tienen una cierta materialidad, están incrustadas en sonidos, inscripciones, objetos, imágenes [...] Son producidos, usados y comprendidos en contextos sociales y materiales específicos. (Chris Barker, 2004, p. 45).

Pero, ¿cómo se expresa el género en las prácticas significantes que hacen del *graffiti* una práctica cultural? Es a través de las representaciones de género que componen el binomio masculino/femenino, que la cultura designa cuál es el lugar y el estatus de los hombres y de las mujeres. Tales representaciones simbólicas buscan asignar a las mujeres un lugar fijo en una dinámica de relaciones de poder para que el sujeto femenino encarne “la representación de una esencia inherente a todas las mujeres que puede verse como la Naturaleza, la Madre, el Misterio, la Encarnación del Demonio, el Objeto del Deseo y del Conocimiento (masculinos), la Condición Femenina propiamente dicha, la Femenidad” (de Lauretis, 1996, p. 16). Por lo tanto, el análisis de género es útil para mostrar el lugar – simbólico y social– que ocupan las mujeres en el *graffiti* y para analizar el proceso subjetivo en el cual ellas cuestionan, subvierten o reproducen ciertas representaciones de género que designan lo femenino y lo masculino de esa práctica cultural.

La indagación de la experiencia de las mujeres ha sido fundamental para los fines de la presente investigación, por lo que he recurrido a la metodología cualitativa, misma que propone técnicas para el análisis de significados para la comprensión de fenómenos sociales. La estrategia metodológica empleada consistió centralmente en la aplicación de la entrevista en profundidad, misma que, como la describe la psicóloga mexicana Margarita Baz (1990, p. 90), “es un encuentro a construir y no una técnica que se aplica en forma mecánica”, en donde las mejores herramientas con las que contamos para que ésta sea fructífera son “un interés genuino tanto en la temática que se investiga como el deseo de

escuchar a los sujetos cuya colaboración se requiere". Adicionalmente, utilicé otras técnicas como la observación participante, charlas con informantes clave, revisión de revistas, redes sociales y páginas *web* de *graffiti*.

Realicé entrevistas a cuatro escritoras de *graffiti* de reconocida trayectoria a partir de una consigna lo suficientemente abierta para producir una narración de su experiencia, así como de una breve guía de entrevista semiestructurada que me permitió rastrear los significados que ellas atribuyen a la práctica del *graffiti*, sus inicios, motivaciones y obstáculos, su relación con el *crew*⁸, el control familiar y el lugar de las mujeres en dicha práctica cultural. Las entrevistas fueron realizadas previo acuerdo en los meses de octubre y noviembre de 2011 en dos de las principales ciudades de México, y fueron grabadas en audio con el consentimiento de las entrevistadas.

Estas cuatro escritoras han sido reconocidas ya fuese por su trayectoria, por la calidad de su trabajo, por la maestría que muestran en su técnica o por la destreza con que han manejado más de una herramienta. "G", "M", "E" y "S"⁹ se han ganado el reconocimiento y el respeto de un amplio sector cultural que incluye el *graffiti* y otras prácticas artísticas emergentes en una zona geográfica que va más allá de la ciudad en la que comenzaron a desarrollar su práctica, incluso a nivel internacional, como es de esperarse de un escritor de *graffiti* de reconocido nombre. Tuve oportunidad de conocerlas por su participación en diversas actividades culturales que se llevaron a cabo en Ciudad de México entre 2010 y 2011. Tienen entre 23 y 35 años de edad, comenzaron su trayectoria de forma ilegal, cuentan con al menos seis años de dedicación exclusiva al *graffiti*, dominan la técnica del aerosol y viven por completo o en parte de lo que les retribuye económicamente.

Representaciones de género: 'novia del graffitero' y 'eterna aprendiz'¹⁰

Entonces, ¿cómo se posicionan ante un sistema simbólico de género aquellas jóvenes que han logrado ser reconocidas en el *graffiti*?

Si bien en los *crews* no hay unas normas que prohíban el acceso físico de las mujeres a la práctica del *graffiti*, sí han existido formas sutiles e insidiosas que han evitado su permanencia, frenado su desarrollo en la práctica o relegándolas a posiciones marginales. Analizaré aquí el momento de la entrada de una joven a un *crew* es decir, la situación en que una mujer se acerca a un grupo para salir a la calle a hacer *graffiti* y las expectativas que esto genera para los jóvenes de dicho grupo.

⁸ Grupo que se integra para hacer *graffiti* de forma organizada y metódica.

⁹ Los nombres de las participantes se han sustituido por una letra mayúscula por razones de confidencialidad de la información proporcionada en las entrevistas.

¹⁰ El análisis de las representaciones de género vinculadas a las identidades de las escritoras de *graffiti* está desarrollado en mi trabajo de tesis, titulado: *Las mujeres no pintan. Identidades de jóvenes creadoras de graffiti en México*. Para fines del presente artículo, expongo sólo dos de las representaciones analizadas.

Como señala la socióloga inglesa Nancy Macdonald (2001) en su análisis sobre masculinidad y *graffiti*, en esta práctica cultural, los miembros masculinos son considerados competentes, es decir, con capacidad de ‘hacer bien’ el *graffiti*, y tienen la oportunidad de ser reconocidos según el desarrollo de su trabajo. En las mujeres, esto no está dado, pues no les reconocen capacidad, ni presencia y, difícilmente, éxito. En cambio, observaciones sobre la conducta o apariencia sexual de las mujeres –su objetivación– generalmente se hacen presentes. Es decir, para los jóvenes, la práctica del *graffiti* puede representar hermandad, libertad e identidad; para ellas también, pero antes deben ganárselo.

La escritora de *graffiti* G. nunca perteneció a un *crew* porque no le gustaba el lugar secundario o accesorio que parecían tener las mujeres: “yo veía que a las chicas las trataban como un complemento, eran como un moñito, pero el regalo ya estaba, o sea ya con moñito seguía siendo un regalo, ¿no?” (Entrevista a G., octubre de 2011). Se dio cuenta de que, si quería hacer *graffiti*, tarde o temprano alguno del grupo buscaría dirigirla o “enseñarle” cómo hacerlo sin que ella lo hubiera pedido –es decir, le quitaría el aerosol de la mano y dibujaría un trazo por ella–. O bien, se esperaba de ella alguna posibilidad sexual para que su presencia tuviera sentido.

E. se inició en el *graffiti* porque era novia de un escritor y él la instó a practicarlo. Observó que otras jóvenes que tenían novio en el *crew* no pintaban (sólo tenían el *tag*), pero ella se propuso hacerlo de verdad para demostrar que, pese a la representación que pesaba sobre ella, eso no implicaría una actitud pasiva de su parte: “pues típico que traían una lata y se la pasaban y a mí me dejaban al último... Porque estorbaba, porque rayaba¹¹ más feo, por equis o sea así como que: ‘ah sí, E., ah esa...’, hasta que me molesté y dije, ¿qué necesidad de estar limosneando una lata si yo me la puedo comprar? O que, ¿cooperé y resulta que no alcancé? Entonces me empecé a ir yo sola” (Entrevista a E., noviembre de 2011). Tiempo después, regresó y se quedó como líder de ese *crew*.

S. conoció el *graffiti* por medio de un escritor y, debido a las habilidades que ella tenía para dibujar, éste le compartió el mundo del *graffiti* pero con sus limitantes: “entonces me dijo: «si tú quieres ser bomber¹² tienes que saber hacer bombas, tienes que sacar tus letras», y me empezó a hablar de eso pero él también manejaba el concepto de «las mujeres no hacen *graffiti*», ¿no?” (Entrevista a S., noviembre de 2011). Cuando ella le pide que la lleve a pintar, él le recuerda su lugar: “no, las mujeres no pintan”, pero ella lo persuade y aprende a hacer *graffiti* ilegal. Con el tiempo, se volvió muy prolífica en su producción y mostró una calidad que nadie esperaba en una chica, con lo cual se ganó el desprecio y enemistad de unos y el reconocimiento de unos pocos, sobre todo, de escritores de mayor edad y experiencia. En su andar por diversos *crews*, no faltó quien la quería “instruir”, como sucedió con G. Durante mucho tiempo, mantuvo una actitud hostil para defenderse de abusos reales y potenciales. S. vio que otras chicas tenían una posición subordinada en los *crews*, siendo los novios quienes prácticamente les definían una identidad como *graffiteras*, pero también

¹¹ Sinónimo de pintar o escribir *graffiti*.

¹² Escritor de *graffiti* que hace ‘bombas’, que es la escritura del *tag* con letras infladas y grandes que se superponen para crear un elemento gráfico unificado.

se dio cuenta que, a la par, existía envidia de los hombres hacia las escritoras que mostraban gran calidad en su técnica y buscaban desprestigiarlas colocándolas en el lugar secundario que asignaban a todas las mujeres.

Por su parte, M. incursionó en *crews* donde ella era la única mujer, pero era cercana a otras escritoras que estaban hartas de escuchar que *“las mujeres no pintan”* y crearon uno de los primeros *crews* de mujeres en la ciudad de México a principios de 1998. Estas agrupaciones también fueron objeto de desprestigio, pues los escritores decían que, en realidad, eran grupos hechos por hombres o que ellas eran novias de graffiteros. La idea de que hubiera mujeres congregándose de la misma forma que ellos hacían y, sobre todo, sin su guía o respaldo, era inconcebible: *“del crew [de chicas] X decían que lo habían hecho el crew [de chicos] Y, y muchos las criticaban porque decían: «¿cómo un crew de viejas lo hicieron puros weyes?» Yo no creo que haya sido así, la neta, porque lo mismo decían de nosotras y nosotras ni nos enterábamos, ¿no?”* (Entrevista a M., noviembre de 2011).

Como podemos interpretar, aparecen dos representaciones de género femenino que están insertas en la práctica del *graffiti*:

a) La novia del graffitero: quien puede tener un *tag* y eventualmente hacer *graffiti*, pero su principal interés es estar con su novio, pintar es secundario o de poco interés para ella.

b) La eterna aprendiz: quien tiene que ser dirigida por alguien capaz –su novio o cualquier otro escritor, incluso uno tan novato como ella– y cuya producción no representa valor para el *crew*, ya que es ‘evidente’ que no va a destacar.

Tales representaciones obstaculizan la entrada y permanencia de mujeres en el *graffiti*, pues no contar con las mismas prestaciones que los jóvenes, evita su conocimiento y desarrollo de la técnica y de la práctica, en detrimento de la calidad que pueden mostrar en la producción de *graffiti*.

Estas representaciones buscan situar a las mujeres en ‘su lugar’, es decir, fijarlas a *“la representación de una esencia inherente a todas las mujeres”* (de Lauretis, 1996, p. 16) que sería opuesta y complementaria a la supuesta esencia inherente a todos los hombres. Dichas representaciones de género femenino expresan posiciones discursivas que han sido construidas dentro del lenguaje y los símbolos que identifican al *graffiti* como masculino y buscan excluir al Otro –lo femenino–, que es aquello con lo que el *graffiti* no debería ser identificado por ‘amenazar’ su esencia: la expresión creativa en el espacio público de forma clandestina, arriesgada y contestataria.

Sin embargo, las experiencias de las cuatro escritoras muestran que es posible ser mujer y ocupar un lugar distinto a los arriba mencionados. Ellas lo logran en un ejercicio reflexivo y de negociación con dichas representaciones que cuestiona la naturalización de lo masculino en esta práctica cultural, pues al darse cuenta del panorama, G. decide pintar por su cuenta; E. se sale del *crew* que la relegaba y regresa con la fama que le da ser más prolífica que ellos para dirigirlo; S. se propone hacer *graffiti* pese a todo y gracias a su presencia y

calidad en las calles, se gana el respeto de muchos; mientras que M. se organiza con otras escritoras para la creación de un *crew* de mujeres que hiciera contundente la presencia femenina en el mundo del *graffiti*. Estas decisiones no impidieron que hayan tenido de pareja a uno o más *graffiteros*, que hayan pintado con hombres, que tengan entrañables amigos escritores o que en algún momento hayan recibido apoyo e instrucción de alguno más experimentado.

Frente al interrogante '¿cómo se posicionan ante un sistema simbólico de género aquellas jóvenes que han logrado ser reconocidas en el *graffiti*?', puedo decir que lo hacen confrontando activamente las representaciones de género que asignan lugares subordinados a las mujeres en esta práctica cultural, con lo cual contestan el estatuto de 'lo femenino' (pasivo, cobarde, complaciente, privado), no sólo dentro del *graffiti* sino el que se encuentra en la sociedad en amplio.

Es interesante observar el *graffiti* como una dinámica social que busca enaltecer e imponer masculinidad a partir de la subordinación y la supresión de lo que es representado como lo femenino. Una explicación a esto es que el *graffiti* se alinea con las representaciones más tradicionales de género masculino y femenino que encontramos, en este caso, en la sociedad mexicana, y utiliza el binomio complementario y excluyente que supone tal clasificación para designar el papel que juegan hombres y mujeres en el *graffiti*. El *graffiti* como práctica cultural no busca contestar a las imposiciones de género porque se retroalimenta de ellas, le sirven de base para su organización social y simbólica. Podría ser que el *graffiti*, "de una forma o de otra explora y celebra la masculinidad" (Mike Brake, 1985, p. 182. Será necesario explorar en futuras investigaciones cómo opera simbólicamente el género en conformaciones exclusivas de mujeres jóvenes en esta práctica cultural.

Referencias

- Barker, Chris (2004). *The SAGE dictionary of cultural studies*. Londres: Sage.
- Baz, Margarita (1999). La entrevista de investigación en el campo de la subjetividad. En Isabel Jáidar (Comp.), *Caleidoscopio de subjetividades* (pp. 13-26). México: UAM-X.
- Brake, Mike (1985). *Comparative youth culture: The Sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*. Londres: Routledge.
- Castleman, Craig (1982). *Getting up: Subway graffiti in New York*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Castleman, Craig (1987). *Los graffiti*. Madrid: H. Blume.
- Cruz Salazar, Tania (2008). Instantáneas sobre el *graffiti* mexicano: historias, voces y experiencias juveniles. *Última Década*, 29, 137-157.
- De Lauretis, Teresa (1996). La tecnología del género. *Mora*, 2, 6-34.
- Dokins, Said (2008). La participación de la mujer en el arte urbano. En Laura García (Eda.), *Desbordamientos de una periferia femenina* (p. 55). México, D.F.: Sociedad Dokins.

García, Laura (2008). *Desbordamientos de una periferia femenina*. México, D.F.: Sociedad Dokins.

Macdonald, Nancy (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.

Rose, Tricia (1994). Flow, layering and rupture in postindustrial New York. En *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Entrevista a G., 30 de octubre de 2011.

Entrevista a S., 5 de noviembre de 2011.

Entrevista a M., 4 de noviembre de 2011.

Entrevista a E., 12 de noviembre de 2011.

www.facebook.com/pages/llegalsquadmx

Historia editorial

Recibido: 22/08/2012

Aceptado: 16/10/2012

Publicado: 7/11/2012

Formato de citación

Hernández Herse, Luisa F. (2012). Aproximaciones al análisis sobre *graffiti* y género en México. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), 133-141. Recuperado el XX de XX de 20XX, de <http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/hernandez>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

Es responsabilidad de los autores obtener los permisos necesarios de las imágenes que estén sujetas a copyright.

Para usos de los contenidos no previstos en estas normas de publicación es necesario contactar directamente con el editor de la revista.

