

Procesos de comunicación urbana en la producción de grafitis. El patrimonio como escenario de disputas*

[Versión en castellano]

Urban Communication Processes in the Production of Graffiti.
Heritage as an Arena for Disputes

Processos de comunicação urbana na produção de grafites. O
património como cenário de disputas

Recibido el 25 de junio de 2021. Aceptado el 23 de marzo de 2022.

María Vanesa Giacomasso**

<https://orcid.org/0000-0003-1754-877X>

Argentina

Mercedes Mariano***

<http://orcid.org/0000-0002-7052-9597>

Argentina

María Eugenia Conforti****

<https://orcid.org/0000-0003-4261-0272>

Argentina

› Para citar este artículo:

Giacomasso, María Vanesa;

Mariano, Mercedes; Conforti,

María Eugenia (2022). Procesos

de comunicación urbana en la

producción de grafitis.

El patrimonio como escenario de
disputas. *Ánfora*, 29(53), 214-242.

<https://doi.org/10.30854/anfv.29.n53.2022.832>

Universidad Autónoma de

Manizales. L-ISSN 0121-6538.

E-ISSN 2248-6941.

CC BY-NC-SA 4.0

* Este estudio fue realizado en el marco de una beca de investigación posdoctoral de la Fundación Carolina del Reino de España, en convenio con el Ministerio de Educación de la República Argentina (Abril-Junio 2019). Los resultados de la investigación se inscribieron en el proyecto «Ciudad, patrimonio y museos en España y Latinoamérica: contribuyendo al reto de la cohesión social». Universidad Complutense de Madrid, 01/01/2020-12/12/2021. Esta investigación no tuvo conflicto de intereses.

** Licenciada en Comunicación Social. Doctora en Ciencias Sociales y Humanas. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (FACSO-UNICEN). Correo electrónico: vanegiaco05@gmail.com

*** Licenciada en Antropología con orientación social. Doctora en Antropología. Investigadora asistente del CONICET desde 2019. Docente e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales (UNICEN) desde 2011. Integrante del Programa Interdisciplinario de estudios de patrimonio (PATRIMONIA, INCUAPA U.E.) del CONCIET desde el 2009. Correo electrónico: mercedes.mariano@gmail.com

**** Licenciada en Comunicación Social. Doctora en Ciencias Sociales y Humanas. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Correo electrónico: mariaeugeniaconforti@gmail.com

Resumen

Objetivo: el objetivo de la presente investigación es reconstruir la trama socio simbólica en la que se inscriben un conjunto de grafitis en el barrio Lavapiés de Madrid, con el fin de analizar los sentidos y representaciones que los mismos activan en el imaginario social. El tema (y recorte) se inserta en una investigación más amplia sobre temas de patrimonio cultural. **Metodología:** la metodología utilizada es cualitativa y busca inscribir y comprender las imágenes en un contexto histórico más amplio. **Resultados:** se da cuenta de procesos de comunicación urbana que revelan tensiones, resistencias y luchas frente a los cambios y transformaciones que se fueron sucediendo en la dinámica del barrio en cuestión. Los grafitis se convierten así en dispositivos con capacidad de leerse y releerse, generando múltiples apropiaciones que exceden la gráfica propia y que refieren a la identidad siempre dinámica de un espacio que es vivido y discutido. **Conclusiones:** se concluye identificando los modos en que dichas manifestaciones operan en la escena pública, a saber: por un lado, al servicio del mercado internacional por su atractivo turístico y, por el otro, como expresión y comunicación vecinal desde donde se discuten las políticas que van en detrimento de los intereses y necesidades locales.

Palabras-clave: arte callejero; barrio; comunicación; patrimonio; identidad.

Abstract

Objective: the objective of this research is to reconstruct the socio-symbolic plot in which a particular work of graffiti in the Lavapiés neighborhood of Madrid is inscribed, in order to analyze the meanings and representations that it activates in the social imaginary. The topic is part of a broader research on cultural heritage issues. **Methodology:** the methodology used is qualitative and seeks to inscribe and understand the images in a broader historical context. **Results:** show urban communication processes that reveal tensions, resistances, and struggles in the face of the changes and transformations that took place in the dynamics of the neighborhood in question. Graffiti thus become devices with the capacity to be read and reread, generating multiple appropriations that exceed the graphic themselves and refer to the always dynamic identity of a space that is lived and discussed. **Conclusions:** it is concluded by identifying the ways in which these demonstrations operate in the public arena. On the one hand, it operates at the service of the international market for its tourist attraction and, on the other hand, as a neighborhood expression and communication, discussing policies that are detrimental to local interests and needs.

Keywords: street art; neighborhood; communication; heritage; identity.

Resumo

Objetivo: o objetivo desta pesquisa é reconstruir a trama sócio-simbólica na qual se inscreve um conjunto de grafites no bairro Lavapiés de Madrid, a fim de analisar os significados e representações que eles ativam no imaginário social. O tema (e recorte) faz parte de um projeto de pesquisa mais vasto sobre questões de patrimônio cultural. **Metodologia:** a metodologia utilizada é qualitativa e procura inscrever e compreender as imagens num contexto histórico mais amplo. **Resultados:** relatamos os processos de comunicação urbana que revelam tensões, resistências e lutas face às mudanças e transformações que tiveram lugar na dinâmica do bairro em questão. Os grafites tornam-se assim dispositivos que podem ser lidos e relidos, gerando múltiplas apropriações que vão para além dos próprios gráficos e que se referem à identidade sempre dinâmica de um espaço que é vivido e discutido. **Conclusões:** concluímos identificando as formas como estas manifestações operam na cena pública, nomeadamente: por um lado, ao serviço do mercado internacional devido à sua atração turística e, por outro, como expressão e comunicação de vizinhança a partir da qual são discutidas políticas que são prejudiciais aos interesses e necessidades locais.

Palabras-chave: arte de rua; bairro; comunicação; patrimônio; identidade.

Introducción

En este artículo se presenta parte de un estudio realizado en Madrid (España), en el barrio céntrico de Lavapiés, en torno a expresiones y manifestaciones culturales locales. El mismo fue realizado en el marco de una beca de investigación posdoctoral y se inscribió en un proyecto más amplio vinculado con la «Gestión de Patrimonio Cultural», llevado adelante por un grupo de investigación con el mismo nombre, perteneciente a la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Entre los objetivos generales de dicho proyecto se incluye el trabajo sobre los procesos participativos en la gestión del patrimonio, el estudio de las percepciones sociales y los paisajes históricos urbanos de la comunidad de Madrid y otras áreas. Fue en ese marco que se desarrolló un estudio en la zona de Lavapiés del centro madrileño, atendiendo a sus características y particularidades, las cuales hicieron de este un espacio urbano de interés para la investigación.

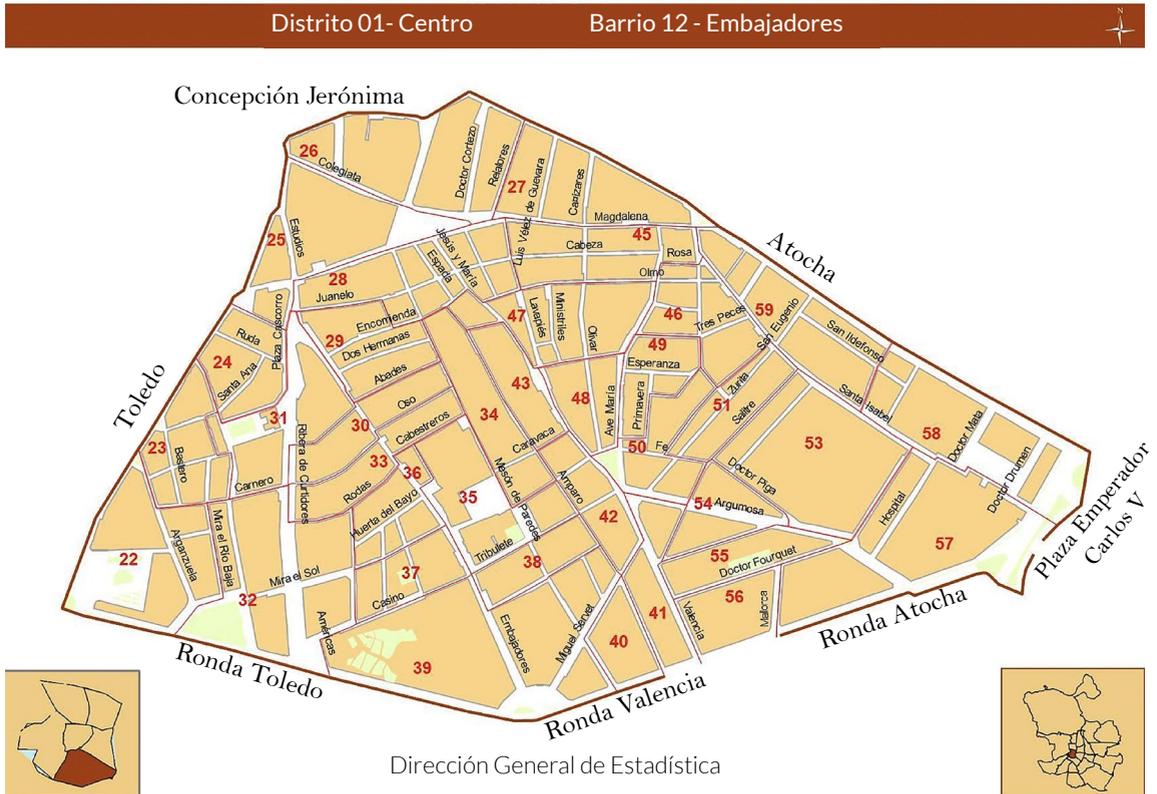
El barrio

Lavapiés es una de las áreas más antiguas de Madrid, ubicada en el barrio Embajadores, perteneciente al Distrito Centro (Figura 1), cuyas primeras edificaciones se remontan al siglo XIII (Peñalta-Catalán, 2010; Bonfigli, 2014). Suele ser considerado un barrio «desfavorecido» (Pérez-Quintana, 2007) o «vulnerable» (Hernández-Aja, 2007), con un nivel de renta bajo y un alto porcentaje de población inmigrante¹. Por su centralidad, goza de buenas comunicaciones con el resto de la ciudad, es muy transitado por ser no solo un espacio residencial, sino también un lugar de ocio y encuentro por la variedad de bares y restaurantes típicos de distintos países, y por las salas de espectáculos y locales que programan actividades culturales. Desde su consolidación como barrio, a finales del XVII, las viviendas fueron construidas en condiciones de precariedad (Cañedo-Rodríguez, 2009; Ruiz-Palomeque, 1989) con pequeñas dimensiones, con aseos externos y compartidos, y sin ventilación. Las llamadas corralas, edificios de planta cuadrada con un patio central, adquirieron una disposición que buscó organizar y distribuir de una manera eficaz a los nuevos inmigrantes que llegaban a Madrid (Schmidt, 2012). Los problemas de hacinamiento e infravivienda persisten hasta el día de hoy y sirven para explicar su historia

1. Según indica el Padrón Municipal de Habitantes de la Ciudad de Madrid (Ayuntamiento de Madrid, 2018) la mayor cantidad de población extranjera en Madrid se encuentra en los distritos Sol y Centro. El barrio de Lavapiés supera con creces la media de la ciudad y también la del distrito al que pertenece.

más reciente, vinculada con una gran concentración poblacional y agrupación de inmigrantes que habitan de modo diferencial —étnica, política y económica— dentro del barrio (Crusellas- Rodríguez, 2015).

Figura 1. Mapa de Embajadores donde se ubica el área de Lavapiés. Distrito Centro de la ciudad de Madrid



Nota. Tomado del Portal Web del Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Estadística de la Comunidad de Madrid (Distrito Centro, s.f).

Sin embargo, a fines de la década del 90, Lavapiés fue declarado «área de Rehabilitación Preferente» (ARP) por parte de las administraciones públicas, lo que significó una renovación de las infraestructuras y del medio urbano, la recuperación patrimonial de los edificios, así como una mejora e integración del tejido social; poniendo en marcha programas sectoriales dirigidos a los menos favorecidos, dotaciones y equipamientos, promoviendo además la actividad mercantil, objetivos centrales del ARP (Ministerio de Fomento, 1998).

Pese a ello, la renovación del barrio implicó fuertes subidas del mercado inmobiliario, provocando la expulsión de la tradicional población con bajos recursos, incapaces de mantenerse en el nuevo mercado. En el año 2000, una nueva oleada de vecinos con otro perfil —basado en un nivel educativo alto y ciertas capacidades adquisitivas— se instala en Lavapiés no solo por su ubicación céntrica, sino también por su carácter histórico y multicultural (Crusellas-Rodríguez, 2015). Estos procesos de cambio, definidos como gentrificación, los cuales se vienen desarrollando en los cascos antiguos de las grandes ciudades a partir de la segunda mitad del siglo XX (Smith, 2012); se relacionan con la reinversión de capital por parte de los gobiernos y las entidades financieras, la incorporación de una población con mayor capital económico y cultural, y los cambios en el espacio urbano (Sequera, 2013).

Como consecuencia de lo anterior, la imagen de Lavapiés como barrio degradado y empobrecido fue dejando paso gradualmente, aunque sin desaparecer, a la imagen de un barrio moderno, cosmopolita, de interés turístico y atractivo para vivir, que recibe más recientemente apodos como «el barrio cultural» o el «nuevo barrio de teatros» (Fanjul, 2014).

No obstante, la contraparte de este nuevo escenario es la emergencia de agrupaciones vecinales que, movilizadas por esta dinámica transformadora del espacio urbano y los propios modos de vida en el barrio, llevan adelante acciones concretas de resistencia como son las marchas, las manifestaciones callejeras —entre las que se incluyen las creaciones artísticas— y la ocupación de sitios. Son ellas las que buscan frenar el avance del proceso de gentrificación. Tal es el caso del colectivo ¿Lavapiés dónde Vas?, que milita por el derecho a la vivienda y se involucra en la resolución de los problemas relacionados con los desalojos; el colectivo Courage de ayuda a inmigrantes sin papeles de residencia, el grupo de mujeres de la Eskalera Karacola² quienes, desde una perspectiva feminista y de autogestión, plantean temas relacionados con las problemáticas del barrio, como la precariedad vital y laboral, el derecho a la ciudadanía de las personas migrantes, etc.; y distintos grupos con proyectos diversos que participan activamente en iniciativas que reivindican lo alternativo frente a la imposición del capital, y cuyo espacio de encuentro y debate es el Centro Social Autogestionado La Tabacalera.

Este centro fue una antigua fábrica de tabacos que albergó a miles de mujeres trabajadoras conocidas como «las cigarreras» y que, en la actualidad, funciona como un centro social gestionado por vecinos, vecinas y activistas de la zona, cedido temporalmente por el Ministerio de Cultura. La Tabacalera es

2. El uso de la K en el nombre de la agrupación refleja la voluntad de transgredir las normas ortográficas, lo que aparece directamente relacionado con la okupación del lugar, sin consentimiento de sus propietarios, como una forma de protesta y visibilización en el propio territorio del barrio.

para muchos colectivos barriales un lugar de lucha y resistencia que se propone pervivir como una agrupación popular y autogestiva, y en base al reconocimiento de derechos (Rodríguez-Ibáñez, 2014). La fábrica de tabacos comenzó a funcionar en 1809, confeccionando entre sus muros no solo productos tabaqueros, sino también el retrato de la sociedad obrera madrileña, capitaneada principalmente por mujeres.

Las cigarreras asalariadas no dejaron de protagonizar episodios reivindicativos y sindicales por la situación en que vivían, consecuencia de la insalubridad de la fábrica y del alto grado de hacinamiento y mortandad del barrio de la Inclusa, donde habitaba un elevado porcentaje de trabajadoras de la fábrica (Candela, 1997). Tras el cierre de La Tabacalera en el año 1998, la fábrica fue declarada Bien de Interés Cultural y objeto de un plan para rehabilitar el edificio y convertirlo en el Centro Nacional de Artes Visuales. En el año 2003, la Red de Colectivos de Lavapiés entregó un proyecto de acción al Ministerio de Cultura para la posible cesión de la Fábrica de Tabacos a los vecinos donde se argüía la utilización del edificio por los habitantes del barrio, principalmente por la herencia social que ostentaba y con el objetivo de albergar expresiones y necesidades vecinales que la administración pública no era capaz de solventar.

Bajo esta perspectiva, en 2010 La Tabacalera abre sus puertas, creando una alternativa cultural con variedad de propuestas orientadas a cubrir las peticiones del vecindario, con alta participación vecinal, organizada bajo patrones no jerárquicos (en asambleas y comités) e interactiva y autofinanciada, de ahí su nombre como Centro Social Autogestionado (CSA) (Rodríguez-Ibáñez, 2014).

Estos espacios y colectivos son tan solo algunos ejemplos que ponen en evidencia intereses y prácticas vecinales de construcción cotidianas que representan tensiones, conflictos y disonancias frente a las políticas oficiales vinculadas con la lógica del mercado.

En este contexto, y como parte del proyecto antes mencionado, se llevaron adelante un conjunto de investigaciones en Lavapiés, que ya fueron publicadas, y que incluyeron, por un lado, un análisis discursivo de las noticias sobre el barrio construidas por la prensa gráfica —local y nacional— (Giacomasso, 2019) y, por otro, un estudio de las percepciones sociales en torno a valores patrimoniales identificados a partir del trabajo realizado con los propios actores locales (Giacomasso y Castillo-Mena, 2022).

Ahora bien, con el objetivo de seguir profundizando en otras dimensiones, en este artículo se plantea reconstruir la trama socio simbólica en la que se inscriben un conjunto de imágenes del barrio con el fin de producir conocimiento nuevo en torno a los sentidos y disputas que a través de ellas se comunican/ expresan. Específicamente, se trabaja con ocho grafitis (cuatro analizados por separado y otros cuatro de manera conjunta por su localización) que aparecen en

el espacio público, que fueron elaborados en momentos y por autores diferentes y que se convierten en elementos significativos y característicos del barrio en cuestión.

Para su abordaje se propone una perspectiva teórica basada en la comunicación urbana como un campo de estudio multidisciplinar sobre las transformaciones que trae consigo el crecimiento de las ciudades (Cuesta-Moreno y Meléndez-Labrador, 2017). Ella permite, en los términos de Reguillo (1995), comprender las formas de habitar las tramas de las ciudades en las que acontecen tensiones y negociaciones entre múltiples grupos que pugnan por sentidos sociales. Por ello, la comunicación urbana se recupera en tanto universo de las mediaciones que inevitablemente expresa y con las que produce subjetividades (Álvarez-Pedrosian, 2018). En ese marco se dialogará con autores que analizan las construcciones simbólicas que se exponen en los espacios de la ciudad, y que comunican significados con diferentes intenciones. Los grafitis, así, se convierten en expresiones creativas que llegan a poner de manifiesto aspectos sociales y lúdicos (Falconí, 1996), construcciones políticas (Chacón-Cervera y Cuesta-Moreno, 2013) y formas de comunicación colectiva (Abreu, 2003) en permanente reescritura (Silveira, 2006).

Los grafitis y su vinculación con el espacio urbano, la memoria y el patrimonio cultural

El grafiti, en tanto expresión del arte urbano, es entendido en este trabajo en los términos de Juan Chacón Cervera y Oscar Cuesta Moreno (2013) como «interacción, creación y transformación de mundos, donde lo político es un eje fundamental en la constitución de subjetividades» (p. 65). Estos autores sostienen que, como toda expresión artística, el grafiti tiene la capacidad de representar diferentes relaciones y dinámicas —sociales y culturales—, también comunicar y significar algo a través de su carga semiótica.

Promover un análisis de las representaciones que los grafitis y sus imágenes activan en el imaginario de quienes habitan y recorren el barrio, desde una perspectiva comunicacional, permite llevar a cabo una lectura renovada en temáticas vinculadas con procesos identitarios, de memoria colectiva y de disputas. A su vez, un estudio de este tipo posibilita profundizar la reflexión sobre el lugar del grafiti como práctica social, como testimonio y como dispositivo visual que tiene la capacidad de interactuar e interpelar.

El término grafiti ha sido largamente analizado y delimitado a través de un conjunto de características que lo definen como:

Una voz desordenada, irónica e irresponsable que seduce por su pertenencia al ámbito urbano en constante construcción y en permanente ebullición (...) De allí su libertad y desenfado. (...) Palabras, signos, líneas (...) armónica distribución de uno o más sentidos en un ordenamiento lineal/entrecruzado/ sobrepuesto. (...) Discurso que está ahora, pero puede ser borrado, tachado, superpuesto, reciclado (...) Por eso el sentido de provisoriedad que significa el sentido de construcción colectiva. Se hace, se va haciendo, se seguirá haciendo. Se lee, se recicla, se reescribe, se renuncia (...) La ciudad, con su entrecruzamiento de saberes, haceres y sentires, facilita los márgenes para la co-creación de un discurso que discurre reflexivo, irónico, travieso (...) La ciudad es, pues, quien escribe y quien lee al mismo tiempo. Por eso el grafiti es el discurso del espacio urbano. (Paulinelli, 2002, p. 81)

Cuando se decidió trabajar con este tema, el concepto de grafiti presentó algunos desafíos. En principio, la elección de las imágenes, ya que las mismas no se corresponden de manera directa con los elementos y características propias con las que se definen y delimitan las ideas sobre grafiti. Los límites de lo que es grafiti, de lo que no lo es, se repiensa en este trabajo en función de sus usos sociales y los sentidos dentro de un espacio cultural singular. Por ello se busca un abordaje de los mismos que no se agota en el espacio del mundo clandestino y anónimo, sino que lo trasciende. En este sentido, el interés en ellos se inscribe en su comprensión como testimonio de reflexiones e interpretaciones múltiples (en diálogo, en contradicción, en disputa o armonía) y su relación con la memoria y las identidades locales.

La elección de los grafitis para este trabajo se hizo a sabiendas que los mismos permiten poner en articulación tres ejes fundamentales como lo son: el espacio urbano, la memoria y el patrimonio cultural.

El espacio urbano nos permite recuperar la idea de ciudad como escenario material y simbólico en permanente construcción, atravesado por mediaciones políticas, económicas y sociales (Reguillo, 1995, p. 22). En este sentido se elige trabajar con la idea que propone Paulinelli (2002), para quien la ciudad es el espacio social en el que emergen fenómenos que lo configuran como un «punto de inflexión entre hegemonía y contestariedad, entre legitimidad y representatividad» (p. 80). En ella los actores delinear huellas que marcan, fijan y hacen recordar quiénes son, haciendo uso del espacio como fuente de socialización (Ayala-García, 2017). Por ello se trabaja también con el concepto de memoria, ya que permite abordar procesos de construcción de «espacios de divergencias y confrontaciones, de olvidos y silenciamientos en el que intervienen las diferentes estrategias de apropiación, reconfiguración, recuperación en la mixtura de voces y experiencias» (Paulinelli, 2002, p. 81); aspectos que también trabajan otros

autores de referencia en el tema (Ramos, 2011; Trouillot, 1995). Y, por último, y en completa relación con las dos primeras, se recupera la noción de patrimonio cultural como campo donde todos estos elementos convergen y entran en diálogo (García-Canclini, 1999; Prats, 2007; Rosas-Mantecón, 2005). En este sentido, se ha comenzado a observar que los usos del concepto de patrimonio cultural permiten abordar los cambios que se fueron experimentando en relación con la emergencia de otros actores sociales, que ponen de manifiesto nuevas estrategias de visibilización y legitimación a través de sus manifestaciones culturales. De esta manera, como lo expresan autores como Néstor García Canclini (1999); Rotman (2000) y Morel (2007), emerge un enfoque que fortalece instancias democráticas y comunitarias con una marcada participación de la sociedad civil. En este contexto ciertas manifestaciones tradicionales y populares comienzan a tener un valor emergente y un reconocimiento social significativo.

La comunicación como perspectiva transversal

El abordaje teórico, de las tres nociones previamente desarrolladas, se lleva a cabo desde la perspectiva de la comunicación (Uranga, 2007), ya que ella permite interpretar un conjunto de expresiones (en este caso artístico visuales) en el marco de un entramado de «gramáticas discursivas» (Martín-Barbero, 2002) que se manifiestan como estrategias comunicativas. El abordaje implica entonces comprender la complejidad de los procesos comunicacionales como espacios de interacción entre actores en los que se reconocen procesos de producción de sentido, de creación y recreación de significados y relaciones. En este marco, lo público se constituye en escenario de comunicación —un escenario complejo, multisectorial y multiactoral— donde se visibilizan los intereses, las demandas, las necesidades, los proyectos políticos, las relaciones de poder y las alianzas de estos mismos actores. De este modo, los escenarios de actuación en la sociedad, las políticas públicas, los ámbitos de acción y de incidencia, la vida política y cultural pueden entenderse como espacios públicos que, a su vez, son complementarios entre sí. Entonces, la comunicación debe comprender precisamente esa compleja trama de sentidos que incluyen lo personal, lo colectivo, lo masivo y, en definitiva, la cultura como expresión de los múltiples sentidos.

Este trabajo intenta superar toda simplificación que reduzca la comunicación al juego de mensajes-emisores-receptores. Por el contrario, busca comprender el proceso de comunicación como un todo significativo, que se constituye mediante redes discursivas y el entrecruzamiento de discursos diferentes, opuestos y contradictorios, que ponen en evidencia los conflictos y luchas de poder en el marco de una determinada situación de comunicación. Visto así,

esta perspectiva propone la comunicación como eje articulador de lo social, lo político y lo cultural (Reguillo, 2000) y Reguillo (2007). Es significativo señalar también lo que propone Restrepo (1999) cuando plantea que la ciudad, al estar interconectada por redes y espacios de flujos, se articula a procesos globales que complejizan lo local, lo que produciría nuevas relaciones con el territorio, redefiniendo la dinámica de los lugares.

Finalmente, se recupera la idea de Ortega (1995), quien señala que en las ciudades se articulan dos tipos de discursos, uno que se construye con “signos convertidos en marcas de orden y uniformidad que, al asumir la voz del poder planifican la realidad configurando un espacio entre lo legal, con sus ordenanzas y leyes, y la ‘confusa realidad social’” (1995, p. 61-62); y otro espacio en el que irrumpe el movimiento espontáneo de la cotidianeidad. En sus palabras: «sobre esa ciudad ordenadora se levanta el espectáculo del grafiti en un espacio —la calle— que aparece hipersemiotizado, donde es posible advertir una marca popular» (Ortega 1995, p. 64), aspectos estos también señalados en los trabajos de Martín-Barbero (1987).

Metodología

En relación con lo anteriormente explicitado y siguiendo con Ortega: «el festín visual del grafiti aparece ligado a una realidad material concreta: la vida nocturna y clandestina de las calles que, en su exhibición de lectura (...) pone en juego modalidades no tradicionales de escritura» (1995, p. 65). El común denominador a primera vista parece poner al grafiti del lado de lo clandestino, asociado a la nocturnidad y al formato anónimo que desmitifica y discute con el discurso del poder. No obstante, y como se mencionó con anterioridad, lo que caracteriza nuestra muestra es la no correspondencia total con aquellos elementos que tradicionalmente configuraron la idea de grafiti. La selección que aquí se presenta tiene una diversidad amplia de elementos y, sin embargo, también presenta elementos comunes.

En primer lugar, todas las intervenciones elegidas para la elaboración de este trabajo se encuentran en espacios públicos como fachadas de comercios, paredones y esquinas. Algunos de esos espacios fueron habilitados para tal fin, rompiendo con el carácter clandestino de su accionar y articulando, de alguna manera, estos dos tipos de discursos —antes mencionados— que aparecen separados: el oficial y el alternativo. En segundo lugar, y en directa relación con lo anterior, muchos de ellos se inscriben en proyectos que ponen en marcha

diferentes agrupaciones (vecinales, gubernamentales y no gubernamentales). En tercer y último lugar, porque ya sea de manera directa o a partir de intervenciones sobreañadidas posteriormente —a la imagen original— manifiestan un conjunto de disputas, reclamos y particularidades de lo que sucede en el barrio.

Metodológicamente, este trabajo se sustenta en una perspectiva cualitativa que aborda desde la comunicación ciertas prácticas sociales en sus contextos particulares (Uranga, 2018). Para ello se utilizó la combinación de diversas técnicas de registro, tales como la fotografía contextual y la búsqueda de datos publicados en medios de comunicación digitales, nacionales y madrileños, y en sitios de internet. En ese sentido, se entiende que el registro no es meramente un recurso tecnometodológico de las disciplinas académicas, sino una forma complementaria en el trabajo de campo en ciencias sociales. La fotografía fue central en la medida que permitió resguardar no solo el diseño, sino el contexto en el cual se inserta cada uno de ellos para su análisis posterior y, a su vez, porque la misma se constituye en un vehículo, un formato en el que intervienen las decisiones y percepciones de las investigadoras en un proceso reflexivo.

En términos de Guber (2020), los criterios de significatividad y relevancia responden al grado de apertura de la mirada del investigador en el trabajo de campo, ya que es en el registro donde se materializa la perspectiva de conocimiento sobre una realidad/situación determinada.

El registro fotográfico original cuenta con 60 fotos (muchas de ellas en torno al mismo grafiti) tomadas durante el trabajo de campo. Sin embargo, aquí se seleccionan un corpus de ocho imágenes (aquellas que presentaron mejor calidad, encuadre, foco y emplazamiento) que resultan representativas del interés marco de la investigación. En relación con la observación participante, cabe aclarar que se llevó a cabo durante un período de tres meses, pero con una intención deliberada de relevamiento y sistematización de al menos 10 recorridos por el barrio. Los datos construidos se explicitan y presentan en la reconstrucción de los casos.

Resultados

La presentación y el análisis que comienza a continuación incluye no solo la descripción y registro de la situación de comunicación, sino también una posterior valoración de la información relevada. Ello involucra diferentes aspectos que permiten analizar una situación de comunicación desde la perspectiva de las prácticas sociales, tales como: a) los sujetos que entran en relación y que

aparecen de manera explícita o implícita en las expresiones analizadas (autoría de la obra, colectivos participantes, asociaciones que intervienen, etc.); b) la explicitación —o no— de vínculos (simétricos o asimétricos) entre los diferentes actores representados, las formas en que se manifiestan, la construcción de la legitimidad y el ejercicio del poder; c) los modos de producción de sentidos, la forma que adopta el producto de comunicación, el contexto en el que se produce, el espacio de emisión y recepción de los actores y los usos del mismo; d) la significación de las prácticas comunicativas, el resultado que se percibe de todo ese proceso y de la multiplicidad de relaciones, los determinados rasgos que terminan constituyendo la identidad de ese espacio, grupo, comunidad o territorio (Mata, 2011). Estos datos se irán entretrejiendo con el conjunto de categorías teóricas que fueron enunciadas en la introducción (patrimonio, memoria y espacio urbano) y que darán lugar luego a la discusión y las conclusiones.

Figura 2. Grafiti alusivo al mantero inmigrante Mame Mbaye (Grafiti 1)



Este grafiti se ubica en una pared lateral de un bar de la calle Embajadores frente al Mercado de San Fernando. Fue realizado por el artista Concreto en el marco de la quinta edición del Festival C.A.L.L.E en el año 2018. C.A.L.L.E es el Festival de intervenciones artísticas en el espacio público de Lavapiés que se viene llevando a cabo todos los años desde 2013 y es promovido por la Asociación de Comerciantes de Lavapiés. La misma puso en marcha esta iniciativa con el objetivo de potenciar la creación artística en el barrio de una manera abierta y participativa, y de contribuir a su disfrute de un modo cercano y cotidiano, con la colaboración de Madrid Street Art Project; una entidad independiente dedicada a crear, organizar, producir y comunicar proyectos y actividades relacionados con el arte urbano, con el objetivo de propiciar, difundir y apoyar el arte en el espacio público y a sus creadores, para así ponerlo en valor y acercarlo a todo tipo de espectadores³.

La imagen es una pintura que representa a los inmigrantes en Madrid, específicamente a los de origen africano (que residen mayoritariamente en este barrio), muchos de los cuales no cuentan con visado de residencia y/o trabajo, y subsisten a través de labores como la de «manteros»; vendiendo productos que apoyan sobre mantas en el suelo de distintas veredas de los centros urbanos. El texto que acompaña la imagen permite anclar su sentido relacionado con la memoria de Mame Mbaye, un mantero senegalés, habitante de Lavapiés, fallecido en el año 2018 por un ataque al corazón luego de una persecución policial. Este hecho generó la denuncia y manifestación de vecinos contra la actuación de las fuerzas de seguridad. Asimismo, en el año 2019, se realizaron distintas concentraciones para recordar al mantero, incluso se colocó en el barrio una placa en su memoria, pero que fue retirada por el gobierno porque en la misma decía «víctima del racismo institucional»⁴.

La situación acontecida con Mame Mbaye se relaciona con experiencias similares de otras grandes ciudades, tanto europeas como estadounidenses, que muestran tendencias a la segregación étnico social en el espacio urbano, con altos niveles de marginación y exclusión que surgen con mayor fuerza en determinadas áreas o barrios (Schmidt, 2012). En Lavapiés, la presencia creciente de población extranjera ha redefinido, en un contexto de diversidad, las relaciones en el barrio, desencadenando nuevas dinámicas e impactando en el imaginario de los vecinos autóctonos. Por un lado, algunas representaciones revelan prejuicios y estereotipos, muchos de los cuales vinculan la delincuencia e inseguridad del barrio con la inmigración (principalmente africana), construcciones operadas

3. ver <https://enlavapies.com/calle2020>

4. Lavapiés recuerda al mantero Mame Mbaye, «víctima del racismo institucional» (15 de marzo de 2019). Madridiario, sin número de página. Obtenido de <https://www.madriario.es/466077/lavapies-recuerda-al-mantero-mame-mbaye-victima-del-racismo-institucional>

por un discurso dominante y por los medios de comunicación (Giacomasso, 2019). Esto tiene correlación con una serie de políticas europeas de inmigración que restringen el libre flujo de personas de origen extranjero y sitúan a los individuos sin documentos en el centro de un problema jurídico administrativo, categorizados de ilegales (Schmidt, 2012). Por otro lado, estas nuevas dinámicas generadas a partir del fenómeno migratorio, han dado lugar a formas de sociabilidad basadas en lazos de convivencia intercultural, de relaciones estrechas y solidaridad, que han generado la colaboración de los viejos pobladores —a través de distintas agrupaciones— en la lucha y reconocimiento de los derechos de los nuevos residentes.

En este marco, la frase «Luchando por la VISA», que aparece en el grafiti analizado y hace alusión a los papeles de residencia, es alterada con una intervención que modifica la letra «S» por la «D» y cambia el sentido de la frase, al ser vinculada con la lucha de los inmigrantes por la propia «VIDA» o por sobrevivir. En ese mensaje se entrecruzan sentidos sobre las políticas de control y vigilancia que operan sobre la «ilegalidad» de los pobladores africanos y, al mismo tiempo, su situación de desempleo que los ubica entre los grupos extranjeros más golpeados (Observatorio Permanente de Inmigración [OPI], 2010), y con pocos recursos para acceder a una vivienda y a otros servicios sociales básicos como la sanidad y la educación.

Figura 3. Grafiti *Identidad Flotante* (Grafiti 2)



Esta imagen se titula «Identidad flotante», se trata de un dibujo mural compuesto por tres paneles a lo largo de una pared del bar en las calles de Meson de Paredes y Miguel Servet.

Propone un diseño con perspectiva que se diferencia de otros con una estética plana. El barrio es caracterizado con dibujos detallados de edificios, casas y personas que aparecen en un primer plano delineadas por delante de un fondo en colores suaves y lisos.

Esta obra fue realizada también en el marco del festival C.A.L.L.E del mismo año (2018), en este caso por el colectivo La Rueda Invertida, que deja su firma escrita en el propio mural (Figura 4). En su página de internet, este grupo se define como «un colectivo dedicado a la producción cultural y a la educación artística contemporánea» que entiende el arte como un «vehículo generador de diálogos y reflexiones tanto individuales como colectivas». Ellos se adhieren a la creencia de que el arte tiene un potencial «catalizador capaz de forjar vínculos sólidos dentro de una sociedad líquida e inestable». A través de sus prácticas artísticas apuestan por una «democracia cultural» capaz de crear puentes que «conecten a las personas con la cultura y activen su participación en acciones socio-culturales» (La Rueda Invertida, s.f).

Figura 4. Colectivo la Rueda pintando el mural en el Festival



Nota. Tomado del Diario El País (21 de mayo de 2018).

El texto que acompaña el dibujo versa «¿Que es un barrio sin todo aquello que lo hace barrio? Nada». En su página web este colectivo retoma las palabras del autor Daniel Sorando, que refieren a la idea de la identidad barrial y que podría interpretarse como una posible respuesta a esta pregunta: «... Un barrio despojado de su identidad es un libro sin contenido, una fotografía velada, una historia sin argumento» (La Rueda Invertida, s.f).

En la teoría social, el barrio se entiende como espacio físico, social, cultural y simbólico desde donde se reconfiguran y redefinen las relaciones socioculturales. Como unidad urbana y vecinal, más acotada en un contexto local en proporción a la ciudad, el barrio es el espacio donde se inscribe la convivencia, siempre compleja y dinámica, entre los diversos grupos que actúan en él (Giménez, 2005). En este marco, Lavapiés ha sido caracterizado por sus propios habitantes como un barrio castizo, de clase obrera, con una economía de carácter artesanal, un barrio con mucha inmigración, un lugar de cobijo para personas de distintas nacionalidades que lograron instalarse a través de actividades, oficios, vínculos y lazos sociales que han perdurado a través del tiempo (Giacomasso y Castillo-Mena, 2022). A pesar de la existencia de otras formas de sociabilidad como la «coexistencia» y la «hostilidad» (Giménez, 2005), comúnmente combinadas y simultáneas en la dinámica de los barrios, principalmente aquellos con una alta incidencia de inmigración; en Lavapiés se han desarrollado interacciones vecinales fluidas, aunque no libres de conflictividad, así como relaciones personales y redes sociales de apoyo (Schmidt, 2012).

Es este carácter identitario de Lavapiés el que diversos grupos de vecinos, vecinas y asociaciones intentan preservar frente a la amenaza de los procesos de gentrificación, ligados a un mercado turístico internacional, que crece con fuerza en los centros de las grandes ciudades capitales, y se vuelve foco de atención para los inversionistas extranjeros que ven la posibilidad de hacer negocios en el área. La representación creada en el grafiti, sumada a las ideas transmitidas por este colectivo en otros espacios —ejemplo: internet— permiten comprender cómo esta imagen y su texto invitan a reflexionar sobre todo aquello que ha hecho [de este lugar] un barrio y que puede gradualmente desaparecer por los avances de la turistización.

Figura 5. *Mural del simio (Grafiti 3)*



Esta imagen se ubica sobre el frente de un edificio en la esquina de las calles Embajadores y Travesía de Cabestros. La obra fue realizada en 2019 por dos artistas que trabajaron de manera conjunta, creando dos perfiles diferentes del mono representado. Si bien la obra no se encuentra firmada, uno de los perfiles corresponde a un reconocido y prestigioso artista español: Okuda San Miguel, cuyo estilo se caracteriza por la creación de grafitis geométricos y símbolos cargados de colores que resultan bien identificables y se incluyen dentro del movimiento llamado surrealismo pop. El otro perfil de la obra corresponde al artista portugués, Artur Bordalo, con sus intervenciones en relieve y en materiales reciclados.

Esta obra, de reconocidos artistas, se constituye en protagonista de un espacio muy transitado del barrio. Su ubicación, colorido, diseño y tamaño generan un importante impacto visual. Un dato interesante de mencionar refiere a que este lugar fue con anterioridad utilizado por uno de los autores, Okuda, para otra producción artística, por lo que se convertiría en un lugar estratégico dentro de los proyectos institucionales, sobre todo y teniendo en cuenta que la obra se enmarcó en la IV exposición Theriomorphism; una feria de arte contemporáneo internacional ARCOMadrid, que desde 1982 constituye una de las principales plataformas del mercado del arte.

Lo más significativo de este grafiti no es su doble autoría ni su tamaño y ubicación, sino que sobre él se traza a posteriori una frase. Esta sobre añadidura

discurre en la imagen apelando a aquellos elementos tradicionales que definen al grafiti. Es una frase anónima, y sin embargo colectiva, que denuncia con una afirmación uno de los temas centrales de disputa del barrio: «Sí, el mono gentrifica».

Esta intervención fue motivo de varias notas periodísticas que recuperan y referencian procesos de protesta y resistencia asociados con la gentrificación, a partir de la imposición de una estética que califica al barrio como «el más cool del mundo», alentando el uso del territorio por parte del turismo en detrimento de sus habitantes, a quienes les impacta de manera negativa, por ejemplo, en el aumento de las rentas. Cabe destacar que el reconocimiento de Lavapiés como el «barrio más cool» fue realizado por la reconocida revista británica *Time out*⁵ en la que Lavapiés se destaca antes que nada por «su colorido». Al respecto una nota del diario *El País*, escrita por Begoña Gómez Urzaiz⁶, se pregunta si el *street art* gentrifica, al hacer referencia a la variada oferta de alojamiento a través de Airbnb y de «experiencias» entre las que se incluye el tour grafitero con guías que informan sobre el arte urbano e invitan a terminar el recorrido plasmando un propio *stencil* en una pared.

Figura 6. Grafiti alusivo a los muros. (Grafiti 4)



5. ver 40 Coolest Neighbourhoods in the World Right Now timeout.com

6. ver https://elpais.com/elpais/2019/06/03/eps/1559569999_961348.html?id_externo_rsoc=FB_EPS_CM&fbclid=IwAR08wQLkN0jWwpA5stE5q8XxVuNS4HGxvGDC9tTjAoNJeoa6VFu6i7rmCo

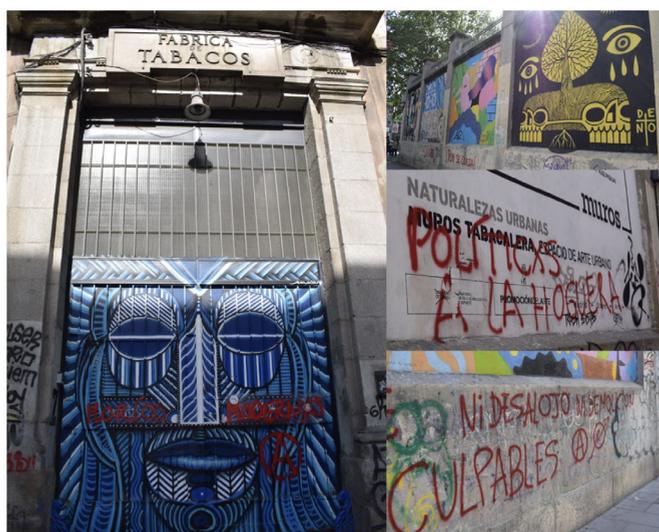
Esta imagen se ubica al final de la calle Embajadores, una de las principales del barrio. Es un trabajo realizado por los artistas Mazilan y Doa Oa, aunque su firma no aparece en la obra. Se desconoce su año de realización. La misma se compone de distintos dibujos que asociados muestran una sucesión de hechos que narran una historia.

La consecución de las primeras imágenes daría cuenta de un proceso en el cual se da la apropiación colectiva de un espacio en que se tejerían relaciones y vínculos de compañerismo, que son representados por figuras que se reúnen para celebrar, beber, bailar, producir música (guitarra y bombo) e intervenir el paredón con grafitis varios. En la cuarta imagen aparecen nuevos actores; dos de ellos con cámaras y un micrófono, por lo que se deduce que representarían a los medios de comunicación, y otros dos (uno con saco y otro con un maletín con el signo de \$ y €) observando el espacio.

La imagen que sigue tiene a los primeros protagonistas sobre la edificación, como en actitud de protesta y resistencia frente a la llegada de más cámaras e inversionistas. Esta imagen podría pensarse como en la escalada de un conflicto que se inicia en la imagen anterior y que daría cuenta de una lucha por la apropiación, uso y sentidos del lugar.

El final es el edificio y su pared destruidos. Una imagen que muestra la caída de los ladrillos sobre las personas. Es decir, una imagen que representa el poder de aquellos que tienen el capital económico y político por sobre los intereses e identidades barriales, y que promueven una explosión inmobiliaria del barrio sin reparar en los problemas que derivan de la gentrificación.

Figura 7. Conjunto de 4 grafitis de la Tabacalera. (Grafitis 5)



En esta última ocasión, se decidió trabajar con un conjunto de cuatro imágenes que se encuentran en el perímetro exterior del patio de la Tabacalera, ubicado en las paredes de la Glorieta de Embajadores y de las calles Miguel Servet y Mesón de Paredes. Las mismas se inscriben dentro de un proyecto de la Subdirección General de Promoción de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte, que propuso destinar las paredes de la tabacalera como espacio para el arte urbano.

En una segunda edición del proyecto, denominado «Proyecto Muros», las creaciones giraron en torno al concepto de Naturalezas Urbanas y sus sentidos remiten a una crítica al exceso de contaminación y a la carencia general de espacios naturales en el barrio. Con esta propuesta, se buscó sustituir a través del arte, aunque fuese de manera metafórica, el cemento gris por los colores propios de la naturaleza.

No obstante, y lo que interesa señalar, es la intervención de los diseños con mensajes de reclamo y rechazo hacia «los políticos» de Madrid. En dos de ellos la denuncia se vincula con los desalojos y los desplazamientos forzados, tema que, como se vio, es recurrente en los casos previamente mencionados. Incluso en la puerta principal de la Tabacalera aparece la frase «morios modernos», expresión que se utiliza en contra de la gentrificación.

Quizás, de todos los espacios elegidos, la Tabacalera sea el que posea mayor capacidad de albergar una gran diversidad de sentidos. No se trata de una pared, sino de un lugar con una historia vinculada con el trabajo de mujeres y devenido ahora en un centro gestionado por vecinos, con el propósito de fortalecer y reclamar derechos. En este sentido, es aquí donde quizás más explícitamente se puedan articular las ideas de memoria y patrimonio cultural. En primer lugar, porque la cesión de la fábrica a los vecinos se inserta en la idea de herencia social; concepto fuertemente vinculado con la noción de patrimonio. En segundo lugar, porque pone en escena sentidos alternativos de cultura, que no se reducen al uso restringido y elitista, sino al amplio y popular. En tercer lugar, porque se configura la participación como un dispositivo de organización trascendental que promueve espacios equitativos y horizontales de interacción. Por último, porque dicho espacio es apropiado y resignificado por los actores sociales que ponen en juego un conjunto de discursos a través de diferentes intervenciones, como los grafitis.

Discusiones y conclusiones

En la introducción se anticipó que la perspectiva teórica, a partir de la cual se iba a analizar el tema propuesto, era la comunicación, ya que la misma permite abordar el contexto urbano e identificar las prácticas y estrategias a través de las cuales, diferentes colectivos sociales situados, participan en la construcción de representaciones colectivas que definen usos y acciones en la ciudad. Abordarlo de esta manera permitió pensar en los procesos en los que se conectan diferentes dispositivos vinculados con la identidad y la memoria.

Los dispositivos de la memoria y de la identidad no están ya dados en alguna parte de la realidad. En tanto que se inscriben en la dinámica sociocultural están inmersos en el conflicto, en la contradicción, en el debatirse entre la sumisión y la resistencia, entre la asunción acrítica y pasiva de una realidad impuesta y la impugnación explícita o chapucera de esta realidad. (Reguillo, 1991, p. 45)

El desafío de este trabajo fue inscribir los grafitis en procesos sociales más amplios. Esta fue una condición necesaria, ya que cada uno de ellos refiere a disputas que se construyeron (y construyen) históricamente en el devenir de un barrio que es escenario de múltiples y rápidas transformaciones. Cabe recordar que sus primeras edificaciones son del siglo XIII, que el mismo fue considerado desfavorecido por sus características y un nivel de renta bajo, que esto posibilitó la inserción de un alto porcentaje de población inmigrante, que a fines de los 90 fue declarado «Área de Rehabilitación Preferente» (ARP), lo que significó una renovación de las infraestructuras y del medio urbano, la recuperación patrimonial de los edificios, entre otros.

Todas estas transformaciones fueron configurando y reconfigurando la identidad del barrio, y tuvieron como consecuencia fuertes subidas del mercado inmobiliario. Este no es un dato menor en la medida que generó la expulsión de los tradicionales habitantes que se vieron incapacitados para afrontar los nuevos costos que el mercado imponía. A esto se le suma la llegada de vecinos con perfiles económicos que les permitieron acceder a estas dinámicas inmobiliarias.

Volver sobre lo último es necesario, porque permite comprender la dialéctica entre los procesos de gentrificación y su contraparte las agrupaciones vecinales que resisten y discuten con el avance de estas dinámicas transformadoras excluyentes. Es sobre este contexto en el que se repiensen los grafitis seleccionados y cómo estos comunican los diferentes modos de habitar la ciudad; es decir, con qué ideas caracterizarla y a través de qué elementos discutirla.

Cuando se decidió trabajar con la noción de patrimonio fue porque él mismo, en su sentido antropológico y crítico, permitía introducir la idea de campo de disputas. En este sentido, el patrimonio cultural es arena de lucha. Los sentidos

que a través de él se ponen en juego, no responden a un único orden ni lógica. Igual que en un campo, hay determinados actores que por medio de su capital económico y político intentan imponer un sentido sobre los otros. No implica un consenso unánime, sino que es un espacio de contestación (Van-Zanten, 2004, p. 37) ya que, en tanto bien cultural, es «praxis, abierta y atravesada por relaciones de poder, que pueden generar la naturalización de lo arbitrario, así como la puja por hacer emerger o recrear significados alternativos» (Briones, 1998, p. 6).

Si bien hubiera resultado fácil adherir a la idea tradicional que vincula al patrimonio con la restauración y el turismo, en este trabajo se decidió complejizar su uso. Es cierto que desde las políticas públicas se llevaron a cabo proyectos de conservación de lugares antiguos del barrio y que, en ese marco, el turismo se vio favorecido. También es real que hubo un interés en promover, desde dichas políticas, una participación de la comunidad local en este proceso. Ello se vio reflejado con la habilitación de espacios para murales y grafitis y, sin embargo, lo interesante es que incluso allí, en aquellos lugares, paredes, esquinas, frentes de comercios destinados para tal fin, se ponía de manifiesto la diversidad de sentidos de cómo debería ser el barrio. Aparecían, en su diálogo, las marcas de una política de modernización y la resistencia contra el desalojo, la suba de precios en los alquileres, la exclusión y la desigualdad. En esas paredes hay reclamos por una igualdad de condiciones, hay una puesta (o vuelta) en valor de lo propio y comunitario que se ha visto soslayado por intereses privados.

Los paredones se convierten en los bastidores que diferentes actores eligen para poner de manifiesto estos conflictos a través de los grafitis, por ello, la idea de patrimonio cultural posibilita articular estas tensiones que se dan por resistir los nuevos sentidos que la gentrificación impone. No se está adhiriendo a una idea de bien cultural homogéneo, equilibrado, común y vacío de conflictos. Por el contrario, se recupera una idea que apela a la apropiación desigual de los diferentes actores en torno de los sentidos. Y es eso lo que lo hace un concepto significativo en este trabajo, porque, a su vez, le plantea al propio concepto nuevos elementos. Por ejemplo, en los procesos de activación patrimonial o en recuperación de la memoria colectiva (y también en los grafitis), se ponen en juego decisiones. Hay elementos que se excluyen, otros que se incluyen. Hay selección, recorte, reflexión, valores morales, conflicto, etc. Ahora bien, hay un elemento que lo diferencia de los procesos patrimoniales tradicionales y es que los grafitis no son construcciones que tienden a preservarse; son productos de un tiempo determinado que escapa a la idea de perdurabilidad y conservación. De hecho, dificulta la idea misma de herencia, de trasmisión y de sustentabilidad en el sentido tradicional de dicho concepto (tan presentes en los actuales trabajos de patrimonio).

Son producciones situadas, contextualizadas, que se reinventan con el transcurrir del tiempo. Son procesos históricos. Son obras que no trascienden lo material, pero se inscriben en el campo de lo discursivo e inmaterial. Por ello, aquí resulta necesario el concepto de memoria, o bien la posibilidad de un registro fotográfico que cargue cada imagen de contenidos. El grafiti en honor a Mame Mbaye de 2018, la placa retirada que denunciaba un racismo institucionalizado, está poniendo en escena una clara protesta contra la desigualdad, la xenofobia y el abuso de poder. Conflicto que en un contexto global se repite en distintos puntos del mundo, con mayor o menor repercusión mediática (como el caso de George Floyd en Estados Unidos).

En tal sentido, y, por último, a pesar del atractivo turístico que también suponen estas expresiones artísticas callejeras, las mismas se vuelven pintadas reivindicativas que sirven de impulso para escuchar las voces que encuentran en las paredes un escenario de interlocución posible y que, paradójicamente, se superponen a los sentidos preestablecidos en ellas, constituyendo oposición y contestariedad. Estas manifestaciones, junto con otras actividades de protesta que se indicaron previamente en este trabajo, han logrado cambiar el curso de algunas políticas oficiales, tal como lo muestra el caso de uno de los espacios más emblemáticos del barrio como es la Tabacalera.

Referencias

- Abreu, I. (2003). El graffiti en la República Venezolana. Estudio del graffiti sobre asuntos públicos. *Revista Latina de Comunicación Social*, 55. <http://revistalatinacs.org/20035517abreu.htm>
- Álvarez-Pedrosian, E. (2018). La dimensión de lo barrial en la encrucijada de la comunicación, la ciudad y el espacio público. Una mirada etnográfica sobre la subjetivación urbana contemporánea. *Contratexto*, 30, 63-84. <https://doi.org/10.26439/contratexto2018.n030.3149>
- Ayala-García, E. (2017). La ciudad como espacio habitado y fuente de socialización. *Ánfora*, 24(42), 189-216. <https://doi.org/10.30854/anf.v24.n42.2017.170>
- Ayuntamiento de Madrid. (2018). *Explotación estadística del Padrón Municipal de Habitantes de la Ciudad de Madrid: Informe 1 de enero de 2018* [Archivo PDF]. <https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCEstadistica/>

Nuevaweb/Publicaciones/Padr%C3%B3n%20Municipal%20de%20
Habitantes/2018/Presentaci%C3%B3n.pdf

Bonfigli, F. (2014). Lavapiés: Seguridad Urbana, Activismo Político e Inmigración en el Corazón de Madrid. *Sortuz. Oñati Journal of Emergent Socio-legal Studies*, 6(2), 61-77.
<http://opo.iisj.net/index.php/sortuz/article/viewFile/547/541>

Briones, C. (1998). *(Meta)cultura del estado nación y estado de la (meta)cultura: repensando las identidades indígenas y antropológicas en tiempos de post-estatalizados*. Universidad de Brasilia.

Candela, P. (1997). *Cigarreras madrileñas: trabajo y vida (1888-1927)*. Tecnos.

Cañedo-Rodríguez, M. (2009). Imaginarios urbanos del barrio en crisis. Viejos y nuevos inmigrantes en el vecindario madrileño de Lavapiés. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 32, 1103-1114.
<https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/imaginarios-urbanos-del-barrio-en-crisis-viejos-y-nuevos-inmigrantes-en-el-vecindario-madrileno-de-lavapiés/art-19474/>

Chacón-Cervera, J. y Cuesta-Moreno, O. (2013). El grafiti como expresión artística que construye lo político: pluralidad de mundos y percepciones. Una mirada en Bogotá. *Revista nodo*, 7(14), 65-76.
<https://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/85/67>

Crusellas-Rodríguez, A. (2015). *La crisis a pie de barrio. Los casos de Lavapiés y San Isidro (Madrid)* [Tesis de Maestría, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51691/>

Cuesta-Moreno, O. y Meléndez-Labrador, S. (2017). Comunicación urbana: antecedentes y configuración de líneas de investigación en América Latina y España. *Territorios*, 37, 205-228.
<https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.4889>

Distrito Centro [Imagen], por Portal Web del Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Estadística de la Comunidad de Madrid. <https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCEstadistica/Nuevaweb/Territorio,%20Clima%20y%20Medio%20Ambiente/Territorio/>

Cartograf%C3%ADa/Mapas%20de%20dist%20y%20bar/Centro/
Barrio%20012.pdf

El País. (21 de mayo de 2018). Lavapiés, el barrio pintado. https://elpais.com/elpais/2018/05/18/album/1526662595_483038.html#foto_gal_1

Falconí, P. (1996). El graffiti: spray, paredes y algo más. *Chasqui*, 55. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/1059>

Fanjul, S. (12 de mayo de 2014). Lavapiés, laboratorio vecinal. *El País*. http://elviajero.elpais.com/elviajero/2014/05/08/actualidad/1399559444_193262.html

García-Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar-Criado (Ed.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp.16-33). Consejería de la Cultura.

Giacomasso, M. (2019). Identidad barrial y medios de comunicación: análisis de las valoraciones y representaciones mediáticas en torno al barrio de Lavapiés, en la ciudad de Madrid. *Austral de Comunicación*, 8(2), 221-245. <https://doi.org/10.26422/aucom.2019.0802.gia>

Giacomasso, M. y Castillo-Mena, A. (2022). El barrio de Lavapiés (Madrid) visto desde la perspectiva patrimonial. Un lugar de resistencia y oportunidad de mejora social. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 13(1), 192-214. <https://doi.org/10.21501/22161201.3737>

Giménez, C. (2005). Convivencia: conceptualización y sugerencias para la praxis. *Puntos de Vista* 1, 7-31.

Guber, R. (2020). El registro de campo en ciencias sociales: Consignación textual y reflexiva en la reconstrucción analítica de la realidad empírica. En M. Kriger (Ed.), *La entrevista virtual y sus claves* (pp. 1-14). IDES-virtual.

Hernández-Aja, A. (2007). Áreas vulnerables en el centro de Madrid. *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 53, 1-102.

La Rueda invertida. (s.f). *Quiénes somos y qué hacemos*. <https://www.laruedainvertida.com/el-colectivo/#quienes>

- La Rueda Invertida. (s.f). *Portafolio- Identidad flotante*.
<https://www.laruedainvertida.com/portfolio/identidad-flotante/>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Mata, M. (2011). Comunicación popular. Continuidades, transformaciones y desafíos. *Revista Oficios Terrestres*, 1(26), 1-22. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/982>
- Ministerio de Fomento. (1998). *Informe de la Secretaría General de la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo*. Boletín Oficial del Estado.
- Morel, H. (2007). Murgas y patrimonios en el carnaval de Bs. As. En C. Crespo, F. Losada y A. Martín (Eds.), *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana* (pp. 129-144). Antropofagia.
- Observatorio Permanente de Inmigración. (2010). *Inmigración y mercado de trabajo. Informe 2010*. Gobierno de España y Ministerio de trabajo e inmigración. http://extranjeros.inclusion.gob.es/es/ObservatorioPermanenteInmigracion/Publicaciones/fichas/publicacion_25.html
- Ortega, A. (1995). El grafiti entre la institución y la calle. *Revista Andina de letras KIPUS*, 3, 61-70.
- Paulinelli, M. (2002). Testimonios del espacio urbano: el grafiti. *Revista de Investigaciones folklóricas*, 17, 80-84. <https://centroafrobogota.com/attachments/article/4/Revista%20de%20Investigaciones%20Folcl%C3%B3ricas,%20no17.%20Diciembre%202002.pdf#page=79>
- Peñalta-Catalán, R. (2010). Dos espacios multiculturales en Madrid: Lavapiés y la Puerta del Sol. *Ángulo Recto*, 2(2), 111-117. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-2/varia05.htm>

- Pérez-Quintana, V. (2007). *Estudio sobre los barrios desfavorecidos de Madrid: Informe Fundación de Estudios Ciudadanos*. Ayuntamiento de Madrid.
- Prats, LL. (2007). *Antropología y Patrimonio*. Editorial Ariel.
- Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, 21(42), 131-148. <https://rid.unrn.edu.ar/bitstream/20.500.12049/2675/1/Perspectivas%20antropol%C3%B3gicas%20sobre%20la%20memoria%20en%20contextos%20de%20diversidad%20y%20desigualdad.pdf>
- Reguillo, R. (1991). *En la calle otra vez: las bandas. Identidad urbana y usos de la comunicación*. ITESO.
- Reguillo, R. (1995). Pensar la ciudad desde la comunicación. En J. Galindo y C. Luna (Coord.), *Campo Académico de la Comunicación: hacia una reconstrucción reflexiva* (pp.109-132). ITESO.
- Reguillo, R. (2000). Ciudad y comunicación. La investigación posible. En G. Orozco (Coord.), *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI* (pp. 33-49). Ediciones de la Torre.
- Reguillo, R. (2007). Ciudad y comunicación. Densidades, ejes y niveles. *Diálogos de la comunicación*, 74, 42-51.
- Restrepo, J. (1999). Fragmentos de un pensar los medios y la ciudad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 20. <http://revistalatinacs.org/a1999eag/53jrg.htm>
- Rodríguez-Ibáñez, M. (2014). La Cultura Localizada como respuesta social a la Red: El caso de la Fábrica de la Tabacalera en Madrid. *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 14, 161-181. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3507>
- Rosas-Mantecón, A. (2005). Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México. En N. García-Canciani (Ed.), *La antropología urbana en México* (pp. 60-95). Fondo de Cultura Económica y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rotman, M. (2000). Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales «no consagradas». En L. Maronese (Comp.),

Memorias, Identidades e Imaginarios Sociales (pp. 154-167). Comisión para la preservación del patrimonio histórico-cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

- Ruiz-Palomeque, M. (1989). Transformaciones urbanas en el casco antiguo 1876-1931. En L. E. Otero-Caravajal y A. Bahamonde-Magro (Eds.), *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931* (pp.77-102). Comunidad de Madrid.
- Schmidt, H. (2012). *Lavapiés. Fenómeno migratorio y claves de la convivencia*. Cuadernos de la EPIC. <http://www.nadiesinfuturo.org/de-interes/articulo/cuaderno-no-7-de-la-epic-lavapiés>
- Sequera, J. (2013). *Las políticas de gentrificación en la ciudad neoliberal. Nuevas clases medias, producción cultural y gestión del espacio público. El caso de Lavapiés en el centro histórico de Madrid* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/23816/>
- Silveira, F. (2006). Linguagens vivas da comunicação urbana. Ensaio sobre a grafia pública da cidade de porto alegre. *Anagramas*, 4(8), 157-169. <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/1127/1096>
- Trouillot, M. (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Beacon Press.
- Uranga, W. (2007). *Mirar desde la comunicación. Una manera de analizar las prácticas sociales* [Archivo PDF]. <http://www.comunicacion4.com.ar/archivos/URANGA-MirarDesdeLaComunicacion.pdf>
- Uranga, W. (2018). *La comunicación es acción: comunicar desde y en las prácticas sociales*. [Conferencia]. Resistencia (Chaco). http://wuranga.com.ar/images/propios/27_accion_construccion_mayo2018.pdf
- Van-Zanten, W. (2004). La elaboración de una nueva terminología para el patrimonio cultural inmaterial. *Museum International. Intangible Heritage*, 1-2(221-222), 36-44. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000135856_spa