

**Las Nuevas Socialidades Postmodernas:  
Aproximación a las Tribus Urbanas Graffiteras**

Daniela Cámara  
danielitacam@gmail.com

Vanessa Iacono  
vanessaiacono@gmail.com

Gerline Ladera  
gerlineco@gmail.com

Escuela de Psicología, Universidad Central de Venezuela

**Resumen**

Esta investigación se interesa en las nuevas socialidades postmodernas o grupos no institucionalizados que construyen sus identidades haciendo uso del espacio público ciudadano. Así, el propósito de investigación se centra en la comprensión de las identidades sociales urbanas de las tribus graffiteras adscritas al movimiento hip-hop en la ciudad de Caracas. Se trabajó con 12 jóvenes activos en la pintada de graffiti pertenecientes a distintos grupos de algunas zonas de Caracas, bajo un enfoque cualitativo basado en entrevistas en profundidad y análisis crítico del discurso. Adicionalmente se utilizaron otras herramientas complementarias como observaciones, registro fotográfico y entrevistas a ciudadanos que dieron cuenta de la construcción de sus identidades en tanto tribus urbanas.

**Palabras clave:** *Tribus urbanas, Graffiti, Hip-Hop, Identidades sociales urbanas, Ciudad*

**Abstract**

This research is based in the construction of identity of postmodern new sociality or noninstitutionalized groups that construct their identities making use of the city's public spaces. Thus, the purpose of the investigation is focuses in the understanding of the urban social identities of the assigned graffiti tribes to the movement hip-hop in the city of Caracas. It worked with 12 active graffiti painters who belong to different graffiti groups from different areas of Caracas, under a qualitative approach based on interviews in depth and critical

analysis of the speech. Additionally other complementary tools like observations, analysis of content, photographic recording and interviews to citizens were used who gave account of the construction of their identities as urban tribes.

**Key words:** *urban tribes, graffiti, hip-hop, urban social identities, city*

El motivo que nos impulsó a realizar esta investigación comienza vagamente en la mirada recurrente de espacios urbanos en Caracas, una ciudad agitada de múltiples imágenes, estructuras, sonidos, vehículos y personas que en la cotidianidad frecuentan espacios compartidos en diferentes horas del día.

Mirar la ciudad fue entonces el punto de partida, focalizándonos inicialmente en aquellos elementos físicos de la estructura urbana que han sido apropiados por una expresión pintada llamada *graffiti*, que pudimos apreciar en las más diversas superficies: fachadas de edificaciones, muros, paredes, estructuras de puentes y viaductos, postes de alumbrado eléctrico, vallas publicitarias, defensas de las vías, carteles de señalización de tránsito, recipientes de basura, santamarías de locales comerciales, etc., siendo algunas de dichas pintadas más elaboradas que otras.

A partir de esta mirada superficial de la ciudad comenzamos a preguntarnos qué se ha dicho sobre el *graffiti* en el campo de las investigaciones académicas en las ciencias humanas y sociales, encontrando que el *graffiti* y sus actores generan diversas posturas: quienes se oponen a esta forma de expresión o comunicación, por considerarla una acción que ocasiona daños a las superficies arquitectónicas, destrucción de parques, plazas, señales de tránsito, etc., postura vinculada estrechamente a ciertos estereotipos de los jóvenes como rebeldes, subversivos, delincuentes y violentos; y, por otra parte, quienes la valoran por ser una actividad cultural que en los últimos tiempos ha sido apreciada como una manifestación artística y estética y cuyo movimiento se vincula estrechamente con el *hip-hop*, que consta de cuatro elementos: el *Dj* (musicalizador), el *breakdance* (forma de baile), el *MC* (o Maestro de Ceremonia, el cantante de *rap*), y el *graffiti*. (De Diego, 1997).

Al realizar una investigación bibliográfica en nuestro país respecto a la práctica del *graffiti*, constatamos que ha sido poco estudiado y las

investigaciones<sup>1</sup> encontradas se han llevado a cabo desde otras disciplinas, entre ellas: comunicación social y sociología, basados en el análisis del mensaje que transmiten (mayormente del *graffiti* político partidista) y haciendo caso omiso a otras particularidades de dicha práctica, como la consideración del punto de vista de los actores que las realizan, así como las dimensiones psicosociales que esta práctica trae consigo. Consideramos que era necesario llevar a cabo un abordaje interdisciplinario y psicosocial que abordara la ciudad, las prácticas que en ella se realizan específicamente el *graffiti*, así como a los ciudadanos que en ella habitan, tanto los que realizan estos *graffiti* como los que no lo son, pero que igualmente son observadores y generan opiniones ante la presencia de los *graffiti*.

Debido a estas consideraciones emergieron cuestionamientos como: ¿qué hay más allá de la pared pintada?, ¿qué tienen que decir sobre este fenómeno aquellos que hacen *graffiti*?, ¿quiénes son estos actores?, ¿en qué consisten sus actividades?, ¿por qué lo hacen?, ¿cómo lo hacen?, ¿con quiénes quieren comunicarse?, ¿qué los vincula entre sí?, ¿qué piensan los ciudadanos sobre el *graffiti* en la ciudad?, entre otras preguntas que fueron surgiendo en la medida en que nos fuimos aproximando más al fenómeno del *graffiti*.

Al tratar de responder estas interrogantes, podríamos señalar como plantea Sainz (2006), que actualmente en Venezuela el *graffiti* es llevado a cabo por jóvenes de diversos sectores sociales, quienes se agrupan bajo la denominación de *crew*<sup>2</sup> y sobre quienes decidimos virar nuestra atención debido a la poca presencia de éstos, o su presencia estigmatizada, en los estudios realizados sobre el *graffiti*. Por ende, se nos hace necesario delimitar este estudio desde una perspectiva psicosocial, tomando en consideración los significados atribuidos por los propios actores al *graffiti* como práctica social que permiten una aproximación al proceso de construcción de sus identidades sociales urbanas.

Por lo tanto, al adentrarnos más en esta temática, y como resultado de las investigaciones realizadas, referencias e informantes claves, consideramos

---

<sup>1</sup> Ver Abreu (2003), Gil (2004), Moreno, Ramírez y Cabeza (1986) y Ortega (1991).

<sup>2</sup> Palabra que en inglés significa grupo. La palabra forma parte del vocabulario de los jóvenes graffiteros, se coloca esta y otras palabras en itálicas al ser un anglicismo.

<sup>3</sup> Coincidimos con la propuesta de Mato (2005) de hablar de *procesos de globalización*, permitiendo extender la mirada al análisis de la complejidad y las actividades de algunos actores significativos y estudiar las interrelaciones en el marco de lo global-local, haciendo visibles los aspectos culturales de estas prácticas sociales humanas que producen "globalización" cotidianamente.

que esta actividad se realizaba en forma grupal, relacionándose particularmente con el concepto de tribus urbanas. Para ello resultó necesaria la referencia a los planteamientos de Maffesoli (1990) y su libro *El tiempo de las tribus*. De esta forma, consideraremos a las tribus urbanas como agrupaciones (mayormente juveniles) cuyas relaciones afectivas y conflictivas junto a sus prácticas comunes construyen identidades ambiguas y complejas, capaces de reinventar valores, símbolos y prácticas provenientes de universos culturales diversos. Este concepto, utilizado más como un instrumento que como un marco teórico acabado, nos permitirá realizar otra lectura acerca de estos grupos graffiteros. Por lo tanto nuestra investigación se enfocó principalmente en estas nuevas socialidades postmodernas llamadas tribus urbanas graffiteras, considerándolas como poseedoras de las características señaladas por Maffesoli, así como íntimamente relacionadas al espacio urbano.

Según Maffesoli (1990), hablar de estas tribus no puede restringirse a patrones absolutos en la tipificación de las mismas, pues no existen límites marcados en sus identidades, ya que éstas además se difuminan con otras tribus en las que se van mezclando características, dando lugar a una hibridación cultural producto de los procesos de globalización<sup>3</sup> presentes en el contexto en el que se hayan inmersas y del cual participan. Son entonces estas nuevas socialidades postmodernas que generan formas y procesos de identificación que difieren de aquellos tematizados por las ciencias sociales y por la psicología. Estos procesos nos invitan a repensar la noción de identidad, la relación con el espacio, las ciudades contemporáneas, otros grupos, etc.

Así, en estas agrupaciones de graffiteros llamadas *crews*, predomina la proxemia y la importancia del espacio. Esto se expresa particularmente en lo que Maffesoli (1990) como “comunidad emocional” referida a la vuelta de las relaciones cara a cara, al mundo de la cotidianidad, las cuales están enmarcadas en un espacio (real o simbólico). Lo emocional de estas comunidades viene dado por su implicación en el rechazo o la adhesión a determinados grupos, según los intereses del momento, los gustos y la solidaridad compartida dentro de los mismos. De esta manera la ciudad es un espacio para la cotidianidad, puesto que una vez conformados los *crews*, la calle representa los lugares de reunión para los encuentros cara a cara, para mantener el contacto entre los miembros y para la proxemia (Maffesoli, 1990).

Considerando todo lo previamente expuesto, podemos señalar que esta investigación tiene como objetivo comprender las construcciones de las identidades sociales de las tribus urbanas graffiteras a través de a) la construcción del “nosotros” en los grupos graffiteros a partir de las relaciones intra e intergrupales, b) la contrastación de las definiciones generadas por los “otros” frente a la creencia que tienen los graffiteros de lo que esos “otros” opinen de ellos, c) la práctica del *graffiti* y d) la exploración de la relación con el espacio.

Sobre este último punto queremos hacer hincapié, pues constituye uno de nuestros valores agregados a la investigación, ya que aunque resulta evidente que los individuos están siempre ubicados en un espacio, lo que no resulta obvio es el papel que juegan dichos espacios en la construcción de las identidades sociales, desde nuestra disciplina (Valera y Pol, 1994). Esto debido a una concepción moderna de identidad, en la que privan los dualismos individuo/sociedad y objetivo/subjetivo y las consideraciones de estabilidad y la tendencia a la psicologización de la misma.

Ante esto, nuestra postura desde una perspectiva socioconstruccionista, es considerar las identidades como inseparables del contexto cultural, histórico y social en el que se producen, convirtiéndolas en dinámicas y, por ende, en permanente resignificación (Gergen, 1985).

Considerando lo anteriormente reseñado y destacando el hecho de que los grupos graffiteros objetos de esta investigación llevan a cabo sus prácticas (como el *graffiti*) en los espacios públicos urbanos de nuestra ciudad, hemos optado por utilizar el término de identidades<sup>3</sup> sociales urbanas, como lo proponen Valera y Pol (1994), y que definiremos siguiendo a Mato (1994) como el producto de las construcciones simbólicas compartidas que se llevan a cabo en la relación con otros (individuos, grupos) en un contexto sociohistórico específico y en un espacio físico y/o simbólico que las configura. En estas construcciones están presentes inevitablemente las relaciones de poder y el conflicto así como la búsqueda de diferenciación con las demás personas y grupos.

Asimismo, convenimos en considerar algunos planteamientos de la denominada perspectiva política cultural (Mato, 1994), con el fin de

---

<sup>4</sup> Nos referimos a “identidades” ya que el plural da cuenta de la inestabilidad de las mismas puesto que éstas no son construidas de la misma forma en todos los contextos ni en todos los espacios. De hecho, en esta ciudad globalizada los procesos de construcción de las identidades pueden estar vinculadas a un lugar o a varios lugares (Mato, 1995).

visibilizar a estas tribus urbanas como agentes de producción cultural y como grupos que resignifican el ejercicio de la ciudadanía a través de la apropiación de los espacios urbanos, ya que consideramos que estos jóvenes graffiteros plantean un desafío a la cultura política tradicional, ancladas en los partidos y el Estado, retando al mismo tiempo el proyecto de construcción de las identidades.

Frente a todo lo previamente mencionado ¿por qué estudiar a las tribus urbanas graffiteras y la construcción de sus identidades sociales urbanas desde nuestra disciplina? Este trabajo pretende realizar un aporte para la psicología social en lo que se refiere al estudio de los grupos humanos y la construcción de sus identidades, debido a que, a pesar de que desde nuestra disciplina se han hecho muchas investigaciones sobre grupos formales o institucionales tales como la familia, la iglesia, los militares, los estudiantes, deportistas, grupos organizacionales, poco o nada se ha dicho sobre estos grupos graffiteros que, sin estar adscritos a alguna institución, igualmente generan formas de organización, tienen intereses, necesidades y un conjunto de elementos que les otorgan identidad grupal (Martín Baró, 1989), las cuales son dignas de ser estudiadas.

Igualmente, este trabajo procura ser una contribución al ofrecer nuevas visiones sobre el entramado de complejidades que constituye la realidad social que vivimos actualmente, permitiéndonos comprenderla a través del estudio cercano de nuevos grupos que hoy ocupan la ciudad, grupos que, en su compleja dinámica, crean y mantienen estilos de vida particulares que dan cuenta de esa realidad social cambiante.

#### La Ciudad de Caracas como Escenario

Para dar cuenta de la significación del espacio urbano partimos de la ciudad de Caracas, una ciudad desordenada y caótica por diversos factores como el tráfico, el comercio informal extendido, grandes contrastes sociales, creciente violencia y lucha por los espacios (Anuel y Piña, 2007).

Caracas, como toda ciudad, resulta de una red de relaciones cotidianas que generan códigos sociales, valores y comportamientos que producen y reproducen un modo de vida que sus habitantes comparten (Serrano y Alcalá, 2002). Se presenta además como una ciudad con múltiples escenarios (la calle, el barrio, los centros comerciales, los centros educativos, ministerios etc.), en la que opera una estructura espacial urbana propia de las ciudades

latinoamericana, donde cada lugar demanda ciertas formas de actuar que se han legitimado con el uso que le dan los actores (Piña, 2007).

Entonces, Caracas es definida, configurada y entendida a través de los diferentes modos de interacción que los individuos practican en el curso de su vida cotidiana. La ciudad no se define como tal sin antes haber sido comunicada y admitida como real por todos sus habitantes.

### Método

Debido a la escasa investigación llevada a cabo en nuestro país sobre el *graffiti* y las tribus urbanas, se realizó una revisión digital en la que se exploraron blogs y páginas de *crews* caraqueños y colectivos, en los que aparece información y fotos de los *graffiti*<sup>4</sup>.

Sin embargo, para adentrarnos con mayor profundidad al mundo del *graffiti* consideramos necesario también recurrir en principio a un informante clave, un *graffitero* que realiza esta práctica desde hace dieciocho años y aún se encuentra “activo”, para que nos orientara sobre el *graffiti* y sobre quiénes lo realizan. Luego, a partir de este contacto inicial y de otros, se entrevistaron en profundidad a 12 jóvenes pertenecientes a seis *crews* (tres *crews* de la zona este y tres de la zona oeste de Caracas), quienes participaron de forma voluntaria, una vez que se les fueron aclarados los objetivos de la investigación.

Como requisitos para su escogencia, los *graffiteros* seleccionados debían pertenecer a algún *crew* y mantenerse activos, es decir, que practican la actividad del *graffiti* hoy por hoy.

También se entrevistaron a 10 ciudadanos caraqueños, 5 hombres y 5 mujeres, de diferentes profesiones y edades, para saber las opiniones que tenían sobre el *graffiti* y las tribus urbanas *graffiteras*. Estos participantes fueron seleccionados mediante un muestreo accidental. Como requisitos para su participación se encontraban el acceder a realizar la entrevista y si habían visto algún *graffiti* en la ciudad de Caracas alguna vez.

Otra de las técnicas de recolección de datos para aproximarnos al fenómeno fue la observación. Inicialmente, las observaciones fueron

---

<sup>4</sup> Algunas de las páginas consultadas fueron [www.eltiuna.org](http://www.eltiuna.org), [www.delascalles.com](http://www.delascalles.com) y [www.vida-bandida.com](http://www.vida-bandida.com)

realizadas en un estadio exploratorio y se caracterizaron por ser no sistematizadas, ocasionales o no controladas (Anguera, 1978) y se efectuaron en los lugares de encuentro con los graffiteros.

Para el análisis de resultados de la entrevista se utilizaron dos herramientas del análisis cualitativo: el análisis de contenido y el análisis crítico del discurso (Fairclough y Wodak, 1997). Esto se hizo con la finalidad de comparar y completar los resultados sobre los que versa nuestro objeto de estudio, a fin de afinar el diseño metodológico.

#### Formas de Construcción de las Identidades Sociales Urbanas

A partir de la relación con los jóvenes entrevistados y los ciudadanos y desde las posturas teóricas que se han manejado previamente, construimos algunas consideraciones sobre las identidades sociales urbanas en los grupos graffiteros de Caracas. Sin embargo, vale la pena aclarar que cuando nos referimos a los “grupos graffiteros” o “*crews*” de Caracas, lo haremos sólo para nombrar a los participantes en esta investigación, sin que ello implique atribuir la construcción que hemos hecho a todos los grupos graffiteros existentes en Caracas. Esto, en congruencia con el planteamiento sobre la imposibilidad de trascender o generalizar los contenidos de un fenómeno social estudiado, debido a la particularidad de los mismos en tanto construidos en un contexto sociohistórico específico, según la perspectiva socioconstruccionista asumida en este trabajo.

Una vez aclarado este punto, procederemos a presentar las formas de construcción de identidades de las tribus urbanas graffiteras. En la construcción del “nosotros” se dan dos procesos, siguiendo a Reguillo (2000): la identificación y la diferenciación, los cuales se encuentran íntimamente vinculados. El primero se refiere a la relación con los miembros del grupo en tanto iguales, en la cual se evidencia un conjunto de símbolos, códigos y actividades compartidas; por otra parte, el proceso de diferenciación alude a una forma de identificación a partir del contraste frente a los demás.

En cuanto a los rasgos identitarios podemos señalar cuatro elementos: 1) la fachada, 2) la organización, 3) los espacios urbanos y 4) la valoración del otro.



### *La Fachada*

Se refiere a rasgos, vestimenta, sexo, edad, lenguaje, gestos y en general todo aquello que forma parte de la actuación que hace un individuo con cierta regularidad y que sirve como comunicador de signos a partir de la puesta en escena o performatividad de estos grupos (Goffman, 1981). Esta se caracteriza por un predominio de jóvenes de género masculino, con una escasa presencia de mujeres graffiteras al interior de los *crews*. Por otra parte, se observa el uso de vestimenta ancha, cuya función manifiesta es la de esconder las latas de *spray*, marcadores y otros implementos, pero también se utiliza por un principio estético, en el que se siguen las pautas de moda del momento. Es característico el uso de una marca específica, tanto en los graffiteros entrevistados del Este como del Oeste de la ciudad.

Es importante destacar que dentro de estos grupos no es condición *sine qua non* que sus miembros compartan los mismos rasgos de vestimenta. De hecho, la diversidad en un grupo opera a la hora de distinguirse de otros grupos (como lo expresa Martín Baró, 1989). Por ejemplo, hay grupos graffiteros que aceptan miembros de otros grupos con diversas fachadas (como los *rastas* y los *punketos*), para que participen en las actividades del *crew* e, inclusive, pertenezcan al mismo, como señala uno de los graffiteros entrevistados: “(...) por lo menos en uno de mis *crew* hay un pana que es metalero, y nosotros lo respetamos, otro es *rasta* (...)”.

En esas relaciones, los diversos estilos que son compartidos, son apropiados y transformados por los grupos, entablándose así una permanente producción de símbolos, códigos y vestimenta (shorts anchos pero con la bandera *rasta* por miembros *hip-hoperos*).

Esta heterogeneidad es producto del proceso de hibridación cultural<sup>5</sup>, lo que permite presumir que no se trata de un movimiento con rasgos únicos y puros, favorecido por los procesos de globalización, en los que se aproximan universos culturales diversos que al ser puestos en escena están abiertos para propiciar la fusión.

En cuanto a los códigos y símbolos lingüísticos encontramos que el lenguaje verbal se encuentra plagado de anglicismos que se refiere a la utilización de palabras de origen anglosajón dentro de la retórica de otros idiomas diferentes al castellano, como en este caso el inglés (*underground*,

---

<sup>5</sup> Término acuñado por García Canclini (1992)

*tag, freestyle, M.C., point, crew, wild, beef, toy, hip hop, flow, master, king*<sup>6</sup>), neologismos procedentes de la lengua inglesa como préstamo lingüísticos como *tagear* que proviene de la palabra inglesa “tag” (*freestalear, hip – hoperos* y *rapear /raperos*) y modismos (*coye, berro, firula, panas, verga, ¡que fino!, poner las pilas, chimbo, arrecho, vaina, pasando roncha, buena vibra*), construyendo con ellos códigos ininteligibles para los no iniciados y convirtiéndose en parte de la comunicación cotidiana de estos *crew*.

Ante esto podemos señalar que aunque los grupos *graffiteros* exhiben rasgos propios del movimiento estadounidense, éstos los reinventan y resignifican, dándole también un marcado rasgo local a sus formas de comunicación.

Otro elemento que constituye la fachada de estos grupos es el *graffiti*, como práctica ritual, la cual se encuentra justificada a través de los sentidos que le otorgan sus actores, en cuanto al mensaje que transmiten con esta actividad. De esta forma, todos los grupos buscan transmitir un mensaje, expresar algo, como emociones, protestas, desacuerdos, ideas, rechazo, adhesión, etc., esto se ve ejemplificado en este caso como lo explica un *graffitero* entrevistado: “no bueno, la importancia que yo le veo al *graffiti* es más que todo expresar que no todo el mundo es igual pues, no todo el mundo es lo mismo, hay gente que es diferente, y eso pues, la diferencia de uno con las demás personas”.

En el caso de las emociones, no solo se expresan sino que se busca sentir las (sentir el miedo, el riesgo, la adrenalina) a través de un tipo de *graffiti*, como lo es el ilegal, que debe su nombre al hecho de ser una actividad realizada sin permiso por parte del dueño de la pared, así es señalado por uno de los entrevistados: “ (...) a veces cuando uno está pintando el *graffiti* ilegal berro uno siempre tiene el miedo pues, berro de qué me puede pasar, la policía o tal cosa pero siempre hay como que un miedo (...)”.

El *graffiti* ilegal puede ser atractivo desde el punto de vista estético pero como corresponde más a necesidades de tiempo, de pasar desapercibidos y tiene una existencia más fugaz, así como un carácter subversivo, suele ser menos elaborado técnica y artísticamente, como lo explica un *graffitero* entrevistado: “(...) cuando estás pintando ilegal y sabes que estás pintando rápido nunca, no vas a esperar que la pieza te quede durísima. Lo haces porque es de momento y lo expresaste ahí en el momento que estabas. En el caso de lo

---

<sup>6</sup> Ver glosario de términos

legal te tomas tu tiempo pero no sabes cómo te va a quedar la pieza pero siempre hay el miedo”. Generalmente los estilos utilizados para el *graffiti* ilegal son las bombas<sup>7</sup> y los *tags*<sup>8</sup>.



Figura 1. Estilo: Bomba



Figura 2. Estilo: tag

Muchos de los graffiteros reconocen el daño que suele causar este tipo de *graffiti*, pero de alguna manera este es legitimado y justificado, por los sentidos de protesta, reclamo, expresar opiniones, marcar territorio y, como es expresado por uno de ellos: “yo creo que en la sociedad es así como que el delito pero llevado así a la menor escala pues, o sea como que cometes un

---

<sup>7</sup> Ver glosario de términos.

<sup>8</sup> Idem.

delito y todo el mundo sabe que cometes el delito porque dejas la evidencia pero a la menor escala pues no dañás a nadie”.

Con respecto a la protesta, encontramos una forma particular de legitimar la práctica como lo es lo que ellos llaman “recuperación de espacios”. Esto ante la consideración de que hay un deterioro en la ciudad, que no hay cabida para el arte, que hay espacios descuidados que ameritan intervenciones o consideran que su *graffiti* puede aportar una mejora a los espacios, así lo señala uno de los entrevistados: “(...) nosotros le damos color, le damos dinamismo, le damos vida a una pared con un color inerte”. Otro señala: “(...) por lo menos eso pues... que te metes en el Guaire y hay una pared donde nadie le para y uno... ahí nadie, nadie lo ve y bueno te metes ahí y lo pintas... y ahí le estás dando vida a lo que nadie veía pues... a lo que nadie le había prestado atención”.

Esta recuperación de espacios está asociada mayormente a estilos del *graffiti* que implican una elaboración artística mayor como el mural<sup>9</sup>, la bomba pieza<sup>10</sup>, el 3D<sup>11</sup> y el wild<sup>12</sup> (los cuales mayormente son *graffiti* legales).



Figura 3. Estilo: wild

---

<sup>9</sup> Ver glosario de términos.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.



*Figura 4. Estilo: bomba pieza*



*Figura 5. Estilo: 3D*



*Figura 6. Estilo: mural*

El *graffiti* legal es entonces aquel que tiene una autorización por parte del dueño de la pared para llevar a cabo la actividad. Está vinculado a aquellos estilos que implican una ejecución artística más elaborada, ya que por ser legal tienen más tiempo para realizar la pieza. Hay un aprecio importante por este tipo de *graffiti* por parte de los grupos, pues les permite mejorar su ejecución artística.

En toda la práctica del *graffiti* en general existe un ritual, que hace referencia a toda la organización que implica llevar a cabo la actividad, como reuniones previas para escoger el sitio a pintar y lo que se va a pintar en el caso del legal, llegar a acuerdos sobre esto último, el tiempo de realización al momento de llevarlo a cabo, que en el caso del ilegal es mucho más rápido para que no los vea la policía o cualquier otro ciudadano, el horario, que para el ilegal es de noche (aunque puede ser de día, dependiendo del sitio) y para el legal puede ser de día. De las entrevistas se toman estos dos extractos para ejemplificar estos rituales: “ (...) si es un mural (legal), por ejemplo, bueno estás hablando más, estás en comunicación más, tás cuadrando las vainas, boceteando, buscando las fotos, las referencias (...)” y para el ilegal: “ (...) la mayoría de las veces es la madrugada siempre cuando se va a pintar el sitio que sabes que estás corriendo riesgo y que va a ser ilegal, en la madrugada (...) La mayoría de las veces que a veces uno pinta son en *points*, en partes pues, que son muros abajo, normales (...)”.

Todos los elementos anteriores en conjunto marcan una brecha que distingue a cada *crew* en relación con los otros, ya que algunos se identifican por realizar un determinado estilo (por ejemplo, el *wild*) o legitiman su práctica a través de lo emocional únicamente o le dan más peso a la cantidad de *graffiti* que tengan en la ciudad y no tanto a la calidad. De esta forma, el *graffiti* se presenta entonces como un rasgo que los identifica como movimiento ante otras tribus y ante la sociedad, pero se convierte en un rasgo diferencial por excelencia entre los grupos *graffiteros*.

La conjunción de estos elementos también les permitirá a sus miembros ganar la admiración o el rechazo del *crew* al que pertenecen y el reconocimiento o la disputa con otros *crews*, pudiendo garantizar o no un estatus del grupo dentro del movimiento *hip-hop*. Esto se evidencia cuando uno de los entrevistados indica: “a nosotros nos encanta esmerarnos pues, a mi una de las cosas que más me motiva es que yo trato de hacer más que los demás, mejor y más, es como que la meta pues y creo que la mayoría se anota en esa pues”.

Desde un punto de vista político cultural (Mato, 2004), con el *graffiti* (tanto el legal como el ilegal) se da una nueva forma de ejercer la ciudadanía a través de la toma de postura y de acciones que permitan hacer visibles los desacuerdos, problemas e inconvenientes que aquejan a la sociedad y, también, aportando soluciones (como la recuperación de espacios), en vista de la ineficacia de las instituciones gubernamentales para solucionar estos problemas sociales.

### *La Organización*

La organización de estos grupos se caracteriza por ser una forma alterna hacia lo institucionalizado debido a una resistencia y desconfianza<sup>13</sup> hacia las estructuras sociales legitimadas, como lo reitera Reguillo (1994). Así, vemos como el significado otorgado al *crew* es expresado por los entrevistados desde la metáfora de “la familia”, pero diferente a la familia como institución pues es una familia de hermanos, en la que no hay padres ni madres, es decir, no hay figuras de autoridad y es horizontal.

Para los entrevistados, en la organización de sus grupos no existe un líder, en el sentido de nombrar a la persona con tal calificativo, ya que éste es concebido como alguien que toma todas las decisiones o que ejerce su mando sobre el resto, como ocurre en el sistema vertical de algunas o muchas instituciones. Por el contrario, asumen de manera explícita un esquema participativo de organización, en el que la opinión de todos es relevante para la toma de alguna decisión, como por ejemplo, uno de los entrevistado asevera: “está al mando del que dé la iniciativa, exacto, no nos gusta que haya alguien al mando en realidad pues, porque cada uno tiene sus ideas”.

No obstante, pudimos constatar la presencia implícita de líderes como personas que tienen cierta influencia sobre algunos tópicos, sin que ello implique su injerencia en todo momento. De esta manera, el liderazgo no está planteado en términos de dominio sino como forma de presentar a algunos actores valorados a partir de su quehacer o de su rol desempeñado, con lo que prevalecen las formas de liderazgo informal, propuestas por Reguillo (1994).

Entre los tipos de liderazgo informal hemos construido la siguiente caracterización: a) *líderes por antigüedad*, como aquéllos que tuvieron la iniciativa de fundar el grupo y, como consecuencia, tienen gran permanencia dentro del grupo. Generalmente estos líderes también son b) *líderes por*

---

<sup>13</sup> Uno de los argumentos dados por los jóvenes como ejemplo de la desconfianza hacia las instituciones es: “el policía es un malandro”

*destreza*, pues han desarrollado a lo largo de tiempo un nivel de ejecución de su práctica que es evaluado con respeto por los demás, aunque no necesariamente un líder por destreza es antiguo en el grupo; c) *líderes por simpatía*, como aquellos miembros que mantienen un nivel empático constante con los demás miembros del grupo; y d) *líder momentáneo*, quien en un momento determinado asume directrices de organización según la ubicación del sitio a pintar.

En cuanto a las normas dentro del sistema organizativo de estos grupos, éstas se caracterizan por ser bastante flexibles según estos actores, en oposición a la rigidez percibida de las estructuras sociales, puesto que pueden quebrantarse dependiendo de cada situación, con base en un principio de placer y necesidad asociado al mismo.

Las normas son construidas cotidianamente en la relación intra e intergrupala, por lo que se actualizan constantemente a partir de los nuevos acontecimientos y se caracterizan por estar íntimamente vinculados a valores como el respeto. De esta forma, encontramos normas intragrupalas para:

a) Toma de decisiones como quién entra al *crew*, quien debe salir, entre otros conflictos internos, que se van presentando en la convivencia diaria del grupo. Éstos se resuelven de dos formas, según el *crew*: por consenso o por mayoría; así uno de los entrevistados asevera: “simplemente el respeto y cualquier decisión que tengamos que tomar, las tomamos en grupo porque nadie es más que nadie”.

b) Escogencia de lugares para pintar. En este caso hablamos tanto de zonas como de estructuras físicas. En relación con lo primero, se establece una división Este/Oeste para dos *crews* de Caracas (norma a la que se han adscrito otros grupos), en la que ambos tienen vetada la realización de *graffiti* (uno de los *crews* en el Este y el otro en el Oeste de la ciudad). Con respecto al segundo aspecto, se establecen normas de conveniencia para hacer el *graffiti*, por razones de protesta o como forma de impresionar al otro, como vallas y sitios altos, puentes, entre otros; asimismo estructuras físicas donde “no se debe pintar”, como monumentos, esculturas y demás obras de arte.

c) Relacionarse con otros *crews*, las cuales se refieren básicamente al respeto por el *graffiti* realizado por éstos, a partir de la prohibición de acciones como tapar o pintar sobre las piezas de los otros y pintar en la misma pared que es de los otros, “propiedad” que es adquirida a través de las piezas que posean en dicho espacio. Por ejemplo, uno de los entrevistados



señala: “mi *crew* se basa en el respeto, si yo pinto aquí y hay alguien que está al lado no toco su pieza, su *graffiti* pues, porque sería como buscarme un problema y no estoy respetando y estoy siendo falso”.

El establecimiento de estas normas es parte de los códigos de honor (Maffesoli, 1990) de estas tribus, con lo que se demuestra que no todo se vale, ya que el incumplimiento de alguna de estas normas (sobre todo las referidas a las relaciones con otros *crews*) implica sanciones o consecuencias negativas para todo el resto.

En cuanto a los valores, la definición del grupo se elabora a partir del *graffiti* como actividad *underground*, secreta. De esta forma, el *crew* se define en la forma de autopresentación positiva del “nosotros” (“sencillez”, “humildad”) y de descripción negativa o descalificación para el resto (“farandulero”), específicamente para algunos *crews* con los que existe conflicto. El “faranduleo” implica a aquellos grupos que llevan la competencia más allá de los círculos conocidos del movimiento y de esta forma buscan fama y reconocimiento ante el resto de la sociedad, esta idea se expresa, por ejemplo, de esta manera: “Pero ya hay diversos *graffiteros* que están como quien dice faranduleando ya, que si pintándose las camisas, las gorras y desde mi punto de vista eso no es bueno porque se supone que estás haciendo algo ilegal”.

#### *Los Espacios Urbanos*

Con respecto a los espacios urbanos, éstos fungen por una parte como escenario en el cual dichos grupos se valen para mostrar frente a los otros su “fachada” (Goffman, 1981). También los encuentros en estos espacios marcan el inicio o la conformación de estos grupos, por lo que tienen un valor importante en la memoria colectiva de los *crews*. Estos encuentros pueden ser por: vecindad en un mismo sector o por proximidad en una misma zona o por invitaciones a pintadas.

Por otra parte, los espacios se convierten en territorios, como una forma diferente de vivir las calles en oposición a la que elabora el resto de los ciudadanos. Así, se miran los espacios de otra manera, más allá de esa circulación cotidiana de la casa al trabajo o del trabajo a la casa. De esta forma, estos grupos están identificando constantemente lugares vulnerables para ser pintados, o detallando lo que otros grupos han hecho en la ciudad, y en el uso finalmente de las paredes o de cualquier otra superficie a través del *graffiti*, objetivan esa territorialización, privatizando afectiva y

simbólicamente los lugares públicos, específicamente ciertas zonas, pues una vez que un muro ha sido tomado, reescribir o repintar sobre él por otro (perteneciente a otro *crew*) se convierte en motivo de conflicto, de rivalidad y competencia, dando lugar a luchas de poder.

Todos los elementos anteriores (fachada, organización, espacios urbanos), son parte del estilo de vida de estos jóvenes, lo cual está cargado emocionalmente como pudimos apreciar en la analogía que elaboran sobre el valor del *crew* como una “familia” de hermanos, en la que existe un apoyo incondicional reportado por algunos como: “el sale por mí” también señalan: “somos como esa familia pues que a veces tú no tienes y que a veces la encuentras en la calle pero es una familia sana pues, son tus hermanos”. También por el hecho de que comparten su cotidianidad, donde el *graffiti* es una de las muchas actividades que realizan juntos y los mantiene en contacto, ya que también van juntos de viaje, salen a tomar, pasear, viajar, o simplemente reunirse a hablar, lo que forma una rutina, todo esto da cuenta de la “comunidad emocional” expresada por Maffesoli (1990)

#### *Valoración del Otro*

El reconocimiento y la valoración de la práctica del *graffiti* por parte de los otros, como los ciudadanos comunes, es parte esencial en la construcción de identidades de estos grupos. La percepción que tienen estos jóvenes de cómo son vistos por los otros coincide en muchos aspectos con lo que reportaron los ciudadanos entrevistados, que no son *graffiteros* pero que conviven en la ciudad y tienen opiniones acerca de la actividad del *graffiti*. De esta forma, se establecieron dos aristas comunes: el que acepta la actividad del *graffiti* versus el que la rechaza.

La valoración construida sobre el actor se hace en primera instancia como hacedor de *graffiti*, que es a lo que el otro tiene acceso directamente en el espacio público. En este sentido, el que acepta la práctica en su función estética valora positivamente al actor que la realiza y en esa medida se le reconoce dentro de la categoría de *graffiteros* y se le otorgan calificativos positivos como “artistas”. Esto en oposición al que rechaza el *graffiti*, el cual elabora un estereotipo expresado a través de adjetivos peyorativos que hacen referencia a la valoración del actor como agente disfuncional (cuando se emplean adjetivos como “sin oficio”, “antisocial”, “loco” o “vago”) y a su valoración como agente responsable de daños, a través de los adjetivos “destructor” o “vandalista”, lo que le otorga al actor un carácter incivilizado.

En ambos casos se mantiene la concepción de que el actor se sitúa por fuera del orden social o de la norma, con lo cual estamos hablando de una construcción de identidad a partir del otro, que coloca a estos jóvenes como disociados o apartados de las instituciones y todo el conjunto de actuaciones que están legitimadas por la sociedad.

A pesar de que estas valoraciones negativas son objetadas por los jóvenes graffiteros, en cierta medida son internalizadas por ellos, denotado en los apodosos que se autoasignan y en el sentido que le dan a la práctica del *graffiti* como “destruir” o “vandalear”, lo cual construye sus identidades como grupo, esto se evidencia en extractos de entrevistas tales como : “la importancia que yo le veo (al *graffiti*) es la cantidad de espacios que recuperamos, animamos, y destruimos” y “en el sentido de vandalismo casi siempre pensamos en destruir, como decirte, cosas del gobierno, de la policía (...)”

#### Conclusiones y Recomendaciones: Hacia un Aporte al Estudio de Grupos

A partir de lo anterior, podemos afirmar que el proceso de identificación que se da en estos grupos es relacional, y desde ahí hemos de situarnos. Las prácticas comunes, como el *graffiti*, estructuran al grupo y en ellas priva la búsqueda de experiencias agradables como compartir, disfrutar, crear lazos amistosos, drenar energía, ejercer poder o resistirse a él. De esta forma se van desarrollando, a través sus experiencias y vínculos proxémicos, formas de pensar, valores compartidos, ideologías, rasgos performativos que los hacen identificarse.

Esto no implica que dicha identificación sea absoluta, o mantenga patrones estrictos, pues justamente su caracterización está marcada por la flexibilidad en la adopción de rasgos identitarios que van cambiando de acuerdo con las exigencias del contexto, en el que se encuentran presente los procesos de globalización y los constantes cambios a nivel político, social y cultural.

Por otra parte, en este proceso de construcción de identidades lo que mantiene unido a los grupos son los lazos fraternales, en los que se crean sentimientos de pertenencia de gran implicación emocional, por el hecho de compartir cotidianamente espacios, vivencias, gustos, intereses, a partir de los encuentros cara a cara, de la proxemia. Esto se denota en sus discursos

cargados de “nosotros”; del mutuo cuidarse ante los problemas que se les puedan presentar en cualquier ámbito de sus vidas, y en general, de compartir el llamado secreto (Maffesoli, 1990).

El llamado secreto por Maffesoli se refiere a las prácticas que conjugan una dialéctica entre mostrar y ocultar, aspectos que forman parte de su modo de vida como el lenguaje, la estética, etc. que son desconocidos para los no iniciados en el movimiento del *graffiti*. Para las tribus urbanas graffiteras, el secreto lo constituye el “*undeground*” que forma parte de la adopción de ideales en su estilo de vida y que aparece simultáneamente como una forma de resistirse a las normativas aceptadas por la sociedad.

Estas posturas tomadas frente al sistema y orden social imperante nos remiten a la consideración político cultural, en la que los grupos se hallan inmersos en una constante lucha de poderes en varios niveles tales como: entre las instituciones gubernamentales, los ciudadanos comunes, otras tribus urbanas y a nivel intragrupal, pues el poder se ejerce en distintos planos.

Esto nos lleva a dar cuenta de estos grupos como nuevas formas de construcción de ciudadanías que traen como consecuencia un vuelco en la forma de concebir a la juventud, en la que no son opciones vivas estigmatizar al joven como esencialmente contestatario o disidente ni tampoco valorarlo como el responsable del futuro con buen porvenir.

Asimismo, en todo este proceso de construcción de identidades, es necesario mencionar el valor que tienen la ciudad debido a que, para ellos la calle forma parte del proceso de aprendizaje en el que se incorporan experiencias que van moldeando su estilo de vida. De esta manera, la calle no es entendida como simple urbanismo en el que operan normas para peatones y tránsito vehicular, sino que también es significada a partir de aquello que ocurre en la cotidianidad.

Todo esto alude a la forma en la que los grupos incorporan la calle a su vida cotidiana, y así como surgen estas valoraciones también la calle da lugar a conflictos, producto de luchas de poder entre grupos, generalmente provocado por la apropiación de los espacios. Esto hace referencia al proceso de territorialización por parte de estas tribus, quienes mediante el *graffiti* se apoderan de espacios que también son demandados por otros grupos, lo que ocasionalmente genera disputas.

En este sentido, el mensaje que dejan estos grupos puede ser interpretado como una invitación a los otros a valorar el espacio público y dejar de ignorar sus problemas, como por ejemplo, la inseguridad, en la que el sentido de un *graffiti* vandálico alude a la flaqueza de las calles caraqueñas, las cuales pueden ser transgredidas sin que se manifiesten mayores resistencias.

Es entonces cuando vemos que a pesar de la privatización de los espacios que viene dada producto de los procesos de globalización, el ser humano tiene como naturaleza el vínculo social, el generar relaciones que demandan espacios de interacción, y estos espacios de interacción son los que estos jóvenes *graffiteros* han resignificado a partir de sus prácticas, dejando un mensaje que en principio se muestra ininteligible pero que no deja de ser una acción social comunicativa con sentido al momento de ahondar en sus propósitos.

Ante todo lo previamente dicho, existen algunas observaciones que podemos referir para futuras investigaciones sobre este tema, tales como que puede ampliarse la construcción epistemológica sobre las tribus urbanas a partir del estudio de varias tribus con diversidad de actividades (*punketos*, *skaters*, metaleros, emos, rastafaris, etc). para dar cuenta del fenómeno de hibridación cultural de una manera más amplia. Lo planteamos puesto que en nuestros hallazgos nos consta que los universos plurales diversos se diseminan dentro de las tribus que hemos estudiado, pero que ciertamente no podemos asumir que ocurre lo mismo desde otras tribus.

Recomendamos además, que el estudio de los grupos puede ampliarse de manera significativa al utilizar la etnografía en los fundamentos metodológicos, con el objetivo de experimentar de manera más profunda aquello que ocurre en las relaciones intragrupales e intergrupales.

Por otra parte, notamos que queda como punto inacabado la consideración de la mujer dentro de estas tribus, como un aporte al estudio de género en el que los roles de la sociedad van generando aceptación o rechazo de ciertos integrantes en el seno del grupo. En este caso sería interesante considerar el estudio del rol de la mujer en tanto valoraciones del género al interior de estos grupos y cómo es visto por los otros.

Otro de los aportes en el estudio de tribus urbanas *graffiteras*, tiene que ver con el análisis de producto semiótico del *graffiti*, es decir, focalizar

algunas contribuciones sobre el mensaje que dejan las piezas en la ciudad y cómo se integran estas expresiones en el escenario urbano.

Finalmente, la consideración de que las tribus urbanas pertenecen al movimiento del hip hop expone una serie de multiplicidad de ramas posibles de ser estudiadas en cuanto al movimiento y sus cuatro poderes, *graffiti*, MC, Dj y breakdance. Este estudio sirve de base al aporte del *graffiti* pero que con la incorporación de las otras modalidades antes mencionadas tendría una contribución significativa al fenómeno del hip hop como modelo de socialización de estos jóvenes.

#### Glosario de Términos

- 3D*: o expresiones en tercera dimensión con marcados relieves y predominancia del cubismo.
- Beef*: procedimiento de delimitación empleado por los grupos de graffiteros para tapar o cubrir con su firma o *graffiti* la pieza de los otros.
- Bomba*: es la firma o *tag* realizado con *spray*, básicamente de dos colores, aunque también se pueden utilizar hasta cuatro colores. Son de dimensiones más grandes que las del *tag*, puede ocupar una pared completa. La tendencia generalizada de esparcir bombas por toda la ciudad recibe el nombre de bombardeo.
- Flow*: vocablo usado por graffiteros, *MC's*, *DJ's* y *breakers*, el cual evoca y condensa el estilo, la cadencia, la maestría de uno de estos personajes al desenvolverse en su área, delante del público, etc. Es un término consustancial a la puesta en escena del *hip-hopper*.
- Freestyle*: se trata de la improvisación de una pieza de *graffiti*, y de frases rimadas en el caso de los *MC's*. A la acción en sí de la improvisación se le denomina "freestear", expresión resultante de una españolización del término anglosajón.
- Hip-hop*: movimiento que emerge a finales de la década de los años setenta y principios de los años ochenta en los *ghettos* o zonas marginales del centro urbano de Nueva York, específicamente en el barrio neoyorkino del Bronx. Este adopta en sus inicios una forma de denuncia y demanda hacia algunas condiciones de vidas injustas, propias de la población marginal del contexto estadounidense
- King*: es un término utilizado por los graffiteros que alude a la arrogancia y jactancia de algunos *crews* de *graffiti* de que se consideran mejor que los demás *crews*, por lo que pintan una corona en sus *graffiti* y *tags*.

- Master*: “maestro” en español, es un adjetivo que alude a poseer grandes habilidades, conocimientos y cualidades en un graffitero. También se utiliza en expresiones como “cree que es un *master*” que significa que el graffitero señalado es creído, o considera que sabe más que los demás y se cree mejor que éstos.
- MC*’s: se conoce con este nombre a los llamados Maestros de Ceremonia o *Master of Ceremony*, en su acepción en inglés. Considerado como uno de los cuatro elementos que definen la cultura *hip-hop*, se denomina así al cantante o rapero que improvisa frases rimadas, ya sea a *capella* o sobre una pista musical.
- Point*: lugar escogido para realizar una pieza, ya sea bomba, tag, mural, 3D, wild o bomba pieza.
- Tag*: firma o pseudónimo estampado por graffiteros en paredes, muros, rejas, santamarias, etc. Se le considera uno de los elementos esenciales del *graffiti hip-hop*. Al acto de estampar la firma se le denomina *taggear*.
- Toy*: es un graffitero sin experiencia o incompetente, que utiliza tapas baratas o con un estilo demasiado malo. Una vieja definición de *TOYS* es *Trouble on your system* cuya traducción sería “Problema en tu sistema”.
- Underground*: alude a una expresión que traducida al castellano significa “mantenerse bajo tierra”, y es usado para simbolizar la humildad, el hacer sin buscar reconocimiento público. Se trata de mantenerse “bajo perfil” dentro del grupo, pero generando constantemente un movimiento de manera sigilosa y oculta en la que se van creando nuevos códigos y símbolos que incitan a los otros a descubrir sus formas, y que aparece simultáneamente como una forma de resistirse a las normativas aceptadas por la sociedad.
- Vandalear*: actividad que se refiere a la realización del *graffiti* de manera ilegal. También se le conoce como *graffiti* vandal.
- Wild*: consiste en letras entrecruzadas cargadas de mucho color y de difícil legibilidad.

### Referencias

- Abreu, I. (2003). El *graffiti* en la V República Venezolana. Estudio del *graffiti* sobre asuntos públicos, *Revista Latina de Comunicación Social*, 55. Recuperado en diciembre de 2007 de: <http://www.uill.es/publicaciones/latina/20035517abreu.htm>
- Anguera, M. (1978). *Metodología de la observación en las Ciencias Sociales*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- De Diego, J. (1997). *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*. Recuperado en noviembre de 2005 de: <http://www.galeon.com/>

- Fairclough, N. y Wodak, R. (1997). Análisis Crítico del Discurso. En Van Dijk, T (ed.). *El discurso como interacción social*. Barcelona, España: Gedisa.
- García Canclini, N (1992). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Gil, M. (2004). *El graffiti como vehículo de comunicación política: estudio exploratorio-descriptivo del fenómeno del graffiti a través de la recolección de una muestra y su análisis, y el estudio del perceptor*. Trabajo Especial de Pre-Grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, España: Icaria
- Martín-Baró, I. (1989). *Sistema, grupo y poder. Psicología social desde Centroamérica II*. San Salvador: UCA Editores.
- Mato, D. (1994) Teoría y Política de la Construcción de las Identidades y Diferencias en América Latina. En D. Mato (Coord.). *Teoría y Política de la Construcción de Identidades y Diferencias en América Latina y el Caribe* (pp. 13 – 28). Caracas: Unesco-Nueva Sociedad. Recuperado en octubre del 2007 de la World Wide Web: <http://www.globalcult.org.ve/>
- Mato, D. (1995) *Crítica de la Modernidad, Globalización y Construcción de Identidades*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Recuperado en octubre del 2007 de: <http://www.globalcult.org.ve/>
- Moreno, G., Ramírez, H. y Cabeza, M. (1986). *Graffiti, un mensaje prohibido*. Trabajo Especial de Pregrado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Ortega, A. (1991). *Mientras exista una pared*. Trabajo Especial de Pregrado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Reguillo, R. (1994). *Las tribus juveniles en tiempos de la modernidad. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, (015)*. Recuperado en noviembre del 2007 de: [redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/316/31601508.pdf](http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/316/31601508.pdf)
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Norma. Recuperado de: [www.oei.org.ar/](http://www.oei.org.ar/)
- Sainz, K. (2006). *Caracas Hip Hop*. Caracas: Fundación Cultural Chacao.
- Valera, S. y Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental. *Anuario de Psicología*, 62, 5-24. [www.ub.es/escult/docus2/identidad.doc](http://www.ub.es/escult/docus2/identidad.doc)