

Nuevas prácticas urbanas y la recreación del espacio público

Teresa Caldeira



Grafiti en São Paulo, 2009.

Un grafiti en una de las columnas de una vía elevada en el centro de São Paulo tenía estampado hasta hace poco tiempo una especie de manifiesto urbano: “¡Una ciudad solo existe para quien puede moverse por ella!”, “¡Salte el torniquete!¹”, “¡Pase libre ya!”. Es esa una inscripción intrigante en una ciudad como São Paulo, llena de muros y aparatos de seguridad, obsesionada por el miedo al crimen, y con frecuencia paralizada por grandes embotellamientos. Representa un nuevo modo de relacionarse con la ciudad, modo articula-

do por las prácticas urbanas de grupos de jóvenes del sexo masculino: afirma simultáneamente el deseo de poseer la metrópoli a través de la circulación y la dificultad de conseguirlo dado el precio del transporte público. Así, expresa una concepción de la ciudad y de justicia social a través de uno de los principales medios de producción de signos usados por chicos jóvenes: el grafiti. En ese manifiesto urbano, *street art* y transgresión sirven como modos de articulación política de una generación de jóvenes que ya no están dispuestos a permanecer confinados en los territorios de las periferias a que supuestamente “pertenecen”. Quieren toda la ciudad, la misma que los miembros de

¹ “Pule a Catraca!” (portugués). ¡Salte el torniquete!, la barrera de acceso de los transportes públicos, especialmente.

las clases más altas están abandonando. La ciudad es su pasión, su espacio de creatividad y expresión, su referencia para la producción de signos, su lienzo, su academia de gimnasia y su espacio de transgresión. A medida que toman la ciudad de forma agresiva, transgresora, peligrosa, pero también alegre y divertida, le imprimen una nueva dinámica a su vida social.

En los comentarios siguientes, tomo ese nuevo tipo de relación con la ciudad como punto de partida para reflexionar tanto sobre las nuevas prácticas urbanas y sus practicantes como sobre las nuevas maneras mediante las cuales la injusticia social y la segregación espacial se están reconfigurando en ciudades como São Paulo y otras en lo que se llama actualmente “sur global”².

El argumento que me gustaría presentar tiene como referencia los muros y sus suplementos que también constituyen la ciudad, es decir, los increíbles aparatos tecnológicos de vigilancia y de seguridad privada que se constituyen en sistemas de regulación de movilidad en el espacio público y que configuran ese público como resto³. Es en ese espacio donde los jóvenes desarrollan nuevas prácticas urbanas. Esos chicos, sí, en general únicamente del sexo masculino, se reapropian del espacio que las elites y sus prácticas de

seguridad constituyeron como resto y lo transforman en espacio de intensa circulación, producción cultural e invención de signos. Esas intervenciones urbanas son muchas veces ilícitas e inevitablemente agresivas y transgresoras. Indican nuevos modos de producción y de apropiación de la ciudad y articulan bajo nuevas formas las profundas desigualdades sociales que siempre han marcado esta metrópoli, y que ahora adquieren nuevas intensidades y visibilidades. Contestan prácticas corrientes de segregación y desigualdad, pero producen otras. Esas prácticas ponen a prueba los límites de la democratización. Simultáneamente, usan y expanden la abertura de la esfera pública democrática y las prácticas de tolerancia que ella implica, pero lo hacen a través de la creación de acciones transgresoras que van de lo levemente ilícito a lo criminal y que ponen directamente en jaque varios de los valores que teóricamente articulan una esfera pública democrática, como igualdad, derechos, universalismo, bien común, etc. Esas prácticas no solo contribuyen a cambiar el carácter del espacio público, sino que desplazan las formas y la esfera de la acción política hacia el espacio urbano y hacia la producción de signos.

La presencia transgresora de grupos de jóvenes en el espacio urbano ciertamente no es algo nuevo. Dick Hebdige, el analista británico de las subculturas urbanas, hace bastante tiempo que ya argumentó en un ensayo titulado *Hiding in the Light* que la “juventud como problema” ha venido siendo una marca de la ciudad moderna desde los tiempos, a mediados del siglo XIX, en que los *street urchins* (niños de la calle) se convirtieron en objeto de preocupa-

2 Este artículo retoma reflexiones más amplias que se encuentran en: Teresa P. R. Caldeira, 2012, *Imprinting and moving around: New visibilities and configurations of public space in São Paulo*. Public Culture. 24(2): 385-419.

3 Analizo las transformaciones urbanas asociadas al miedo a la expansión del aparato de seguridad en Teresa P. R. Caldeira. 2007 [2000]. *Ciudad de Muros*. Barcelona, Gedisa.

ción, legislación, filantropía, movilización de la opinión pública y, obviamente, represión y vigilancia. Así, no vale la pena mirar a grupos de jóvenes circulando por las ciudades de hoy en día para saber lo que ya sabemos: que existe una lógica en su transgresión. Como afirma Hebdige, “cuando adolescentes desempleados hacen uso de la violencia, real o simbólica, están experimentando con el único poder a su disposición: el poder de desconcertar. El poder de amenazar”⁴.

Así, si observamos las prácticas urbanas de grupos de jóvenes hoy en día, es para entender otras lógicas que están transformando la vida en ciudades como São Paulo. Aquellos que quieren moverse por la ciudad, que *pixan* y *grafitean*, que hacen *skate*, *break dance* o *parkour* son ciudadanos de una nueva economía que requiere cualificaciones nuevas y más sofisticadas que la de sus padres –trabajadores de la ciudad industrial fordista– pero una nueva economía que no necesariamente ofrece empleos y remuneraciones a los jóvenes. A pesar de que en muchas ocasiones consiguen algunas de las nuevas cualificaciones y demuestran una increíble habilidad, generalmente viven de modo informal, precariamente, trabajando de forma intermitente en actividades que no se corresponden con sus cualificaciones. Incluso así, no solo se esfuerzan y continúan invirtiendo en su preparación, como también consiguen juntar una buena cantidad de equipamientos y dominar tecnologías de comunicación que los mantienen integrados en redes globalizadas, sobre todo

aquellas de producción y circulación de signos. En sociedades del espectáculo y de producción de signos, los jóvenes son hoy maestros en la producción de esos signos, aunque sigan siendo parados y pobres.

Pero si las nuevas tecnologías los insertan en diálogos globales, sus prácticas y producción cultural están profundamente enraizadas en las ciudades que habitan. Es literalmente en la ciudad donde imprimen sus signos. Es a través de prácticas urbanas de circulación y *street art* que crean nuevas subjetividades que vienen a sustituir la subjetividad de trabajador que ha moldeado la vida de sus padres, pero que ha perdido sentido en la nueva economía. Así, estoy de acuerdo con Mamadou Diouf, que en su análisis de grupos de jóvenes en el Senegal, argumentó que la ciudad les ofrece modos alternativos de expresión y nuevas maneras de integrarse en la esfera pública que sustituyen espacios que ya no están disponibles para ellos, como el universo del trabajo y la familia en los moldes existentes para la generación anterior⁵.

La ciudad es para los jóvenes del sexo masculino, especialmente aquellos venidos de las periferias, un espacio no solo de circulación, sino también de experimentación, placer y riesgo. Los nuevos modos de intervención y *performance* urbana que muchos de esos jóvenes practican se basan no solo en conocimiento, como también en una intensa curiosidad por los diferentes espacios de la ciudad y el placer de la circulación. *Pixadores* y *grafiteros*, así

4 Dick Hebdige. 1988. *Hiding in the Light – On Images and Things*. London: Routledge. Pp. 18, 20.

5 Mamadou Diouf. 2003. *Engaging postcolonial cultures: Youth and public space*. *African Studies Review*. 46(2): 1-12.

como los practicantes de *skate*, *parkour* y *break dance*, y los raperos, circulan intensamente a través de São Paulo. Uno de sus pasatiempos preferidos es pasar la noche de los fines de semana circulando en grupos en fiestas, eventos, o simplemente para encontrar otros grupos. Conocen la ciudad, descifran sus meandros, y la experimentan desde ángulos inusitados, como desde lo alto de edificios escalados por el lado externo, barandas deslizadas con *skates*, o lugares donde nadie pensaría en entrar, como la red de alcantarillado.

Obviamente, circular intensamente por la ciudad no es ninguna novedad para los habitantes de la periferia: los trabajadores siempre han circulado y, de hecho, siempre han pasado una parte significativa de sus vidas en el ir y venir al trabajo. Pero los desplazamientos actuales presentan novedades: no son para ir al trabajo, sino por ocio; no son una necesidad, sino una elección. Tiene que ver con el placer. Mientras las clases media y alta se encierran en sus enclaves fortificados y circulan tras las ventanas oscuras de sus vehículos, esos jóvenes periféricos involucrados en nuevas producciones culturales circulan y disfrutan abiertamente del espacio de la ciudad. Si reivindican algo, es exactamente el derecho a esa circulación por el placer de la circulación, el derecho a disfrutar de la ciudad: “¡Una ciudad solo existe para quien puede moverse por ella!”.

Al moverse por la ciudad, muchos grupos de jóvenes van dejando sus marcas. La *pixação* es hoy omnipresente en São Paulo, probablemente el tipo de signo distribuido de la manera más general y homogénea en la ciudad, uniformizando todos los tipos de

espacio, en cualquier dirección que se ande. Eso es especialmente cierto una vez que la ciudad consiguió prohibir todos los tipos de *outdoors* y limitar el tamaño de las vallas comerciales. Las *pixações* equivalen al *tag* americano, son inscripciones generalmente negras, una caligrafía de un estilo muy específico de la ciudad. Al saturar la ciudad, las *pixações* inscriben la tensión social como característica estructuradora de la metrópoli y contribuyen a transformar esa tensión y la desigualdad social que ella expresa en un asunto inevitable y cotidiano.

La mayoría de los *pixadores* vienen de las periferias, tienen poca educación formal y participan en el mercado de trabajo en posiciones secundarias, muchos trabajando como mensajeros. A través de sus inscripciones, logran trascender a sus áreas y orígenes. Transgreden, ignoran límites, se entrometen en todos los tipos de espacio, resignificándolos y apropiándose de ellos para marcar las discriminaciones que sufren. Repetida y continuamente, transforman un espacio público en el cual son frecuentemente víctimas de abuso.

Ellos conciben la *pixação* como una intervención anárquica y un deporte radical. La idea es dejar su marca en espacios imposibles, arriesgando la vida y elevando el grado de adrenalina. Los *pixadores* suben edificios colgándose por el lado de fuera y sin cuerdas de seguridad, escriben cabeza abajo y en posiciones arriesgadas. Lo mejor es escribir en los espacios más altos. Los accidentes son comunes. Los *pixadores* exhiben sus cicatrices y siguen escribiendo en las paredes los nombres de los colegas que han muerto al intentar alcanzar un lugar destacado.



Pixações en São Paulo, 2010.

Los *pixadores* marcan cualquier tipo de espacio; de fábricas a residencias, de calzadas a mobiliario urbano, no importa la superficie, en el centro y en la periferia. Como los practicantes de *skate* y del *parkour*, leen el espacio y la arquitectura de forma inusitada, apropiándose de ellas para sus propios fines. Algunas veces, dicen que las fachadas de los edificios son como líneas en un inmenso cuaderno de caligrafía. Siguen esas líneas y valoran las inscripciones que mantienen letras uniformes y una relación equilibrada con la fachada.

Pixação obviamente tiene que ver con fama, con el deseo de ser reconocido por la osadía. La idea de cada *pixador* es marcar toda la ciudad. Las inscripciones individuales son efímeras, lo que permanece es la repetición. Ciertamente, la *pixação* está también aso-

ciada a la competición. Su universo es heterogéneo y tenso. Está organizado en grupos que crean una fuerte lealtad y cohesión interna, pero que frecuentemente se chocan entre sí en disputas por espacio y reconocimiento. Esas disputas resultan tanto en lucha física como en *atropelos*, la práctica de escribir sobre las inscripciones de otros, tanto en las calles como en galerías y en la Bienal. Para muchos *pixadores*, sus grupos son su referente social y emocional más importante y muchos hablan de ellos como de sus familias, las únicas que reconocen. Como los raperos, se tratan de “manos”, hermanos. Probablemente, un término adecuado para describir a esos grupos es hermandad: son grupos casi exclusivamente masculinos, no jerárquicos, y que crean lazos intensos de unión entre sus miembros. Pero ellos nunca se conciben como las

gangs americanas que son básicamente territoriales y sus inscripciones no delimitan un territorio. En suma, violencia, competición, lucha, agresividad y adrenalina son los ingredientes del tipo de masculinidad que la *pixação* articula.

La *pixação* no existe sola: constituye junto con el grafiti y con varias prácticas de circulación un campo de intervención en el espacio urbano. Aunque la *pixação* y el grafiti sean ambos gestos de transgresión y tengan raíces similares, y a pesar de que sus productores participan con frecuencia en la creación de ambos estilos, representan diferentes tipos de intervención en el espacio público de la ciudad y su tensa coexistencia es una de las características determinantes de la escena paulista de arte urbano.

Aunque los grafiteros no sean miembros de las élites y no hayan sido educados en instituciones elitistas, como la USP⁶, muchos son de clase media y algunos tienen título universitario. El grafiti siempre ha mantenido una relación tensa con el universo del arte. Muy brevemente, la primera generación de grafiteros de São Paulo vino de las vanguardias modernistas a la calle y claramente concebía sus intervenciones como arte. La segunda generación pertenece al linaje del *hip hop* americano y su trayectoria acabó siendo de la calle hacia el arte. Empezó produciendo *throw-ups* y *pieces* basados en la estilización del uso de nombres como en New York, y después desarrolló varios estilos figurativos. Lo que los paulistas identifican hoy como grafiti son murales generalmente muy grandes y colo-

ridos, pintados en superficies públicas como viaductos, muros de sustentación, etc., usando no solo *spray*, sino sobre todo látex. Son figurativos y los artistas se han dado prisa en crear estilos, escenas y personajes fantásticos. A pesar de tensiones constantes, los grafiteros acaban relacionándose con el Ayuntamiento en São Paulo, sobre todo en las administraciones del PT⁷, y con entidades privadas, como bancos e industrias, que los patrocinan. En suma, el grafiti en São Paulo se ha ido convirtiendo en un tipo de arte público relativamente sancionado. Es fácil encontrar *graffiti tours* en Internet. Además, como es sabido, varios artistas ya han hecho la transición hacia el mercado de arte, nacional e internacional y algunos de ellos cobran precios millonarios por sus obras.

Pero si el grafiti puede siempre mantener relaciones con el universo del arte y ser asimilado en el imaginario del arte y de lo bello, la *pixação* no es absorbible fácilmente y permanece siendo mucho más transgresora. Los *pixadores* nunca reciben apoyo del ayuntamiento y padecen el desdén de la población, que ve la *pixação* como gamberrismo y crimen, como prueba de deterioro y desfiguración de un espacio público en el que prefieren no habitar más. *Pixação* tiene que ver con fealdad, polución y suciedad, no necesariamente con arte y belleza. Para los *pixadores*, sin embargo, sus intervenciones señalan el carácter de un público sobre el cual tienen pocas formas de pertenencia y sobre el que sienten que deben forzar su presencia. Y hacen eso de un modo especialmente interesante.

6 Universidade de São Paulo.

7 Partido dos Trabalhadores.

El *pixo* es una caligrafía, ejecutada en general en negro, con *spray* o rolo y látex. São Paulo es famosa por haber desarrollado un tipo específico de caligrafía conocida como *tag reto*, que guarda relación con el tipo de fuente gótica usada en las portadas de discos *punk* y *heavy metal* en la década de los setenta. Esencialmente, la *pixação* es una escritura, pero frecuentemente ilegible, a no ser para un grupo de practicantes e iniciados. Pero la cuestión no es intentar descifrarlas, pues las inscripciones que son solo la marca de grupos no transmiten ningún mensaje inmediato, menos aun mensajes políticos.

Así, la interpretación de las intervenciones de los *pixadores* en el espacio de la metrópoli no debe ser una búsqueda del significado de sus palabras, ya que son básicamente ilegibles para el conjunto de la sociedad. Son signos en relación a otros signos, significantes vacíos, como argumentó Baudrillard en un brillante ensayo sobre el grafiti neoyorquino escrito hace más de 30 años. Su “intuición revolucionaria,” afirma Baudrillard, adviene de la percepción de que “la ideología ya no funciona en el plano de los significados, pero sí en el de los significantes, y es ahí donde el sistema es vulnerable y precisa ser desmantelado”. El grafiti y la *pixação* son ataques en el plano del significante⁸.

Más allá de crear signos, las nuevas prácticas urbanas son muy corpóreas. El cuerpo se recrea y desafía a cada momento. El tatuaje, el grafiti y la *pixação* componen un mismo universo. Son actividades arriesgadas y que elaboran y

dejan marcas. Los nuevos exploradores urbanos practican *skate* en medio de la calle, conducen sus motocicletas a alta velocidad entre las líneas separadoras de los carriles, conciben la *pixação* como un deporte urbano, luchan, se agreden. Accidente, muerte y violencia son parte inherente de esas prácticas, del mismo modo que lo ilícito. Está, aun, el crimen, siempre una posibilidad que marca la vida en los barrios donde viven los practicantes de esos estilos. El homicidio es todavía la principal causa de muerte entre jóvenes, y muertes por accidente, sobre todo de moto, crecen año a año. El 90% de las personas que mueren de forma violenta en São Paulo todos los años son hombres, la gran mayoría jóvenes.

A medida que esos jóvenes arriesgan sus cuerpos, también reinventan jerarquías de género. Esas prácticas no son solo casi exclusivamente masculinas, pero por regla desdeñan a las mujeres, algo que el rap expresa de modo especialmente evidente. Las mujeres jóvenes que ellos desprecian no tienen ninguna forma comparable de producción cultural o práctica urbana, pero son de media más educadas que los hombres de su grupo social, tienen más empleos estables, cada vez más son jefes de grupos domésticos, muchas veces simplemente escogiendo vivir sin compañeros del sexo masculino y criando a sus hijos solas. Resumiendo, al reinventarse, hombres y mujeres jóvenes aumentan las distancias entre los géneros y hacen sus fronteras más rígidas.

Las prácticas de los jóvenes en ciudades como São Paulo crean nuevas visibilidades y articulan nuevos idiomas políticos. *Pixação* y grafiti son transgresiones. Más que apropiaciones

8 Jean Baudrillard, 1993 [1976]. *Kool Killer, or the insurrection of signs*. In “Symbolic Exchange and Death”. London: Sage. Pp. 80.

impropias del espacio, sea público o privado, imprimen a la ciudad, especialmente en sus partes más ricas, la presencia de aquellos que eran invisibles hasta entonces. Así, el grafiti y la *pixação* desestabilizan un sistema de producción de signos, relaciones sociales y reglas para el uso del espacio público. A través de la *pixação*, del grafiti y de algunas otras formas de producción cultural, los jóvenes que no proceden de las élites, sino de las periferias, afirman su existencia en la ciudad y comienzan a dominar sistemas de producción de signos —pintura, caligrafía, escritura, rima (del rap), vídeo y varias formas de producción electrónica y digital.

Además, empiezan a usar esas producciones agresivamente para exponer las discriminaciones a que son sometidos. Ya no son representados por otros que dominaban la producción de signos. Ahora ellos se autorepresentan e imponen su representación al resto de la ciudad. Esa producción de autorepresentación es sin duda una de las características más innovadoras de la democratización brasileña y desestabiliza un amplio espectro de prácticas, desde el desdén de las élites por la capacidad intelectual de las clases trabajadoras, al paternalismo de académicos y su pretensión de “dar voz a aquellos que no tienen voz”.

Más que los movimientos sociales y su lenguaje político, hoy en día es la producción de signos, eventos culturales e intervenciones urbanas la que marca la presencia de los habitantes de las periferias en el espacio público, a despecho de lo que piensen las clases media y alta, que continúan concibiendo esa presencia solo en términos de

violencia y crimen. Con todo, la marca de intolerancia y agresividad de esas intervenciones no puede ser ignorada en la cotidianidad de la metrópoli. No tienen intención de enfatizar dignidad o ciudadanía, la ley o derechos, como los movimientos sociales de dos décadas atrás. No son gestos de inclusión social. La *pixação*, sobre todo, tiene que ver con agresividad, con una clara transgresión, y una insistencia en no ser asimilado. La *pixação* toma lo ilícito como algo inevitable y deseable, el único lugar a partir del cual los jóvenes hombres de la periferia pueden hablar. “La *pixação* es ilegal, y la esencia está en eso. La *pixação* es anarquía pura, es odio”, dicen ellos.

Al subvertir las reglas de visibilidad e invisibilidad en la ciudad creada por muros y tecnologías de vigilancia, al perturbar los intentos de regulación de su movilidad, y en la medida en que afirman su existencia como marginales y transgresores y hablan a partir de ese lugar, rechazando los discursos políticos instituidos, esos jóvenes exponen claramente los límites de los imaginarios liberales de universalidad y del bien común.

Ellos crean nuevas subjetividades políticas, una nueva perspectiva que simultáneamente desfamiliariza una cierta ordenación de lo real, expone las fallas en su sistema de repartición (sus injusticias) y abre un disenso, un desentendimiento en relación a distribuciones, en el sentido de Rancière⁹. Al hacer eso, y a pesar de no usar ese lenguaje, esas prácticas exponen la profundidad del sistema de injusticias que caracteriza a ciudades de

9 Jacques Rancière. 1996. [1995]. *O desentendimento – Política e Filosofia*. São Paulo: Editora 34.

Grafiti y *Pixação* en São Paulo, 2006.

muros y a la sociedad brasileña de modo más general.

El público creado en ese contexto no es solo paradójico, pero también está insuficientemente teorizado. Es un público que solo existe en un contexto democrático que, a pesar de sus disyunciones, permite que acciones transgresoras e ilícitas de hombres jóvenes, pobres y negros sean toleradas, incluso con tensión, en vez de ser simplemente aplastadas por la represión.

Pero es una democracia en que la presencia pública de los jóvenes de las periferias es agresiva y en la cual las relaciones entre clases, géneros y razas se basa en la intolerancia, el prejuicio y generalmente el miedo.

Al leer el paisaje urbano de São Paulo e identificar los trazos de sus transfor-

maciones, es innegable que las marcas de desigualdades sociales y tensiones de clase son especialmente visibles. Existe una nueva visibilidad y un nuevo tipo de presencia de los subalternos. También es innegable que muchas de las iniciativas para convivir con esas desigualdades y tensiones —de muros y tecnologías de vigilancia a la *pixação*— acaban simultáneamente desafiándolas y reproduciéndolas.

Quando la distancia entre las clases en la ciudad era mayor, la movilidad más difícil, la información y tecnologías de comunicación menos accesibles, y el comportamiento más controlado, la presencia activa de los subalternos en la ciudad era menos visible, transgresora, inconveniente, y las clases superiores todavía eran hegemónicas en el espacio

público. Hoy, a medida que esas clases han optado por recluirse en enclaves fortificados, y donde los signos del consumo, comercio y empresas han tenido que encoger, los subalternos y sus producciones se han ido convirtiendo en hegemónicos en el espacio público, revirtiendo una tendencia histórica. La *pixação* paulistana es la práctica que revela con mayor claridad varios de los dilemas, tensiones, pero también posibilidades y creatividad de la sociedad brasileña contemporánea. Es, con certeza, una práctica contradictoria. Es trasgresora y crítica, pero también reproduce algunas de las discriminaciones que critica, como

queda especialmente claro en la dimensión de género. Es ilícita y agresiva pero también afirma una gran atracción por la ciudad y placer en la circulación en sus espacios. Los *pixadores*, esos nuevos azotacalles venidos de los márgenes de una sociedad profundamente desigual, finalmente afirman su derecho de vagar por la ciudad, de observarla desde arriba, de crear sus signos, de autorepresentarse y de constituir el espacio público de la metrópoli. Inevitablemente, al hacer eso resaltan las desigualdades, tensiones, intolerancia, miedos y paradojas que están en los cimientos de la sociedad brasileña.