

17

COLECCIÓN DE
INVESTIGACIONES
EN DERECHO

Justicia, memoria, integración

Debates teóricos y experiencias en el marco de las instituciones sociales

Adriana María Ruiz Gutiérrez, Adriana Valderrama López
& Alfonso Galindo Hervás (compiladores)



Universidad
Pontificia
Bolivariana

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



Grupo de Investigación sobre Estudios Críticos
Escuela de Derecho y Ciencias Políticas

L

Lenguaje de la calle: ¿una propuesta utópica de la integración y la justicia desde el grafiti?

Polina Golovátina-Mora

Raúl Alberto Mora

Santiago Rodas

Hernando Blandón-Gómez

(Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia)

Ignorar la calle es típico para el gobierno y muchos de nosotros. Pero las calles han hablado, señores, y con eso no podemos no contar.

Chjeidze citado por Spirin (1987)

1. Introducción

En el número especial de la revista *Cultural Studies* sobre la producción cultural (2018), los editores desarrollan la tesis de Yúdice sobre la cultura como un recurso y activo para el desarrollo urbano y la prevención de los conflictos (Turoma, Ratilainen & Trubina, 2018). El presente estudio explora la producción cultural del espacio urbano en Medellín y hace énfasis particularmente en el rol de los grafitis legales como forma del arte urbano en la formación de la cultura participativa (Jenkins, 2008) para el desarrollo de una sociedad más justa e inclusiva y el control del sistema de violencia.

Las expresiones gráficas de las prácticas artísticas urbanas a las cuales limitamos nuestro análisis no son

Título:
Escombrera en variaciones al estilo pop

los únicos esfuerzos del desafío y control del sistema presente social y político. Existen varios proyectos, movimientos y cambios que se han presentado en la ciudad, como las intervenciones artísticas (*hacking*) de la Ciudad Verde, la campaña de limpieza Soy ECOlombiano, la plataforma participativa de las iniciativas ciudadanas El Derecho a No Obedecer, y los artistas en los semaforos, entre muchas otras prácticas cotidianas. Estas son las propuestas utópicas para el desarrollo del espacio urbano y la sociedad entera, nacidas como la reacción a injusticias sociales e instituciones incapaces de responder a las necesidades sociales.

Como la práctica y la cotidianidad son dinámicas y complejas, no existe una manera de abordar el grafiti en la ciudad: “el grafiti no se puede rastrear, estudiar o entender en su totalidad, no pueden existir voceros ni representantes”, afirma el grafitero y experto en grafiti Stinkfish (2014); se adapta a las condiciones y sobrevive a todo, continúa el otro experto, Rodas (2015b). Por ser parte integral de las estructuras sociales del poder (Bourdieu, 1994), las prácticas artísticas simultáneamente desafían y confirman el orden social establecido, lo que explica su fragmentación y la diversidad de sus objetivos en el proceso de la producción cultural, no solamente en Medellín (Trubina, 2018).

Como práctica social cotidiana (Certeau, 2000), el grafiti demuestra la resiliencia social, comunitaria y creativa, tanto como contradicciones de sus objetivos y diversidad de formas e implicaciones. El presente estudio se enfoca en el grafiti como práctica cotidiana para acceder a estas diversidades. Al ser el grafiti un sujeto móvil, se requiere una metodología móvil para estudiarlo, sentir la ciudad y vivir el espacio. Por lo tanto, este trabajo es más un proceso de encuentro que la búsqueda de un resultado fijo. Es un diálogo entre varios autores, integrantes, factores y proyectos. Los apuntes y registros fotográficos y de audio tomados en las rutas se compartieron y discutieron entre los integrantes del estudio y fueron complementados con entrevistas a artistas callejeros y el análisis de sus textos escritos (ensayos y blogs). Los lenguajes, lugares, las ubicaciones, imágenes, y los integrantes y sus subjetividades son el eje central del estudio.

En las siguientes secciones revisamos los conceptos de violencia como forma de pensar, y la práctica cotidiana y utópica como el mecanismo de control del sistema de violencia. Después nos enfocamos en el contexto de Medellín y revisamos la frontera entre lo ilegal y lo legal, así como su significado, en los debates sobre grafiti y las posibilidades espaciotemporales que este ofrece. Al final, describimos las formas como cada coautor se ha

aproximado a entender los espacios urbanos y los lenguajes usados por el grafiti en su propuesta social.

1. Violencia ontológica

Las palabras claves en la definición de violencia son destrucción, abuso, daño, la fuerza intensa que genera la opresión o la imposición (Merriam-Webster, 2018; RAE, 2018). En su famosa publicación *Pedagogía del oprimido*, Freire (2005) enfatiza que la opresión puede tener diferentes caras y que una genera la otra. Desde la perspectiva de las teorías críticas, hablamos sobre la violencia no como un evento único, sino como una red de prácticas presentes en todos los niveles de la vida social.

La experiencia de la opresión y la violencia oculta es más peligrosa —o “perniciosa”, como lo plantea Bourdieu (1997, pp. 21-22)—, por ser más difícil de confrontar. Bourdieu define tal violencia como “la complicidad tácita de quienes la padecen y también, a menudo, de quienes la practican en la medida en que unos y otros no son conscientes de padecerla o practicarla” (1997, p. 22). Aplicando el psicoanálisis, Bourdieu (1997) señala que, para minimizar la violencia simbólica, es crucial mostrar lo que está escondido. Ciencias, medios masivos de comunicación, educadores y artistas son los actores clave en el proceso de la formación o el entrenamiento de una nueva sensibilidad como nueva forma esencial de pensar y ser en contra de la opresión (Marcuse, 1969), la cual puede prevenir la repetición de la violencia.

Las corrientes críticas contemporáneas, el feminismo crítico y ambiental, el poscolonialismo y el nuevo materialismo enfatizan la incoherencia en el orden social moderno como indicador y generador de violencia y la incoherencia entre ser, hacer y pensar. Para poder avanzar con la justicia social es crucial revisar la ontología moderna. La nueva forma de ser-pensar debe estar basada en la cooperación, el reconocimiento del otro (tan humano como no humano) y la autorganizzazione social o la autonomía (Shiva, 2016); en otras palabras, la confianza en el otro y en sí mismo y la responsabilidad. Esta propuesta desafía el orden moderno, basado en “el pensamiento newtoniano-cartesiano de la fragmentación, separación, [el] pensamiento binario y lineal, el paradigma darwiniano de la competición” (Shiva, 2016, cap. 1, traducción propia por parte de los autores; véase también St. Pierre, 2013). Esta nueva forma de pensar renuncia al excepcio-

nalísimo humano de raza, nación, estrato social o cualquier otro grupo, lo que abre la puerta al establecimiento de un nuevo orden social realmente inspirado en la justicia social y la creación de espacios equitativos. La nueva sensibilidad protege a un nuevo orden sin llegar a nuevas opresiones, por ser flexible y promover la reflexión constante sobre las estructuras y relaciones sociales. Nuestro planteamiento sobre el pensamiento utópico abre un espacio para la nueva sensibilidad frente a la violencia y la opresión oculta contra el sí mismo y la multiplicidad de los otros.

2. Prácticas utópicas

El pensamiento utópico, consecuencia de la búsqueda de la perfección, puede ser tanto opresivo como emancipatorio (Cooper, 2014, p. 3). La trayectoria emancipadora de la utopía implicaría aceptar la imperfección (Galeano, 2005; Wells, 2005) como contrapropuesta a la crítica existente del pensamiento utópico (Carey, 1999, p. xiii), la cual, por medio de la imaginación, propone un mejoramiento (Cooper, 2014, p. 12) del bien propio y común. Citando a Thompson, Levitas (2013) define la utopía como “la educación del deseo” (p. 4). La utopía es un ejercicio mental, realista y material, en nada diferente a un estudio sociológico (Wells, 2015).

Además, es una práctica social material discursiva de carácter crítico y reflexivo, y de valor educativo-pedagógico, con el propósito de la transformación social. La práctica, entendida no como implementación directa de una idea, sino como respuesta inmediata a las necesidades y los intereses de la persona, es comunicación y cocreación constante (Certeau, 2000; Levitas, 2013; Cooper, 2014). Los pedazos de la utopía viven diariamente como *contrapráctica* (Hill, 1998; Koch & Harrington, 1998; Gaudelli, 2013; Simon & Campano, 2013), como espacios de transgresión (Mora, 2016; Blandón, 2017) que rompen con los esquemas tradicionales y generan nuevas formas de diálogo que trascienden las hegemonías comunicativas.

La práctica utópica, entonces, implica el entendimiento de la profundidad de la realidad social, su análisis crítico y reflexivo, y a partir de ella se hace una propuesta honesta y valiente, no limitada por la imposibilidad o la exclusión, sino siempre desde la posibilidad presente en espacios más incluyentes. Tal propuesta es libertadora porque permite repensar el orden social establecido y sus relaciones de poder, a menudo limitantes por ser

excluyentes. A partir de esta propuesta se plantean posibilidades que pasan la prueba tanto por la práctica como por la teoría y el análisis continuo. La práctica utópica combina lo individual con lo social en una manera relativamente balanceada y revisa el orden social establecido desde su ontología.

El arte urbano, y el grafiti particularmente, es una forma de lenguaje espaciotemporal que, más que desafiar la norma, ofrece una nueva posibilidad estética de habitar y transformar la superficie de la ciudad, resaltando las prácticas utópicas. En las siguientes secciones cuestionamos y analizamos el orden establecido por el lenguaje de la propuesta grafitera: de la autoridad de la obra, de lo legal e ilegal, del espacio y tiempo, y del lenguaje mismo.

3. La frontera vaga entre lo legal e ilegal

Los primeros grafitis en Medellín surgen durante la época de violencia (Jaramillo & Jaramillo, 2011; Jaramillo, 2013), como la manifestación del cansancio, el deseo y la demanda del cambio, lo cual ayudó a crear confusión entre la posición legal o ilegal de los mismos. Una razón para tal confusión es la asociación del grafiti con lo clandestino (Jaramillo & Jaramillo, 2011; Rodas, 2015a; Señor OK, 2016b). Desde su inicio, aparecen las expresiones gráficas, ya sean ilegales (hechas por la autoridad enmascarada o desconocida) o legales (hechas por demanda y remuneradas). El grafiti en Medellín, y en cierto modo en toda Colombia, mantiene su rol transformador social, referenciado por ejemplo en la propuesta oficial de la “Cultura Metro” como “una nueva cultura ciudadana” basada en la idea de solidaridad (MetroMedellin, 2016) y en la participación social de grafiteros ofreciendo clases, a menudo gratis, de grafiti y *hip-hop* a los jóvenes pobres (Jaramillo, s. f.) y contribuyendo a la aceptación social del tatuaje, el cual está íntimamente ligado con los imaginarios públicos sobre el grafiti y su razón de ser en la ciudad. La otra razón posible es la debilidad relativa del poder central. La frontera entre lo legal e ilegal se define caso por caso y depende de la intención del artista, la situación (espacio-tiempo) o la percepción de la pieza por las autoridades. Los artistas entrevistados hablaron sobre el rol de curadores asumido por la policía, situación reflejada en la ausencia de la definición fija de la multa en el nuevo Código Nacional de Policía (2017).

Para algunos artistas, según las entrevistas (2017-2018), solo se puede denominar “graffiti” a aquellas imágenes o textos que son ilegales y por

lo tanto no remunerados. Solo si es ilegal es grafiti, lo cual implica que no se puede recibir ningún pago a cambio. Lo demás, según estos artistas, se podría denominar “arte callejero”, “murales” o “diseño gráfico”, al ser estos comisionados y remunerados (legales). Desde esta perspectiva, el grafiti es un movimiento con sus propios límites, donde el grafitero se define como alguien que se mantiene vigente en el tiempo y busca a toda costa la ubicación con su pintura. Lo ilegal no está en la pieza final, sino en su accionar en las diferentes superficies. Pintar ilegal significa hacerlo rápido, con la mejor técnica posible, bajo las circunstancias que lo permitan, teniendo en cuenta que es una práctica sin permiso de nadie y con la policía rondando cada tanto.

La mayoría de ejemplos de este tipo se expresan en letras deformes conocidas como *throwups*. Las líneas mismas de dicho grafiti representan tanto la dinámica del movimiento espaciotemporal como la duración de la pintura. Para otros, el grafiti, como forma de petroglifo (Ponosov, 2013), es todo lo que aparece en los muros de la ciudad, sea legal, ilegal, bajo un contrato, hecho por un espontáneo con un mensaje de amor o una arenga política. No obstante, hay grafiti ilegal que se legaliza en cuanto la presencia o ausencia de la policía permite hacer piezas más elaboradas denominadas *masterpiece*, las cuales contienen letras y dibujos figurativos. Esta última es la más aceptada por los transeúntes, que casi siempre se dejan impactar por sus imágenes llamativas. Por el contrario, las letras rápidas (*throwups*) y las firmas (*tags*) son consideradas, bajo la visión aséptica de la ciudad, vandalismo.

La Alcaldía de Medellín ha apoyado diferentes plataformas para generar espacios para regular la práctica del grafiti. Se han financiado diferentes festivales y espacios donde se promueve la práctica responsable del grafiti, incluso pagando a grafiteros para realizar diversos murales, casi todos con temáticas alusivas al civismo o al cuidado de la naturaleza. La pugna entre el control estatal y las formas como los grafiteros se apropian de los espacios que intervienen ha generado un estilo en las maneras de habitar y recorrer la ciudad (Jaramillo, 2013). La prohibición y la aceptación en diferentes lugares ha mapeado la ciudad de un modo que se hace evidente en la disparidad de grafitis en las comunas, algunas con mayores intervenciones que otras. Todo esto se refleja como una trama de significados donde los grafiteros trazan sus rutas de intervención. Las paredes de las comunas lucen —como es el caso de la Comuna 13— según sus grafitis las hagan lucir.

Esa nueva dimensión de las intervenciones en espacios públicos ha generado un interés particular por Medellín y su movimiento de grafiti,

reflejada en el número creciente de las publicaciones académicas y publicitarias. Hasta el ámbito emprendedor busca la manera de aprovechar la popularidad del grafiti (EAFIT, 2013). A pesar de los intentos recurrentes de apropiación y homogeneizar el impacto del grafiti, más que un movimiento masivo este se ha convertido en dominio de ciertos grupos privilegiados o de cierta conciencia. Así, el grafiti, de manera similar al *urbanismo hipster*, aun cuando refleja la gentrificación urbana (Stinkfish, 2014; Señor OK, 2016b), ofrece una alternativa a la ideología neoliberal (Cowen, 2006; Vakhshain, 2013).

4. El gris oficial

Continuando la tensión entre lo legal e ilegal, revisamos el ejemplo de los debates generados por una pintura de uno de los vagones del Metro de Medellín en marzo de 2016. El metro, como símbolo del movimiento que trasciende el espacio urbano, es el ícono por excelencia del grafitero; pintarlo es retar el sistema establecido y manifestar al mundo su existencia, a pesar de todo. Para los grafiteros, retar al sistema (en este caso, representado en el vagón) se vuelve un deseo natural y casi necesario, y emula al movimiento grafitero de los setenta en la ciudad de Nueva York. Más que ilegal y legal, los debates aún demuestran el choque de dos sistemas de pensamiento con sus propias “cohesiones y culturas de la ciudadanía” (Noticias Caracol, 2016), representadas en lo móvil y lo estático.

El grafiti referido en este caso no fue un rayón con una tinta negra, sino “un ejercicio caligráfico” (Noticias Caracol, 2016) rápido, pero bien elaborado, en colores vívidos, que ocupó la parte entera del vagón por debajo de las ventanas. Oficialmente, el acto fue interpretado como irrespeto y vandalismo contra el patrimonio de la ciudad (Noticias Caracol, 2016), principalmente por la violación de la seguridad del metro. Los artistas y los expertos en arte expresaron su desacuerdo con la polarización entre lo bueno y lo malo o entre el arte y el vandalismo (Rodas, 2015b).

Fue significativa la etiqueta #CuidemosNuestroMetro (Noticias Caracol, 2016), que el alcalde Federico Gutiérrez usó en un trino sobre el asunto en su cuenta de Twitter. La etiqueta significaba “mantenerlo limpio, no rayarlos y ser amables con el personal” (@powerdij_ch, 2016). Al finalizar su comentario en Twitter, el alcalde invitó a “que la Cultura Metro continúe”

(@FicoGutierrez, 2016). La palabra clave para entender el significado del concepto de la Cultura Metro es “el respeto de normas básicas de uso de los bienes públicos” (MetroMedellin, 2016). La mayoría de los comentarios de Twitter, en apoyo al alcalde, demandaron *rechazar* esas acciones, que contextualizan el entendimiento de la norma: la limpieza. Notoriamente, el grafiti se clasifica como “contaminación visual”, según las interpretaciones del Código de Policía (Infográfico 1, 2017).

Si leemos *rechazar* como “forzar a algo o a alguien a que retroceda; resistir al enemigo; [...] mostrar desprecio a una persona, grupo, comunidad” (RAE, 2017), el discurso oficial ve al grafiti como un “enemigo” del bien público, de la norma. Rechazar, en este contexto, se referiría al acto de sacar la basura de un espacio público. Al ignorar la multiplicidad de voces en el espacio público, este tipo de rechazo no hace más que negar las demandas de “una persona, grupo, comunidad” (retomando la definición de la RAE), despreciando o renunciado al valor de dichas personas, grupos o comunidades.

Las medidas de seguridad, según la noticia (Noticias Caracol, 2016), fueron reforzadas “para evitar que este tipo de hechos, que ya se habían presentado en 2012 y 2014, no vuelvan a ocurrir”, lo que confirma la intención de esterilizar el espacio de todo aquello que no se ajuste a la norma y, en consecuencia, rechazar el diálogo ofrecido por la persona, el grupo o la comunidad. Camilo Fidel López enfatizó que el grafiti “representa una manifestación de expresión en unos espacios públicos que son los espacios más adecuados para la comunicación” (Noticias Caracol, 2016). Pero en lugar de pensar por qué se hace eso, continuó, es más fácil “prohibir y criminalizar”, dejando de lado una oportunidad para un diálogo verdadero y la formación de “una nueva cultura ciudadana, la convivencia en armonía [...], la solidaridad, el uso de los bienes públicos, el respeto propio y por el otro, entre otros aspectos” (MetroMedellin, 2016). Esta prohibición, como práctica dominante de homogeneización y limpieza, se apoya en la violencia institucionalizada que, bajo el disfraz de la educación, oprime las prácticas no aceptadas y niega, como advierte Ávila (2017), “la posibilidad de diálogo, de convivencia y lo más grave: de conciencia”.

Por otro lado, la presión del tiempo, que caracteriza a la práctica del grafiti, estimula la precisión de la expresión, pero restringe el desarrollo del *mensaje* (hecho de la práctica, signo de la presencia) a *paisaje* (¿el arte?) (Rodas, 2015c). Rodas describe el proceso de la pintura como algo mecánico, “como si fuera una *coreografía*... tardas menos de 2 minutos en rellenar todo”. Así mismo, el grafiti concuerda con las prácticas de la cultura del *no*

pensar (Bourdieu, 1997), tales como la competitividad y la rapidez de la vida, a la vez ofreciendo y negando la posibilidad del mejoramiento.

A pesar de ser una contrapráctica, el grafiti no puede eludir al sistema completamente. Varios artistas (Stinkfish, 2014; Rodas, 2016; Señor OK, 2016c) admiten la transformación del oficio de grafiti en un “decorador de exteriores”, “un oficio inofensivo”, un servicio más: “a veces sin que las instituciones intervengan, se usa un lenguaje institucional en la obra personal, lo que yo llamo el estilo ‘Pájaro Alcaldía’” (Señor OK, 2016c). Señor OK (2016c) habla sobre cierta autocensura, que “enjaula [...] el arte urbano [...] en cánones que él mismo puso en juego”. Podemos proponer que dicha autocensura es el resultado de la angustia de la realidad desnuda que provee la práctica diaria de los espacios públicos (en oposición a lugares como los museos), es decir, la angustia que vivencia el grafiti hacia sí mismo y su propio poder.

El carácter no lineal del grafiti permite considerar su efecto utópico tanto cuando hay un grafiti como cuando está erradicado. En un blog, el grafitero Señor OK ve el potencial transformador que hay en el “gris de Alcaldía”, el color que se usa frecuentemente para *limpiar* los muros “cada tanto, cerca de elecciones, juegos deportivos o visitas importantes” (2016a): “es una nueva posibilidad para hacer una mejor pieza”. El *gris oficial* es parte de la conversión importante, se convierte a la vez en estímulo o límite para la representación del mundo sin restricciones y en sistema de control de cada uno.

5. El grafiti como la práctica de la diversidad

De la ciudad más peligrosa en las décadas de los ochenta y noventa, Medellín se transformó en una ciudad más innovadora y un destino atractivo turístico y económico (Misión Turismo, 2017). Aunque sigue enfrentando problemas como estratificación social, indigencia, pobreza extrema, contaminación, sobrepoblación, homicidios, prostitución, falta de acceso a salud pública y educación o crimen organizado, sus barrios y comunidades siguen buscando formas de resolver estos problemas a partir del trabajo comunitario, el arte, la educación (Blandón, 2017; Blandón & Golovátina-Mora, 2019) y las expresiones urbanas. Esta sección plantea cómo los grafitis son una propuesta utópica como paradigma multidimensional, a partir de un análisis en el trayecto del Graffitiour, el tour de los grafitis de la

Comuna 13 organizado por la Casa Kolacho (Arango, 2015), centro cultural educativo enfocado en el arte callejero (rap, *hip-hop*, grafiti).

La Comuna 13 es una de las comunas de Medellín con un trágico pasado y un duro presente. En varios momentos sus calles se vieron convertidas en campo de batalla y sus casas en trincheras del conflicto armado colombiano (Banco de Datos de Violencia Política CINEP & Justicia y Paz, 2003). Muchos civiles, incluyendo niños, fueron asesinados o heridos, considerando también las heridas emocionales y psicológicas, lo cual da cuenta de las diferencias entre las fuentes oficiales y la memoria de la comunidad. Hoy en día, la Comuna 13 se posiciona como un ejemplo del cambio pacífico (CNN, 2015; Naef, 2016; Agamez, 2017). Algunas evidencias incluyen el aumento de visitantes locales y extranjeros deambulando por las calles de la comuna, y las escaleras eléctricas (“una de las soluciones innovadoras”, según los medios de comunicación masiva [CNN, 2015]).

Los muros, las paredes y los techos están cubiertos con grafiti, principalmente de tipo *masterpiece*. El grafiti realmente llena el barrio en todos los espacios, hasta los bajos del puente: contienen flores, animales, caras indígenas, muñecos. Incluso en una parte del trayecto se ve un deslizadero como alternativa a unas escaleras. Todas estas expresiones estéticas son parte de un proyecto artístico cuyo propósito es recordar la felicidad en la vida y pensar utópicamente sobre el mundo más feliz, justo, inclusivo, donde hay un lugar para los niños, para disfrutar el espacio público, la calle, el tiempo. Son parte de la compañía artística y estética de la transformación urbana apoyada por la Alcaldía: “Galería urbana” e “Iluminar sin la luz”. El periódico resume bien la impresión del barrio: “Sorprendentemente” (CNN, 2015).

¿Para quién es aún “sorprendente” este barrio? El horario del transporte innovador es más adecuado para los visitantes de la comuna, en su mayoría turistas y extranjeros, que para los habitantes del barrio, por sus horarios de trabajo. En el caso de las escaleras eléctricas, estas son las únicas escaleras en un barrio ubicado en territorio montañoso. Es representativo que el área llena de grafiti tenga un hueco visible: las paredes de la estación, que son propiedad de la Alcaldía. El grafiti de las flores y los pájaros en los techos de las casas, alrededor de las escaleras, hecho con el apoyo de la Alcaldía de Medellín y que debía transformar al barrio en un jardín floreciente, perdió su color rápidamente pues su mantenimiento no era parte del proyecto. El proyecto y todos sus componentes reciben bastante crítica, dentro y fuera de la comunidad artística de la comuna. El informe del Banco de Datos de Derechos Humanos sobre la situación en la Comuna 13 evaluó la transfor-

mación estética de este sector y otros de la ciudad y la sociedad en general como una estrategia “represiva” (Banco de Datos de Violencia Política CINEP & Justicia y Paz, 2003, pp. 47-48) que solo buscaba manifestar el “lado bonito” de la realidad (Rendón, 2015; Rodas, 2016) o entregar “mensajes positivos” (Señor OK, 2016c), “el producto turístico” y “el recurso en plan estratégico de la ciudad” (Naef, 2016, traducción de los autores).

Sin embargo, Casa Kolacho es un agente local de la comuna que promueve la idea de transformación de la sociedad con el arte. Allí son muy elocuentes sobre el impacto artístico para enseñar a desear el cambio (Toucan Café, 2016). Sin ningún apoyo directo estatal, el centro se sumerge en la versatilidad de las prácticas de la cotidianidad y busca las maneras de hacer el cambio en los marcos de las estructuras aceptadas. Ven el acuerdo con lo convencional como el camino para facilitar el logro utópico, por lo menos “en los espacios adecuados” y con “las imágenes adecuadas”. Durante las entrevistas se justifica una vez más dicho acuerdo.

El centro funciona como un intermediario entre la comuna y los artistas fuera de la comuna, o cualquier visitante que se inspire a pintar su obra. Como explican los guías de Graffitiour (Naef, 2016), la elección de los muros se transforma en una negociación: aunque en general los artistas pueden elegir cualquier muro, arreglarlo y pintar, en el caso de los muros en casas privadas el artista necesita un permiso que usualmente es otorgado por los dueños de las mismas. Así se mantienen las casas, se trabaja con la comunidad y atraen interés, a pesar de lo limitado, los problemas sociales y los materiales cotidianos. Las pinturas de los artistas ajenos a la comuna manifiestan solidaridad transterritorial.

En su blog, Rodas (2016) enfatiza en la ausencia de la calle como tema en algunos de los grafitis de la Comuna 13. Rodas explica que las imágenes son estereotipadas y artificiales y no reflejan la realidad diaria. Sin embargo, las imágenes *adecuadas y aprobadas* por su presencia transforman la calle.

La comuna es territorio de hormigón, ladrillo y metal. Las ventanas y puertas están fortalecidas con rejas, al igual que la mayoría de casas en Medellín. El sol es insostenible. El barrio no tiene casi ningún árbol o parque grande, y las casas o escaleras son la única fuente de sombra. En ausencia de los colores de los grafitis, los muros serían grises. La presencia de animales y bosques silvestres no necesariamente autóctonos en las imágenes se convierte a su vez en sustituto de la biodiversidad oprimida y recordatorio de la biodiversidad. Una imagen es un perro callejero oliendo el piso o mirando (¿agresivamente?) a una gallina caminando al frente de la cerca de

alambre de púa. El fondo es verde. Los perros y las gallinas se escuchan, aunque no se vean en la calle, son parte de la realidad, tal como las cercas de alambre de púa; el verde no tanto. Las imágenes de los insectos, gatos, pájaros y las flores de edén representan el deseo del cambio a través de su realidad o la ausencia de ella. En la salida-entrada de las escaleras eléctricas vemos un puente cuyas columnas y parte inferior fueron transformadas en casas mágicas. Las casas con sus ventanas pintadas transforman visualmente el espacio de debajo del puente en un espacio llamativo y cómodo. Es también un recordatorio de que, para algunos, esta es su única casa.

El guía del Graffitiour no recuerda quién hizo cuál obra exactamente, por qué y ni siquiera puede decir qué significa. Pero lo importante es que la obra ya está allí y cada transeúnte la entiende desde su perspectiva y cotidianidad, las cuales se cruzan en ocasiones y posiblemente despiertan el sueño utópico.

La salida del barrio está demarcada con el muro que dirige el camino. El muro está dedicado, ante todo, a los niños víctimas de las operaciones militares. Las imágenes buscan mantener vivas estas narrativas, contándolas, recontándolas y poniéndonos a co-sentir diariamente. Aunque estas imágenes pueden ser clichés y a veces parecen servir más para promover la estrategia de mantener *el lado bonito* que para preservar la memoria de la violencia, igual hacen parte de la cotidianidad y son más evidentes para la audiencia general. Estas imágenes son parte de los ajustes que busca hacer la misma cotidianidad, como se ha evidenciado en la imagen de la “Medellín bonita” en las depresiones de las carreteras arterias de la ciudad que llegan al centro de la ciudad, otro territorio de la memoria trágica y la violencia cotidiana.

El grafiti es la utopía práctica que cambia el espacio al indicar los problemas, ya sea que los esconda, los evite, les huya o los presente de forma metafórica en la cotidianidad frente a la realidad que conocemos.

6. La práctica de convivencia de la ciudad multilingüe

Medellín es una ciudad hispanohablante e incluso es considerada monolingüe por muchos (Mora, Pulgarín, Ramírez & Mejía-Vélez, 2018). Aunque el inglés ha sido objeto de interés a nivel educativo y estatal, y se han promo-

vido diferentes iniciativas para introducir dicha lengua en la ciudad (Mora, Mejía-Vélez, Ramírez & Pulgarín, 2016; Mora, Chiquito & Zapata, próximamente), el interrogante es si en realidad sí podemos hablar de introducir una lengua que posiblemente *ya es parte de la ciudad*. En esta sección vamos a retomar el concepto de la utopía práctica desde la relación grafiti-lengua-convivencia, haciendo énfasis en el inglés y elaborando la narrativa de la “ciudad como literacidad” (Mora, 2015; Mora, Castaño, Gómez, Ramírez, Mejía-Vélez & Pulgarín, 2015; Mora, Chiquito, Giraldo, Uribe & Salazar Patiño, 2016; Mora, Mejía-Vélez, Ramírez & Pulgarín, 2016; Mora, Pulgarín, Ramírez & Mejía-Vélez, 2018).

La ciudad como ente no humano que juega con los textos que se producen en ella, al ser receptora y creadora, facilita la creación de textos y propone otros nuevos de acuerdo con los espacios y lugares que ella misma provee (Mora *et al.*, 2018). En estos textos que aparecen en el grafiti surge la noción de utopía como el espacio de posibilidad, de soñar una ciudad. En este sentido, empezamos a encontrar diversos ejemplos del grafiti en inglés como utopía. Uno de ellos es el grafiti que dice “Not War” en color azul, con el símbolo de paz en lugar de la letra “o”.

Figura 1. Grafiti “Not War”, Medellín



Fuente: Propiedad de Literacies in Second Languages Project.

Otro ejemplo es un grafiti ubicado al momento de tomar la foto en el Parque Ciudad del Río, con un oso panda y la leyenda “Don’t Be Racist” (lo que evoca aquella frase de Internet que dice que el oso panda es el animal menos racista, ya que es a la vez blanco, negro y asiático). Un tercer ejemplo es el grafiti multicolor (con trazos verdes y amarillo enmarcados por un trazo negro fuerte) con la palabra “Love”. Otros ejemplos son los grafitis “Fuck You War” y “Always together”, una representación de la utopía como sueño y protesta al mismo tiempo.

Estos ejemplos, junto a una pequeña muestra de más de 100 grafitis ubicados hasta ahora en la ciudad (Mora, Chiquito, Giraldo, Uribe & Salazar, 2016), demuestran que el grafiti como expresión de utopías urbanas en segundas lenguas no opera en el vacío (Mora, 2013). El grafiti, aun si no se escribe en la lengua materna, refleja los sueños de una ciudad, el deseo de transgredir el texto “oficial” y de enviar otros mensajes que no son necesariamente parte de textos y discursos convencionales (Mora, 2016; Mora *et al.*, 2018). En estos textos no oficiales, como los que se construyen en los grafitis, se esconden a veces voces de optimismo y un llamado al cambio social de nuestra ciudad, lo que da a entender que la ciudad está cansada de la ortodoxia y que las personas quieren algo nuevo. Se podría pensar, entonces, que la presencia de mensajes con lenguaje profano (como es el caso de “Fuck You War”) son expresiones particulares de la búsqueda de la utopía. El grafiti es, ante todo, un texto transgresor por naturaleza, una demostración del deseo colectivo de un mundo mejor, y a veces es necesario que se exprese con lenguaje fuerte para reflejar esa tensión entre el dolor y la esperanza que los habitantes de nuestras ciudades viven y sufren a diario.

También es una expresión de la utopía como resiliencia, entendida como un estado caótico en el sentido de que es ubicua en su entropía y desafía al canon oficial para reestablecer el balance. Las paredes que se espera que permanezcan lo más limpias posible son el espacio más adecuado para la expresión de resiliencia. Los mensajes, vistos por algunos como “contaminación visual” y por otros como “moda”, por aparecer en inglés, tienen sentidos más profundos. Están en las paredes porque, aunque solo los veamos por breves instantes, en el permanente estado de tránsito en que nos mantenemos, su presencia no escapa a nuestra atención. Por su mezcla semiótica de colores y letras, los grafitis son poderosos por los significados que dejan en quienes se cruzan con ellos y se dejan de alguna manera afectar por los mismos.

En el caso particular de los grafitis en inglés e independiente de nuestras posturas acerca de la globalización (Blommaert, 2010; Varón Páez, 2014), no podemos ignorar que el inglés actualmente es, jugando un poco con las ideas de Chomsky, un “conductor universal” que permite que nuestros sueños y utopías sean parte de una comunidad global, o lo que Mora (2016) denomina la “abogacía glocal” (*glocal advocacy*). Recurrir al inglés es reconocer que las utopías no son idiosincráticas, sino parte de un colectivo cosmopolita y “superdiverso” (Blommaert & Rampton, 2011). Los mensajes en nuestras paredes son parte de esta utopía que trasciende nuestras fronteras físicas y geográficas. Las preguntas, en este caso, serían: ¿estamos dispuestos a escucharlos? Y yendo aún más lejos: ¿estamos dispuestos a escucharlos?

Desde esta necesidad de escucharnos mutuamente, superando las fronteras geográficas o geopolíticas, el grafiti recurre al inglés y a otras lenguas por extensión. Estos mensajes, vistos como suma y no como eventos aislados, tienen un mensaje común y armónico; como conjunto y suma de colores, lenguas y lenguajes, son una invitación a pensar la utopía como estado armónico, no necesariamente uniforme, sino como la conjunción de sonidos y voces. Si los grafitis en inglés y español, en blanco y negro y a color, con letras solas, imágenes solas y con imágenes yuxtapuestas con textos, pueden encontrar un espacio y coexistir en una misma ciudad (Mora, 2018), sin destruirse mutuamente, ¿no deberíamos los habitantes de la ciudad seguir su ejemplo? ¿Qué nos detiene para coexistir? Es posible que los mensajes de los grafitis y la suma de lenguas y lenguajes que en ellos viven sea un texto a plena luz del día que tenemos que aprender a leer entre líneas, ya que en la comprensión de los mismos a lo mejor encontraremos la utopía de la coexistencia como la base de una ciudad que se reinventa, más allá de los discursos de la innovación, en la creación de sueños compartidos de una ciudad más equitativa donde se pueda diseñar un mejor futuro en el que todos tengamos cabida.

7. Grafiti como la totalidad de espacio-tiempo-paradigma

El grafiti, en la totalidad del acto de pintura, la pieza y el grafitero mismo, se constituye como agente transformador del entorno y promueve la cultura

participativa (Jenkins, 2008), lo que implica la posición activa de sus integrantes en contraposición a la visión consumidora del espectador pasivo. Esta posición estimula el interés en el entorno y, potencialmente, la responsabilidad y el conocimiento de todos los integrantes.

Rodas (2015b) junto con otros expertos (Noticias Caracol, 2016) insiste en que el grafiti es “un fin en sí mismo”. Es un lenguaje, lo cual redefine la percepción del espacio-tiempo. Como expresión artística es multidimensional (no lineal) y refleja de manera más compleja la relación humana con el ambiente, lejos de las restricciones de las formas dominantes. Esta relación incluye emociones, memorias, conversaciones, pasiones, experiencias, colores y mucho más. Es arqueología, ontología y arquitectura al mismo tiempo, prestando las definiciones que Levitas desarrolló para entender la utopía (2013).

Desde el momento de ver un muro hasta la pintura misma, el grafiti manifiesta un relacionamiento apasionado y obsesivo con el espacio urbano (Rodas, 2015c). Crea un estado de trascendencia donde las personas pasan de ser “un ciudadano más” a reevaluar sus prioridades como desobediencia civil: “Despiertas del sueño de pintura y recuerdas que debes hacer otras cosas menos importantes como desayunar, ir al trabajo, responder mails, vivir tu vida” (Rodas, 2015c). Esta es la transición entre el ser del grafitero como un ciudadano más, quien de manera consciente o inconsciente vive su vida, y la desobediencia civil que le permite vivir su vida según sus pasiones, intereses y necesidades esenciales para la autorrealización (Maslow, 1954) y no solamente según las normas y los convenios sociales forzados; vive como un ciudadano que, interactuando con el entorno, cuestiona y reestablece las normas con su práctica. Cambiando la cara de la calle con imágenes de corta vida, especialmente con los colores vividos dominantes en el grafiti en Medellín, el grafiti introduce la vida en la calle. Su presencia legal o ilegal ofrece la posibilidad de la reflexión y el diálogo, muestra la transformación del espacio posible y señala el rol de los grafiteros en este proceso.

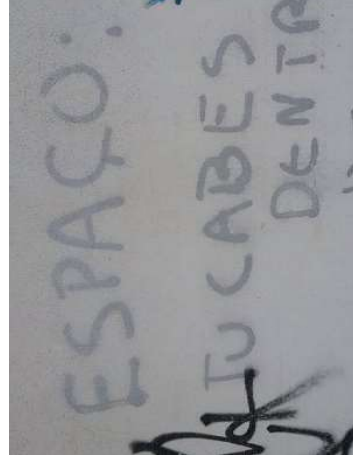
El grafitero reconceptualiza la forma de caminar la ciudad: “Digamos que cada uno se va a su casa, haciendo sus *tags* en el camino, en un poste de la luz, en un teléfono público, en una valla con una publicidad de un concierto” (Señor OK, 2016d). Podríamos interpretar esta manera de andar como golpear la botella vacía, pero también como el *parkour* gráfico, la disciplina del andar libre aprovechando todas las superficies del espacio urbano y transformando los obstáculos como facilitadores del movimiento.

En el caso del grafiti, este andar se manifiesta tanto en el andar como en los mensajes que quedan como formas de comunicación a lo largo del tiempo.

Cada trazo tiene su historia, implica la presencia del autor con su vida, sus deseos e intenciones. Un entrevistado dijo que caminando en otra ciudad reconoció el *tag* de su amigo y transformó inmediatamente la calle anónima en un espacio más acogedor y amigable. Algunos grafiteros pintan sus mascotas o caras de amigos, introduciendo lo íntimo en lo público, transformando lo público, algo abstracto, en algo más cercano a cada uno. Esto muestra, a veces sin intención, que la ciudad, más que una galería, es nuestra casa y que solamente nosotros podemos transformarla. El grafiti comparte la propuesta del *urbanismo hipster*: las calles son para jugar y no para guardarlas en su limpieza intacta (Malhorta, 2012), y, al transformar la ciudad-máquina, como parte de las calles y la misma ciudad, propone salvar las necesidades básicas y pasar a la ciudad mágica (Vakhshain, 2013).

En resumen, reproducimos el mensaje del grafiti visto en Espinho, Portugal, 2016: “Espaço: tú cabes dentro de mim”, hecho en el mismo tono de la pared, como si la pared misma lo dijera (figura 2). Independiente de la interpretación que le demos, como las palabras de la pared “Tú eres parte de mí” o las palabras del grafitero y después del observador: “Espacio, tengo espacio para ti dentro de mí”, el mensaje señala la interdependencia, la interacción, la relación activa entre nosotros y el espacio. El grafiti es, en sí mismo, medio, lenguaje, la relación entre estas dos y la forma como la misma se lleva a la práctica.

Figura 2. Grafiti “Espaço: tú cabes dentro de mim”, Espinho, Portugal



8. Coda: hacia el grafiti como una práctica realmente utópica

Por ser parte del sistema que llamamos “sociedad”, el grafiti refleja todas sus prácticas excluyentes, tanto elaborándolas como ofreciendo alternativas. Aunque el campo está dominado en lo atinente a la creación por los hombres y los adultos, las imágenes incluyen mujeres, niños y sujetos no humanos. Los carteles y *stickers* de Pachamama, con una rana y, generalmente, las imágenes de la naturaleza, pueden ser ejemplos de la inclusión de lo femenino y no humano a la vez. También en ciertas áreas se ven carteles situacionales contra los feminicidios. Como minoría en la población de Medellín, los indígenas tampoco forman parte de la comunidad del grafiti. Las imágenes, según los expertos (Rodas, 2016; entrevistas) representan las personas indígenas genéricas sin el estudio profundo de los tipos de comunidades de Colombia.

Una preocupación entre las representaciones del grafiti es la paradoja de marginar lo humano desde las representaciones no humanas. Aunque paradójico en sí, no es ilógico si lo miramos desde la óptica capitalista de la banalización como forma de alienación. Por medio de la banalización se excluyen mensajes e imágenes contaminantes, no aprobadas, inadecuadas (Rodas, 2016) como la desnudez (Señor OK, 2016c). Al revisar los grafitis en nuestro contexto local, esta marginalidad puede ser resultado del cansancio o la vergüenza por las acciones de los humanos o por lo que los humanos pueden llegar a hacer. Desde esta perspectiva, la presencia de flora y fauna puede servir como terapia o mensaje utópico de lo que falta: sencillez, ingenuidad de la lógica, diversidad, Edén (la paz); y, en el sentido más directo, la frescura del bosque, un refugio del sol quemante, la abundancia que provee el suelo de la selva.

Existe cierto conservatismo en la práctica de grafiti en Medellín que se explica parcialmente por la falta de tiempo, por las preferencias personales, por la aprobación de las formas de la “contaminación visual”. Este conservatismo tiende a excluir diversos grupos, como es el caso de las personas discapacitadas y las personas (grafiteros) mayores. Igualmente, aquellos grafiteros novatos o recién entrados a la práctica también son excluidos. En las entrevistas, varios grafiteros hablaron sobre cierta dificultad para que alguien nuevo entre al campo, sostenida no solamente por las reglas del mercado (la demanda, la banalización), sino también por los integrantes mismos (competitividad salvaje). A pesar de estas exclusiones, se considera

que existe un cierto grado de cordialidad entre estos grupos de grafiteros, a diferencia de lo que sucede en otras ciudades como Bogotá.

Otro problema del grafiti tiene que ver con los espacios que se marginan en la creación. Tradicionalmente asociado con los espacios marginales de periferia, la presencia del grafiti se excluye deliberadamente de los estratos altos, que se excluyen de la conversación, pero, a su vez, no todas las periferias espaciales son iguales a la hora de hacer grafiti, situación manifiesta en la aparente mayor intervención a los grafitis de las áreas más periféricas de la ciudad.

Las prácticas de exclusión están basadas en la premisa de que el mundo es estático, que tanto la subjetividad y lo personal como lo público son otorgados y no una obra bajo construcción constante. Recordando que la exclusión es un proceso, podemos ver las prácticas de “inclusión” no tanto como opuestas a la “exclusión”, sino como parte de un *continuum*. En dicho *continuum* podemos ver cómo, por ejemplo, la aceptación que hace la ciudad del grafiti facilita la calidad relativamente elaborada de la pintura y el uso de vinilos, aun si reduce la movilidad y la rapidez del artista. A su vez, cuando el grafiti favorece la cultura rápida, al mismo tiempo la problematiza y promueve la cultura lenta: al llamar la atención, obliga a los transeúntes a detenerse y observar el grafiti, el muro, el espacio mismo. Esto lleva a una mayor consciencia sobre la existencia del espacio urbano y de sus muros.

El grafiti mismo, en su totalidad, es parte de este *continuum* y nos ofrece en esta triada artista-proceso-pieza una promesa y posibilidad de inclusión. Al aparecer en los lugares oscuros, por debajo de los puentes que los habitantes de las calles transforman en su hogar, su dormitorio y su baño, en los muros y objetos abandonados (olvidados, silenciados), el grafiti desafía la visión estéril y de perfección que nos quieren vender sobre la vida. Por el contrario, nos recuerda que la vida y la ciudad pueden ser sucias, desconocidas, versátiles, sin por ello dejar de tener valor. El grafiti nos recuerda que la ciudad es un espacio dinámico, permanentemente cambiante, continuo y al mismo tiempo que está intercalada en sus acciones y espacios.

Al exponer los defectos en las estructuras y prácticas convencionales, el grafiti invita a la reflexión sobre el presente, ofrece la oportunidad para elaborar el pasado, enfatiza la importancia de la memoria usándola como inspiración, y produce la posibilidad de imaginar el mundo diferente y la esperanza de poder cambiarlo. Silenciar u oprimir la práctica utópica propuesta por el grafiti y sus artistas conocidos y desconocidos, actuales, futuros y potenciales, significaría oprimir su potencial creativo y negar las posi-

bilidades de la ciudad, de sus habitantes. Apreciar el grafiti como creación y transgresión, como significado e interrogante, como exclusión e inclusión, significa perder la oportunidad de transformarnos a nosotros mismos, de pasar, retomando a Rodas (2015c), de ser solo “ciudadanos” a ser transformadores de los espacios que vivimos y habitamos.

Desde la academia se puede formar un interés sensible común a través de la inclusión en clase tanto de los temas como de los recorridos por la ciudad, a menudo desconocida para los estudiantes y profesores (Blandón, 2017), y de la metodología de revivir, sentir, repensar la ciudad para entender y evidenciar las formas en que esta sobrevive a la violencia y a la indiferencia social a partir de la cohesión temporal y espacial. El grafiti enseña la complejidad de las relaciones del territorio, invita a repensarnos en la relación con esto para repensar las relaciones con los múltiples otros en espacio-tiempo y “obliga a tomar una postura crítica ante el mundo observado” (Blandón, 2017, p. 70), vivido, ante las invisibilidades que generan la violencia (Golovátina-Mora, 2014; Blandón & Golovátina-Mora, 2019).

Referencias bibliográficas

- @FicoGutierrez (2016, 6 de marzo). Publicación en Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/FicoGutierrez/status/706659391743926276>.
- @powerdj_ch (2016, 6 de diciembre). Publicación en Twitter. Recuperado de https://twitter.com/powerdj_ch/status/806217403180978177 Agamez.
- Arango, B. (2015, 23 de septiembre). Grafitour, una fiesta de color y vida en la comuna 13 de Medellín. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elspectador.com/cromos/cultura/coloreando-la-vida-en-la-comuna-13-17798>.
- Arias, F. (2017, 30 de diciembre). Conozca en cuánto quedó el salario mínimo para 2018. *El Colombiano*. Recuperado de <http://www.elcolombiano.com/negocios/economia/salario-minimo-2018-en-colombia-NG7945249>.
- Ávila, F. (2017, 7 de febrero). La renuncia a la cultura. *Blog DiezCeroUno*. Recuperado de <http://diezcerouno.com/blog/opini%C3%B3n/la-renuncia-la-cultura>.
- Banco de Datos de Violencia Política CINEP & Justicia y Paz (2003). *Panorama de Derechos Humanos y violencia política en Colombia Noche y Niebla. Caso Tipo 2: Comuna 13, la otra versión*. Bogotá: Códice. Recuperado de <https://www.nocheyniebla.org/wp-content/uploads/u1/casotipo/Comuna13.pdf>.

- Blandón, H. (2017). Diálogo entre Foucault y Rancière, a partir de tres experiencias de formación en diseño gráfico. En: A. M. Ruiz & D. A. Rincón, *Michel Foucault: Discurso y Poder* (pp. 49-76). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Blandón, H. & Golovátina-Mora, P. (2019). El cómic como estrategia pedagógica para la formación del pensamiento crítico. En: P. Cardona-Restrepo & J. C. Echeverri-Alvarez (comp.), *Estética y educación para pensar la paz* (pp. 149-178). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Blommaert, J. (2010). *The Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Blommaert, J. & Rampton, B. (2011). Language and Superdiversity. *Diversity*, 13(2), pp. 1-21.
- Bourdieu, P. (1994). *The Field of Cultural Production*. Nueva York: Columbia University Press.
- ____ (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Carey, J. (ed.) (1999). *The Faber Book of Utopias*. Londres: Faber and Faber.
- Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- CNN (2015, 14 de diciembre). Innovación para la paz: escaleras eléctricas gigantes transforman un barrio de Medellín. *CNN. Impulso Latinoamericano*. Recuperado de <http://cnnespanol.cnn.com/2015/12/14/escaleras-mecanicas-gigantes-transforman-barrio-de-medellin/>.
- Código Nacional de Policía y Convivencia (2017). Secretaría Distrital de Seguridad, Convivencia y Justicia. Recuperado de http://scj.gov.co/landing/codigo_policial.
- Cooper, D. (2014). *Everyday Utopias: The Conceptual Life of Promising Spaces*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Cowen, D. (2006). Hipster Urbanism. *Relay*, 13, pp. 22-23. Recuperado de http://www.socialistproject.ca/relay/relay13_hipster.pdf.
- EAFT (2013, 30 de septiembre). José Juan sabe cómo pintar los muros de Medellín. *Canal Egresados. Noticias*. Recuperado de <http://www.eaft.edu.co/egresados/noticias/perfiles/Paginas/jose-juan-sabe-como-pintar-los-muros-de-medellin.aspx>.
- Freire, P. (2005). *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum.
- Galeano, E. (2005). Utopías. En: *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI. Recuperado de https://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/ac-arec/documents/utopie_-_lecture_E_GALEANO-ESP.pdf.
- Golovátina-Mora, P. (2014, enero-diciembre). ¿No es hora de revisar “el sujeto”? *Comunicación*, 31. Recuperado de: <http://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/3395/2992>.

- Jaramillo, L. & Jaramillo, J. D. (2011, 6 de junio). El grafiti y la piel de nuestras ciudades. *RazonPública.Com*. Recuperado de <http://www.razonpublica.com/index.php/economia-y-sociedad/2096-graffiti>.
- Jaramillo, J. D. (2013). *¿Entrar o "salir" de la violencia? Construcción del sentido de lo joven en Medellín desde el grafiti, el hip-hop y la violencia* (Tesis de Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- (s. f.). *Graffiti en Medellín*. Medellín: Casa de Estrategias.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Levitas, R. (2013). *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Nueva York: Palgrave, Macmillan.
- Lombana, A. (2017, 27 de abril). Así es el Graffitiour, el recorrido que presenta la nueva cara de la comuna 13 de Medellín. *Publimetro*. Recuperado de <https://www.publimetro.co/co/medellin/2017/04/27/asi-graffitour-recorrido-presenta-nueva-cara-comuna-13-medellin-abril-2017.html>.
- Malhorta, S. (2012, 12 de mayo). Florian Rivière: Cites as Playgrounds. *Blog Partizaning: Participatory Urban Replanning*. Recuperado de <http://eng.partizaning.org/?p=1705>.
- Marcuse, T. (1969). *An essay on liberation*. Edición en línea. Recuperado de <https://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/1969/essay-liberation.pdf>.
- Merriam-Webster (2018). *Violence*. *Diccionario en línea*. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/violence>.
- Maslow, A. (1954). *Motivation and Personality*. Nueva York: Harper.
- MetroMedellin (2016). *Cultura Metro. MetroMedellin*. Recuperado de <https://www.metrodemedellin.gov.co/cultura-metro>.
- Misión Turismo (2017). *Cambiando la imagen de un destino turístico. El caso Colombia. Misión Turismo*. Recuperado de <http://www.misionturismo.com/cambiando-la-imagen-de-un-destino-turistico-el-caso-colombia/>.
- Mora, R. A. (2013). *The notion of second languages: Responding to today's linguistic ecologies. The Journal for ESL Teachers and Learners, II*, pp. 53-61.
- (2015). *City literacies in second languages: New questions for policy and advocacy. Journal of Adolescent & Adult Literacy, 59(1)*, pp. 21-24. doi: 10.1002/jaal.440.
- (2016). Jaime Garzón's Trickster discourse: His messages, social commentary, and legacy in Colombian comedy. *International Journal of Cultural Studies, 1(5)*, pp. 519-534. doi:10.1177/1367877915595478.
- (2018). *Language Coexistence. LSLP Micro-Papers, 60*. Recuperado de <https://www.literaciesinl2project.org/uploads/3/8/9/7/38976989/lslp-micro-papers-60-language-coexistence.pdf>.
- Mora, R. A.; Chiquito, T. & Zapata, J. D. (2019). *Bilingual education policies in Colombia: Seeking relevant and sustainable frameworks for meaningful minority inclusion*. En: B. G. G. Johannessen (ed.), *Bilingual Education: Politics, Policies, and Practices in a Globalized Society* (pp. 55-77). Basilea: Springer. doi:10.1007/978-3-030-05496-0_4.
- Mora, R. A.; Pulgarín, C.; Ramírez, N. & Mejía-Vélez, M. C. (2018). *English literacies in Medellín: The city as literacy*. En: S. Nichols & S. Dobson (eds.), *Learning Cities: Multimodal explorations and placed pedagogies* (pp. 37-60). Singapur: Springer. doi:10.1007/978-981-10-8100-2_4.
- Mora, R. A.; Chiquito, T.; Giraldo, M.; Uribe, S. & Salazar, T. (2016, abril). *Exploring the narratives of tattoos and graffiti as second language literacies in the city. Ponencia en Encuentro Anual de la Asociación Americana de Investigación Educativa*, Washington, D. C.
- Mora, R. A.; Mejía-Vélez, M. C.; Ramírez, N. & Pulgarín, C. (2016). *Reflecting on second language literacies in Medellín: an exploration of English in physical spaces*. En: L. Gómez, A. López, & I. Candel (eds.), *INTED2016 Proceedings* (pp. 2791-2799). Valencia: IATED Academy. doi:10.21125/inted.2016.0162*.
- Mora, R. A.; Castaño, M.; Gómez, N.; Ramírez, N.; Mejía-Vélez, M. C. & Pulgarín, C. (2015, abril). *Second language literacies in the city: New practices in urban spaces of Medellín, Colombia. Ponencia en Encuentro Anual de la Asociación Americana de Investigación Educativa*, Chicago, IL.
- Naef, P. (2016). *Touring the "comuna": memory and transformation in Medellín, Colombia. Journal of Tourism and Cultural Exchange, 16(2)*, pp. 173-190. doi: 250919.docx10.1080/14766825.2016.1246555.
- Noticias Caracol (2016, 8 de marzo). *¿Qué decían los polémicos grafitis del Metro de Medellín? CaracolTv*. Recuperado de <http://noticias.caracoltv.com/medellin/guerra-de-trinos-por-graffiti-en-el-metro-de-medellin>.
- Ponosov, I. (2013, 18 de junio). *Street Art as the Art of Action. Blog Partizaning*. Recuperado de <http://eng.partizaning.org/?p=4938>.
- RAE (2017). *Rechazar. Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=VQ9HPV1>.
- (2018). *Violento. Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=brjKWH1>.

- Rendón, M. C. (2015). Micro-ensayo 3: La humanidad y lo bello. *Serie Proyecto de investigación Estética del miedo. Micro-ensayos del proyecto*. Recuperado de http://media.wix.com/ugd/5ba7af_abfd9557b734b01926f23b60bcbf320.pdf.
- Rodas, S. (2015a, 27 de octubre). Esconder la cara. *Blog Juan Worm*. Recuperado de <http://juangrapablo.wixsite.com/worm/single-post/2015/10/27/Esconder-la-cara>.
- (2015b, 11 de diciembre). Graffiti: arte y vandalismo. *Blog Pavimento. Museo de Antioquia*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/blog/graffiti-arte-y-vandalismo/>.
- (2015c, 23 de septiembre). Mensajes o Paisajes. *Blog Pavimento. Museo de Antioquia*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/blog/mensajes-o-paisajes/>.
- (2016, 2 de marzo). Calle: esos ojos. *Blog Pavimento. Museo de Antioquia*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/blog/calle-esos-ojos/>.
- Señor OK (2016a, 2 de abril). Gris sobre gris. *Blog DiezCeroUno*. Recuperado de <http://diezcerouno.com/blog/opini%C3%B3n/gris-sobre-gris>.
- (2016b, 6 de octubre). Nombres enmascarados. *Blog DiezCeroUno*. Recuperado de <http://diezcerouno.com/blog/opini%C3%B3n/nombres-enmascarados>.
- (2016c, 17 de marzo). ¿Por qué un pipí? *Blog DiezCeroUno*. Recuperado de <http://diezcerouno.com/blog/opini%C3%B3n/%C2%BFpor-qu%C3%A9-un-pip%C3%AD>.
- (2016d, 26 de junio). Seamos lo que seamos. *Blog DiezCeroUno*. Recuperado de <http://diezcerouno.com/blog/opini%C3%B3n/seamos-lo-que-somos>.
- Shiva, V. (2016). *Who Really Feeds the World. The Failure of Agribusiness and the Promise of Agroecology*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Spirin, L. M. (1987). *Rossia. 1917 god: iz istorii bor'by politicheskikh partii*. Moscú: Mysl'. Recuperado de http://scepsis.net/library/id_3072.html#a49.
- St. Pierre, E. (2013). The Posts Continue: Becoming. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), pp. 646-657.
- Stinkfish (2014). La ciudad que falla: apuntes sobre Graffiti en Bogotá. *Blog – STINKFISH.019*. Recuperado de <https://stinkfish.wordpress.com/2014/12/22/la-ciudad-que-falla-apuntes-sobre-graffiti-en-bogota/>.
- Toucan Café (2016). *Graffitiour*. Recuperado de <http://www.medellingraffitiour.com/>.
- Trubina, E. (2018). Street art in non-capital urban centres: Between exploiting commercial appeal and expressing social concerns. *Cultural Studies*, 32(5), pp. 676-703.
- Lenguaje de la calle: ¿una propuesta utópica de la integración y la justicia desde el graffiti?
- Turoma, S.; Ratilainen, S. & Trubina, E. (2018). At the intersection of globalization and “civilizational originality”: cultural production in Putin's Russia. *Cultural Studies*, 32(5), pp. 651-675.
- Vakhshain, V. (2013, 9 de noviembre). Moskva stanovitsia gorodom-WOW. *Polit.Ru*. Recuperado de http://www.polit.ru/article/2013/11/09/moscow_uran/.
- Varón, M. E. (2014). *Consumo cultural, inglés y globalización. Discusiones contemporáneas en torno a la enseñanza de lenguas-culturas*. Ibagué: Editorial Universidad del Tolima.
- Wells, H. G. (2005). *A modern utopia*. Londres: Penguin Books.
- (2015). *The so-called science of sociology*. Recuperado de <http://www.online-literature.com/wellshg/englishman-looks-at-the-world/16/>.